UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CANTE Y POESÍA EN EL IMAGINARIO FLAMENCO DE JOSÉ CEPERO. VIDA Y OBRA.

Autor: Antonio Conde González-Carrascosa
Directos de tesis: D. Francisco Perujo Serrano.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral no hubiera sido posible sin el impulso de todas aquellas personas que me han ayudado personalmente en el desarrollo de un trabajo de esta índole, comenzando por su director, el profesor y doctor Francisco Perujo Serrano a quien quiero agradecer su dedicación y estímulo, además de sus siempre acertados consejos.

Un reconocimiento aparte se merece mi familia que ha soportado durante varios años todos los inconvenientes que se derivan de un trabajo tan apasionante y agotador como éste. A María Ángeles Alarcón, por ser quién más la ha sufrido y quién más me ha apoyado a lo largo de toda su duración.

Con seguridad se quedarán nombres en el tintero pero vaya desde aquí mi especial agradecimiento a todas las personas que aparecen en esta investigación, tantos entrevistados, como amigos, a mi correctora, flamencólogos, aficionados y profesionales del flamenco que han colaborado desinteresadamente.

A José María Velázquez-Gaztelu y a Cristina Cruces Roldán pues sin ellos conocer el alcance de sus palabras han sido el motor fundamental para echar a andar este trabajo de investigación.

A Blanca Leal Moreno, por sus confidencias, imprescindibles para conocer la vida de José Cepero.

Al flamenco por ser el arte más inmenso que existe.

1.- MARCO INRODUCTORIO 12

2.- MARCO TEÓRICO 19

2.1.- Objetivos de la investigación 22

2.2.- Métodos, fuentes y técnicas 23

2.3.- Selección de informantes 27

3.- FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS Y CIENTÍFICOS DE LA INVESTIGACIÓN 30

3.1.- Acotación del objeto de estudio y alcance de la investigación 30

3.2.- Hipótesis de partida 33

3.3.- Elección de una metodología válida 36

3.4.- Las fuentes dela investigación 44

3.5.- Un objeto de estudio contextualizado 47

4.- DEL CÓMO, CUANDO Y POR QUÉ 52

4.1.- El flamenco en José Cepero. Un modelo de vida. Una visión caleidoscópica 53

4.2.- Apuntes de una biografía 55

4.3.- Contexto histórico de Jerez de la Frontera a finales del siglo XIX 55

4.4.- Genealogía 56

4.4.1.- Árbol genealógico de José López-Cepero 58

4.5.- José Cepero. La personalidad de un poeta 75

4.6.- La infancia y la juventud de Cepero en Jerez de la Frontera. El comienzo de un itinerario profesional 80

4.6.1.- Contexto local. El barrio. Las gañanías 83

4.7.- Los cafés cantantes. Trinomio Jerez-Sevilla-Madrid 88

4.8.- De Jerez a Sevilla. Profesionalización 92

4.8.1.- Contexto histórico en la Sevilla de principios del siglo XX 92

4.8.2.- De cafés cantantes, ventas y otros escenarios 96

4.9.- El flamenco en Madrid 103

5.- TRAYECTORIA PROFESIONAL DE JOSÉ CEPERO. DIMENSIÓN CANTAORA Y

ARTÍSTICA 111

5.1.- El género flamenco. La comedia flamenca. La escena madrileña entre 1925-1930 120

5.1.1.- La copla andaluza 121

5.2.- 1930 125

5.3.- 1931. La Segunda República 134

5.4.- 1932 142

5.4.1.- Sindicalismo de artistas flamencos 143

5.5.- 1933 158

5.6.- 1934 160

5.7.- 1935 167

5.8.- 1936 La guerra civil española 168

5.8.1.- La guerra civil. Contexto socio-político 169

5.9.- 1937 173

5.10.- 1938 176

5.11.- 1939. El fin de una guerra 178

5.12.- La posguerra 181

6.- ANÁLISIS MUSICOLÓGICO Y ESTILÍSTICO DE LA DISCOGRAFÍA DE JOSÉ CEPERO: 1928-1944 203

6.1.- 1922 con la guitarra de Luís Yance. Serie Odeón 205

6.2.- 1926 con la guitarra de Ramón Montoya. Serie Gramófono 229

6.3.- 1927 con la guitarra de Miguel Borrull. Serie Odeón 246

6.4.- 1928 con la guitarra de Miguel Borrull. Serie Gramófono 260

6.5.- 1928, con la guitarra de Niño Ricardo. Serie Regal 263

6.6.- 1928 con la guitarra de Miguel Borrull. Serie Gramófono 285

6.7.- 1929 y 1930 con la guitarra de Ramón Montoya. Serie Gramófono 302

6.8.- 1929 con la guitarra de Manolo de Badajoz. Serie Parlophon 334

6.9.- 1930 con la guitarra de Ramón Montoya y Miguel Borrull. Serie Gramófono 356

6.10.- 1930 con la guitarra de Miguel Borrull. Serie Gramófono 358

6.11.- 1931 y 1933 con la guitarra de Luís Maravilla. Serie Gramófono 365

6.12.- 1932 con la guitarra de Niño Ricardo. Serie Regal 379

6.13.- 1934 con la guitarra de Manolo de Badajoz. Serie Odeón 395

6.14.- 1939 con la guitarra de Ramón Montoya. Serie Columbia 405
6.15.- 1940 y 1944 con la guitarra de Ramón Montoya. Serie Columbia 414
6.16.- Creaciones de José Cepero no grabadas en su discografía. Repertorio letrístico 434

7.- POESÍA Y FLAMENCO.

7.1.- Poesía y flamenco. 'José Cepero: el poeta del cante. El cante de un poeta'.
7.1.1.- Aspectos histórico-literarios de la poesía andaluza y el cante flamenco.
Del habla andaluza a la poesía flamenca. Breve historiografía 438
7.1.2.- Los orígenes de 'Andalucía' y 'andaluz' 438
7.1.3.- Influencias históricas en el léxico andaluz 438
7.1.4.- Los gitanismos en las hablas andaluzas 439
7.2.- La identidad de lo andaluz 440
7.3.- De las etapas pasajeras del flamenco.
7.3.1.- De 'lo flamenco' al intelectualismo pasando por lo 'antiflamenco' 444
7.3.2.- Los viajeros románticos 445
7.4.- El Estatuto de Autonomía en Andalucía 448
7.5.- Poesía y flamenco 449
7.5.1.- La copla popular y la copla de autor 457
7.6.- La poesía en el flamenco de José Cepero 465
7.6.1.- José Cepero en la discografía flamenca 468
7.6.2.- Las creaciones de Cepero 472
7.6.3.- Temática en las coplas de creación personal 474
7.6.3.1.- Amor a una mujer o una novia/pareja sentimental 475
7.6.3.2.- Honra de la mujer 492
La mujer prostituta y la pérdida de su honra.
7.6.3.3.- La muerte de la madre 500
7.6.3.4.- Los celos 506
7.6.3.5.- Rechazo a una mujer 509
7.6.3.6.- Amor a la madre 515
7.6.3.7.- La naturaleza y los animales 519
7.6.3.8.- El desamor. Pérdida del amor desde diferentes puntos de vista 525
7.6.3.9.- Otras creaciones de Cepero 527

8.- EL CANTE DE JOSÉ CEPERO EN EL FLAMENCO DE SU ÉPOCA 537

8.1.- Cantes y estilos de José Cepero interpretados por otros artistas entre 1920 y 1955 546

8.2.-Jacinto Almadén 546

8.3.-Paco 'El Americano' 548

8.4.-La Andalucita 554

8.5.-Angelillo 557

8.6.-Lola Cabello 572

8.7.-Carbonerillo 573

8.8.-Manuel Centeno 576

8.9.-Chato de las Ventas 582

8.10.-Corruco de Algeciras 584

8.11.-Niña de la Alfalfa 585

8.12.-Niño de Aznalcóllar 586

8.13.-Aurelio Sellés (Aurelio de Cádiz) 587

8.14.-Guerrita 588

8.15.-Niño Isidro 605

8.16.-Cojo Luque 609

8.17.-Manolo 'El Malagueño' 610

8.18.-Pepe Marchena 611

8.19.-Pena hijo 617

8.20.-Jesús Perosanz 640

8.21.-Niño de Utrera 644

8.22.-Niño Rosa Fina de Casares 646

8.23.-Cepero de Triana 649

8.24.-Chaconcito 655

8.25.-Chato de Jerez 656

8.26.-Currito de San Julián 657

8.27.-Rosarillo García 658

8.28.-Niño de Vélez 662

8.29.-Rija 663

8.30.-'El pescaero' 664

8.31.-Mariano Sevilla 666
8.32.-Niño de Sierra Elvira 669
8.33.-Paquita Morán 671
8.34.-Pepita Sevilla 672
8.35.-Antonio Rengel 675
8.36.-Antonio Merino 684
8.37.-Chato de Valencia 686
8.38.-Cojo de Madrid 690
8.39.-Niño de Cartagena 691
8.40.-Niño Hierro 692
8.41.-Pepe Suárez 693
8.42.-Niño de Madrid 695
8.43.-Trianita 700
8.44.-Benito Hoyos 703
8.45.-Niña de Patrocinio 704
8.46.-'El Peluso' 705
8.47.-Tomás Pavón 706
8.48.-Bernardo de los Lobitos 708
8.49.-Encarna Salmerón 713
8.50.-Isabelita de Jerez 714
8.51.-Juan Mojama 720
8.52.-'El limpio' 721
8.53.-Niña de Linares 728
8.54.-Sevillanito 736
8.55.-Niño de Caravaca 742

9.- CONCLUSIONES FINALES DE LA INVESTIGACIÓN 745
10.- BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA 749

ANEXO I. Registro de datos de la discografía de José Cepero 757

ANEXO II. Prensa 767

ANEXO III. Entrevistas.

ANEXO IV. Discografía de José Cepero.

ANEXO V. Ficha técnica de los cantes de José Cepero. (Excels)

ANEXO VI. Carátulas discos de pizarra.

ANEXO VII. Reediciones en vinilo.

ANEXO VII. Fotografías.

1.- MARCO INTRODUCTORIO

Tradición oral, realidades basadas en historias de calle, en mitos de andar por casa, en imágenes orales definidas como una expresión artística que consumen un lenguaje popular y está en permanente cambio, por lo que indudablemente sigue muy vivo. Flamenco.

Como cualquier disciplina artística, es una manifestación humana que nace, se desarrolla, evoluciona y se trasmite en el marco de un contexto socio-cultural definido. En este contexto, están implícitas diferentes ideologías, concepciones artísticas, ideologías sociopolíticas etc.

El flamenco entendido como disciplina artística en toda su extensión, como modelo de vida, distanciado de ese carácter idealista y mistificador del que versaba Anselmo González Climent[1], ha dejado una filosofía de vida que merece estudio. El cante, como área indisoluble del flamenco merece capítulo aparte. El flamenquismo no es sólo un producto musical sino que puede ser forma de vida. Es la bohemia a la andaluza. En palabras de Gerard Steingress[2]:

> "*El cante no puede ser entendido sin comprender la sociedad andaluza y las peculiaridades de su desarrollo socio-histórico y cultural en el siglo XIX. La expresión artística de lo irracional, de los sentimientos humanos en un estado de dolor y de desengaño no es un hecho irracional sino por el contrario, algo muy racional: la manifestación de un profundo y serio desequilibrio del individuo en la sociedad concreta. Más, la explicación de lo irracional no explica el cante, porque esta función no es su causa".*

El flamenco entendido como una subcultura dentro de la cultura española surgida en la época del romanticismo ha sido considerado un género desde el principio. Varios intereses han confluido en él: cante, baile y toque. El cante lleva implícito un tinte filosófico al estar contenida la poesía en él. Si bien el baile ha necesitado del cante y del toque, esto es, de la música, el peso específico del primero lo ha llevado a ser determinante en el desarrollo del arte flamenco. La doctora y antropóloga Cristina Cruces lo aborda desde un punto de vista antropológico a tener muy en cuenta:

> "*El flamenco nace en Andalucía […], por el modo en que se han practicado modos de convivencia y sociabilidad que se valieron de las*

1 GONZÁLEZ CLIMENT, ANSELMO: *'Flamencología'*. Ayto Córdoba. Área cultura, 1989, pp-122-124
2 STEINGRESS, G. *'Sociología del cante flamenco'*. Edic. Centro Andaluz de Flamenco. 2005. pp-343-351.

> *estructuras musicales en rituales festivos, ceremoniales, domésticos y cotidianos de la vida social, ámbitos de la interacción humana que fueron adquiriendo formas propiamente andaluzas… ocupando contextos domésticos, de vecindad y sociabilidad primaria, lugares de tránsito, espacios y situaciones de fiesta, ámbitos de trabajo y las denominadas reuniones de cabales… Entre ellos podemos enumerar fiestas con ocasión de ritos de paso (bautizos, bodas…) lugares de sociabilidad informal, ámbitos laborales, y todo lo que representa el hábito de cantar como costumbre en la vida cotidiana[3]".*

Y sigue apuntando en la misma línea:

> *"Determinados modelos de agrupamientos de la población de Andalucía están en la base del surgimiento y primera difusión del flamenco.[…] Hay que señalar la relevancia que la práctica del flamenco, como parte de la vida y fiesta privada, ha tenido en su transmisión, fundamentalmente donde se localiza la población gitana. Justo es destacar la importancia identitaria del flamenco para esta minoría, como caso único en Europa, que ha hecho del flamenco un modo de vida y no sólo una expresión íntima y familiar."*

La dimensión simbólica que tiene en la sociedad andaluza no deja de estar implícita, pues es el exponente más significativo de la cultura andaluza. Ya los primeros en estudiar la relevancia de la cultura andaluza y su música apreciaron la interesante relación entre ambos conceptos: cultura andaluza-flamenco. Antonio Machado y Álvarez dedicó parte de sus investigaciones y de sus obras al estudio del folclore andaluz en el siglo XIX.

Desde el último tercio del siglo XIX aparece lo que podríamos definir como la industria del divertimento y del ocio. Esto lleva a crear espacios acordes para entretener de muy diversas formas. El teatro del XIX queda relegado, en lo perteneciente al flamenco a variedades en las que el baile comienza a ser valorado en mayor medida. Por el contrario aparecen los cafés cantantes, que hacen las delicias de los aficionados; espacios abiertos al cante y al baile donde acuden, cada vez más en masa, a vivir, conocer y aprender las cualidades de tal o cuál artista de prestigio. El flamenco como industria flamenca da los primeros pasos. Contratos, pases y sesiones dobles por días y semanas

3 Publicado en la serie "Documentos" (La identidad del Pueblo Andaluz); VV/AA; Febrero 2001; Edit. Oficina del Defensor del Pueblo Andaluz.

colman estos lugares para beneficio de unos pocos que visualizan el negocio del flamenco, en todas sus facetas. Madrid, Sevilla y Jerez se manifiestan como tres de las ciudades donde más proliferan estos establecimientos debido a la demanda y la oferta que tienen en sus territorios. Salvo la capital, la baja Andalucía comienza a coexistir con el cante.

Así, Steingress[4] recoge la importancia del mercantilismo en el flamenco desde sus comienzos:

> *"Cabe destacar una observación poco apreciada por los feroces defensores del flamenco. Por lo menos en lo que al flamenco histórico se refiere, su evolución siempre estuvo y sigue estando vinculada al negocio: negocio para cantaores, tocaores, bailaores, bailaoras y de todos aquellos dedicados a vender el producto artístico en el mercado. Por esta razón no debemos separar el arte de su aspecto económico, aunque hay que insistir en su diferencia cualitativa. El arte flamenco se desarrolló gracias en parte al sustento económico que le facilitó el creciente mercado con su tendencia hacia la mercantilización de las manifestaciones culturales populares. [...]*
>
> *Como consecuencia de ello, la mistificación del flamenco, el folclore flamenco (entendido como ideología acientífica sobre el mismo), sirve para camuflar el carácter económico-mercantil del arte flamenco, creando una aureola de inocencia a pesar de la realidad, una ideología muy interesada, aunque bonita y romántica".*

En la línea de la doctora Cruces se encuentran autores como el antropólogo Isidoro Moreno que expone su teoría en cuanto al surgimiento del flamenco (1992): "el *flamenco surge de los trabajadores agrícolas de las zonas latifundistas, del lumpen-proletariado de las grandes ciudades y de la minoría gitano-andaluza, es decir, de tres sectores que comparten unas condiciones de vida muy parecidas".*

Por otro lado, recoge el profesor Miguel López Castro que para José Gelardo Navarro y Francisne Belde (1985) el flamenco nace de pequeños propietarios, que forman parte del campesinado y del proletariado rural (braceros, jornaleros), que, debido a los bajos salarios, al hambre, a la miseria, a la falta de trabajo y en parte a la emigración forzada a las ciudades, terminaron formando el subproletariado rural y urbano.

4 *Op.cit.* STEINGRESS, *pp-343-351.*

El flamenco se ha alimentado desde el principio de la tradición oral. A pesar de ser una cultura relativamente joven, poco se sabe de su origen, de sus creadores si los hubiere como tales, de sus participantes, de los que iniciaron el camino. A pesar del avance en la investigación de los últimos años, que poco a poco va esclareciendo algunos conceptos más o menos turbios del origen, sólo un clarividente podría esclarecer los entresijos del pasado. Uno de los objetivos de esta investigación viene a intentar aportar datos de uno de los que convivieron con él desde su nacimiento hasta su final.

Adentrarnos en la vida, en el cante, en las vivencias del cantaor José Cepero, jerezano de origen y madrileño de adopción es el centro de interés del trabajo que presentamos. El periodo que abarca esta investigación (1928-1960) supone la continuación de una flexible y abierta y sirve de continuación a la ya realizada para la obtención del diploma de estudios avanzados en el marco del doctorado 'El flamenco, un acercamiento interdisciplinar a su estudio' de la Universidad de Sevilla.

Para el caso de nuestro objeto de estudio, poco o nada se sabe acerca de su vida, que no sea su legado discográfico, que paradójicamente es uno de los más extensos de la discografía de pizarra. Si la historia del flamenco tiene aproximadamente dos siglos, el periodo a investigar comienza hace apenas un siglo, y a pesar de esto, pocos datos poseemos de esos años, al menos en lo que respecta a la vida y obra de José Cepero. En cualquier caso, se tendrán en cuenta para completar el objetivo de esta investigación aspectos relevantes parcialmente estudiados en la anterior con la finalidad de completar y dar cuerpo al completo de la documentación y del trabajo realizado. De este modo, al tratar la discografía del cantaor objeto de estudio, tendremos en cuenta toda su discografía, pues resulta de especial interés aclarar cuáles fueron las creaciones elaboradas por el jerezano; cuáles fueron las coplas, las letras de fandangos creadas y que a día de hoy no están catalogadas ni registradas a nombre del autor. Mediante datos empíricos y documentales trataremos de establecer con certeza qué letras creó Cepero y cuáles no dentro de su repertorio cantaor y discográfico.

Para entender las características que hacen de José Cepero un cantaor de época se hace necesario analizar el contexto en que se desarrollan sus primeros años:

a) La pertenencia a un barrio de Jerez, Santiago, netamente flamenco, donde se dan unas circunstancias singulares, en las que la etnia gitana tuvo mucho que decir y que aportar; las citas y reuniones de cante, de cabales, fiestas íntimas que menciona la doctora Cruces forman parte de la vida cotidiana del barrio.

b) A pesar de no nacer en el seno de una familia cantaora, su barrio cumple los requisitos necesarios mencionados anteriormente, por lo que la ralea, en este caso, poco tiene que aportar.

c) El ambiente de casas de vecinos, donde ambas etnias convivían, sin hacer distinciones entre unos y otros fomentó y despertó el interés de Cepero por adentrarse en algo que le era familiar desde su nacimiento, para aprenderlo de forma natural, en el día a día de su vida.

En términos genéricos, la situación que vive el flamenco en la actualidad es fruto de la evolución histórica, que a pesar de no ser extensa en la historia, abarca ya un periodo superior a los dos siglos, como mencionamos anteriormente. Sin embargo, como cualquier otro producto cultural evoluciona al hilo de los tiempos, que se mueven vertiginosamente en este cambio de siglo. Gerard Steingress apunta en torno al desarrollo que ha sufrido el flamenco a partir de la hibridación entre el pueblo y su folclore[5]:

> *"El cante ́se hizo popular` como arte inspirado en el pueblo, utilizando tanto elementos de la cultura popular como de la culta. El flamenco se creó a partir de una reinterpretación innovadora y artística del folclore andaluz tradicional, aunque superándolo en un proceso de hibridación musical y coreográfica en el cual aparecen elementos culturales muy distintos: desde la escuela bolera nacional hasta el bel canto italiano, el baile y la música de los gitanos y de los aficionados al gitanismo, del villancico y la tradición romancera hasta el cuplé."*

Pese a todo, como manifestación artística, no es un fenómeno aislado. Su aparición se explica de acuerdo con una serie de claves sociales y antropológicas que garantizan su influencia creciente en los gustos musicales del aficionado, su salto a la cotidianidad cultural del entorno y su traslado inminente a las páginas de la prensa, así como al resto de medios de comunicación[6].

Desde otro punto de vista, en lo que se refiere a cante, aporta Hauser[7] que éste se creó como verdadera manifestación de la alineación del individuo romántico para entrar luego en la fase de su propia alineación como mercancía. Sin duda, el valor artístico sólo existe en cuanto instrumento

5 *Op.cit.* STEINGRESS, (1998:221)
6 PERUJO SERRANO, FRANCISCO. *'La presencia del flamenco en los medios de comunicación de Granada'*. 2006. p-87
7 HAUSER, A.: *'Sociología del arte'*, citado por Louerdes Ortíz en '*Hauser y la posición del artista en la sociedad. Un intento de reconciliar lo irreconciliable'.* El Pais, 9 de mayo de 1976.

sublime para expresar la alineación del hombre frente a la sociedad todopoderosa, mientras que éste se pierde cuando se convierte en objeto de dicha alineación. Hay que subrayar también que el fenómeno de la alineación, tanto en el cante, como del cante, es el resultado del fenómeno de la alineación de la práctica artística en el seno de la sociedad moderna, o lo que es igual, de la relación entre arte y sociedad mantenida a partir del romanticismo; el romanticismo decimonónico fue la expresión de la ruptura definitiva entre la creación artística y la producción general, y también la manifestación del desarraigo del hombre frente a la disolución de la sociedad tradicional, al mismo tiempo que supuso un gran esfuerzo existencial destinado a crear la nueva identidad cultural del hombre desarraigado.

El flamenco "es el resultado de una suma de culturas musicales que se desarrollaron en Andalucía y se transmitieron de generación en generación. Su historia no es muy antigua y cuenta con poco más de 200 años de existencia; sin embargo, en esta música se pueden hallar huellas ancestrales de la música judía, árabe, castellana, antigua andaluza y gitana, es decir, de todos los pueblos que pasaron por Andalucía. Quienes más influyeron sobre la base del folclore andaluz para el surgimiento del flamenco fueron los gitanos[8]".

Vivimos en un mundo cuya transformación es un elemento constante y primigenio: siempre se está recreando, reconstruyendo. El prefijo *trans* connota, además de la transformación, la necesaria trascendencia de la crisis de la modernidad. Esta trascendencia es, ahora, un hecho irrefutable.

A lo largo de su existencia, ha sido idolatrado por propios y extraños, considerándose en la actualidad un arte universal. Y no sólo eso sino que, hasta tal punto llega su magnitud que una figura de la categoría de Paco de Lucía, ha sido investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Berklee College of Music, Universidad privada con sede en Boston.

En esta línea, otra de las apuestas por el flamenco que se han hecho bajo el amparo de la nueva normativa andaluza de la Ley de Patrimonio Andaluz ha sido la protección del patrimonio inmaterial. Ahí están las danzas rituales masculinas de Huelva, la zambra de Granada, la zambomba de Jerez o los cantes de las minas de Almería y Jaén o el legado artístico y sonoro de Pastora Pavón, "La Niña de los Peines". También se ha hecho con la fiesta de los verdiales de Málaga. En este sentido, se ha conseguido declararlo Patrimonio de la Humanidad[9].

8 NAVALÓN, S. (2004): *Compás, historia y técnica*, Es flamenco (y en http://www.esflamenco.com/scripts/news/esnews.asp?frmIdPagina=355).

9 Inscrito en 2010 en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inaterial de la Humanidad.

El objeto de estudio y de interés de este trabajo ha pretendido adentrarse en la vida de José Cepero, en el contexto sociocultural que le tocó vivir, en el interés de un niño por acercarse al mundo del flamenco, y hacer de esto su *modus vivendi.* Hemos pretendido, así mismo dar a conocer más en profundidad sus aportaciones al género, sus grabaciones, y en cierta medida, parte del legado artístico que dejó para la posteridad.

Se ha pretendido en esta investigación, aportar información sobre el pasado de la biografía del cantaor, exponer testimonios de sus coetáneos, además de rastrear la prensa histórica para recabar más información acerca de su vida.

En el campo de la cultura y la sociología el abanico bibliográfico sobre el que me he apoyado es muy amplio, tomando como referentes otros trabajos de investigación y publicaciones que gozan de rigor científico, algo que hasta hace pocos años faltaba en la investigación flamenca. Autores como Cristina Cruces en el campo de la antropología, Gerard Steingress en el campo de la sociología, Jose Manuel Gamboa en el apartado de obtención de datos o Luis y Ramón Soler a través de su obra 'Antonio Mairena en el mundo de la soleá y la seguiriya', Jose Cenizo Jiménez o Francisco Gutiérrez Carbajo en el ámbito literario y poético y muchos otros que en diferentes campos de trabajo han aportado luz y rigor a esta investigación.

2.- MARCO TEÓRICO

La investigación realizada parte del estudio de la vida y obra de José Cepero desde diferentes disciplinas, subdisciplinas y teorías que han topado directa o indirectamente con diversas cuestiones y enfoques que fundamentan este trabajo, a pesar de los posibles riesgos que esto conlleva. Por esto, uno de las subapartados parte de la antropología social y del arte, de la historia social y cultural de determinadas zonas de Andalucía y Madrid. Otra de las partes conlleva un análisis del cante, desde un punto de vista musicológico. El carácter teórico-metodológico con el que se aborda el estudio se debe principalmente a la escasez de fuentes y referentes conceptuales con un marcado carácter objetivo, que pueden en cualquier caso, desvirtuar la investigación. Partimos de un marco teórico "en construcción" e interdisciplinar, cuya finalidad es más la orientación de la práctica que el contraste empírico para su aceptación o rechazo, si bien hemos pretendido aportar toda muestra o rastro de imparcialidad, al menos en los capítulos que comprenden la parte biográfica del citado protagonísta.

El presente trabajo de investigación pretende, por un lado y desde el enfoque teórico aportar datos objetivos acerca de la vida y obra del protagonista de este estudio; información neutral que quede exenta de cualquier posible rechazo dado el carácter objetivo del mismo, fundamentado en datos que, a priori, no dejan lugar a posibles especulaciones relacionadas con la tradición oral que tanto abunda en el flamenco y que tanto ha sustentado las bases de este arte, dejando de lado, el carácter científico e investigador que, en todo caso, se posiciona en una vertiente tangencialmente opuesta a los elementos pasados que han sido estandarizados como pilares de muchos de estos aspectos.

El carácter objetivo viene dado, principalmente por los datos extraídos de hemerotecas nacionales (Biblioteca Nacional de España), Archivo hemerográficos digitales (Archivo Díaz Escovar) y en último lugar de datos aportados y extraídos de publicaciones relacionadas con el tema a tratar que a su vez han sido extraídos, en la mayoría de los casos, de hemerotecas. Es evidente que sin la previa localización y observación del objeto de estudio no habría sido posible poner en pie esta investigación. En este sentido, afirma Bronowski[10] que "para obrar de un modo científico, de un modo humano simplemente, son necesarias dos cosas: hecho y pensamiento. La ciencia no consiste sólo en hallar los hechos; no basta con pensar, aunque sea racionalmente. Los procesos de la ciencia son característicos del obrar humano en el sentido de que se desarrollan a través de la unión del hecho empírico y el pensamiento racional, de modo tal que pueden ser separados".

10 BRONOWSKI, J. '*El sentido común de la ciencia'.* Península, Barcelona, 1978, p-37.

Es decir, la detección en sí misma del hecho no supone un afluente fundamentado de conocimiento científico si no es sometido convenientemente a los cauces de una metodología por la que, una vez identificado y conocido, sea posible analizarlo y diseccionarlo en profundidad. A lo largo del marco teórico, las aportaciones hechas por Francisco Perujo Serrano, a partir de su elaboración de fundamentos metodológicos incluidos en la tesis doctoral "El Flamenco en los medios de comunicación de Granada" han sido fundamentales para dar cuerpo y sentido a este subapartado del estudio.

Por otro lado, aparece aquí un marcado enfoque subjetivo, basado en perspectivas que hasta ahora se dan por válidas, aún estando algunos de estos datos en relativa cuarentena. La escasez de trabajos realizados hasta la fecha que se asemejen al presentado hace que las fundamentaciones de una de las partes del mismo se basen en otros estudios realizados por expertos en la materia y tomando como referencias muchas de las realidades subjetivas/objetivas aportadas por éstos.

Aunque se parte de la objetivación de la materia de estudio y de su pertinente acotación como hecho particular no es el sentido, la finalidad ni el objetivo de este trabajo de investigación extraer conclusiones de validez universal. Como argumenta Carl Hempel[11] cuando sostiene que "las ciencias empíricas tienen dos objetivos principales: descubrir los fenómenos particulares en el mundo de nuestra experiencia y establecer principios generales por medio de los cuales ellos pueden ser aplicados y predichos". En el contexto de las ciencias sociales donde se ha desenvuelto este esfuerzo investigador concreto resulta imposible llegar a este tipo de conclusiones porque la interacción entre los medios de comunicación y el flamenco sólo ha sido posible allá donde se dan ambos fenómenos a la vez y, aún así, las características y las especificidades sociales, económicas y culturales de cada ciudad han permitido un tipo de relación diferenciada.

De esta forma, esta investigación no es determinista. Aunque ha sido ordenada y encauzada siguiendo una metodología específica de carácter hipotético-deductivo, no se encuentra concernida por otra de las características que se han asociado tradicionalmente al conocimiento científico; la predictibilidad. Para Karl Popper[12], "el determinismo afirma que el futuro puede deducirse racionalmente a partir de las condiciones iniciales, pasadas o presentes, en unión de teorías universalmente verdaderas".

Así, uno de los patrones por los que se ha regido la investigación, en su parte analítico/musical, se ha basado en las aportaciones de dos investigadores que han sido un referente

11 HEMPEL, Carl: '*Fundamentos de la formación de conceptos en ciencia empírica*', Alianza, Madrid, 1988, p-9.

12 POPPER, Karl: '*El universo abierto. Un argumento a favor del indeterminismo*', Tecnos, Madrid, 1986, p-55.

en la literatura flamenca. La obra "Antonio Mairena en el mundo de la soleá y la seguiriya" de Luís Soler Guevara y Ramón Soler Díaz, ha aportado el principal estudio metodológico a seguir para desarrollar el análisis de los capítulos finales de esta investigación.

Aún siguiendo un modelo que en la actualidad es considerado como uno de los referentes del flamenco, esto no quita que esté exento de un cierto halo de subjetividad. Al margen de esto, el referente funcional primario ha sido éste.

Queda pues entre otros aspectos estudiar y analizar sus creaciones literarias y letrísticas dentro del imaginario flamenco personal.

Escribía el poeta Luís Rosales[13]:

> *"El cante no se habla. El cante no se escribe. Teorizar sobre el cante jondo es un despropósito parecido a enamorarse de una mujer por haber visto su fotografía […]. Lo que si puede hacerse, y muchos técnicos lo han hecho con acierto, es estudiar sus elementos integradores; la música, la letra, los grandes cantaores, los orígenes ¡ay! Los orígenes, el ambiente geográfico y social, y finalmente, los métodos de transmisión!*

Esta investigación sólo pretende concretar datos acerca de una parte del flamenco desde el punto de vista de un protagonista, desde sus vivencias, desde su perspectiva cantaora, en definitiva desde un modelo personal y vivencial del cante jondo. Consideramos el origen jerezano del protagonista de la investigación como uno de los rasgos diferenciales que van a marcar el objeto de esta investigación, tanto en cuanto esto va a suponer un elemento diferenciador e identitario con respecto al resto de cantaores que no proceden de la misma zona geográfica, por lo que confiere a este estudio un acento subjetivo.

Así, y con carácter puntual, existe una base que se sustenta a través del concepto bourdeusiano de "hábitus", que permite articular la subjetividad expresiva de la conciencia (exteriorizada por los relatos de vida) y la objetividad construida de las estructuras. Se refiere al bagaje individual que se proyecta en su praxis y es resultado de la internalización de las estructuras y sistemas de valores socioculturales fruto del proceso de socialización, haciendo visibles los factores simbólicos y vitales que generan la desigualdad[14].

13 ROSALES, LUÍS. *'Esa angustia llamada Andalucía'. (Col. Telethusa)*. Ed. Cinterco. Madrid, *1987*. pp-21-22

14 BORDIEU, P.: *'Pensamiento y acción'*, Universidad de Zulia, Venezuela, Vol 23, nº 52, abril 2007. pp-121-122.

En este caso, establece Francisco Perujo[15] que la hipótesis de partida estaría constituida precisamente por un enunciado singular, que aparece introducido por el pronombre interrogativo *cuál* y que se proyecta unívocamente sobre un acontecimiento concreto, configurándose la construcción final de la misma de la siguiente manera: ¿Cuál ha sido la trayectoria artística de José Cepero en el periodo objeto de estudio y su importancia en el ámbito flamenco?

2.1.- Objetivos de la investigación.

Nos advierte Mohammad Naghi[16], que "los objetivos de la investigación señalan los elementos del marco conceptual que se debe investigar [...] Estos objetivos describen las perspectivas de la investigación y especifican lo que se espera de los resultados de la misma. No se puede desvincular una cosa de otra, porque la segunda, tras un laborioso proceso de estudio y análisis, es la consecuencia de la primera. Es decir, para rematar esta tesis mediante el presente documento de lectura ha sido necesario, en primer lugar, concretar el tema y el campo de estudio, fijar los objetivos y, finalmente, después de un trasiego que ha durado varios años, terminar todo el proceso aportando una serie de conclusiones, que aparecen en el último capítulo y que son el resultado de todo el trabajo previo[17].

En todo caso, el punto de partida ha estado determinado por la acotación conceptual, espacial y temporal del objeto de estudio, que se ha precisado en estos tres niveles del siguiente modo:

A. Conceptual: La vida y obra de José Cepero en la etapa que comprende el periodo 1924-1960 así como el estudio literario de las coplas de creación personal.
B. Espacial: Vivencias y ciudades del flamenco en la vida del cantaor jerezano.
C. Temporal: Trayectoria artística desde 1924 hasta su muerte en 1960.

Esta investigación pretende establecer como objetivo general un acercamiento a la vida y obra del cantaor jerezano José Cepero. Conocer su trayectoria artística, su andadura profesional a lo largo de su carrera profesional, su vida en las ciudades en las que creció como artista flamenco. En el ámbito biográfico, se pretenden dar datos exhaustivos acerca de su árbol genealógico. Los datos recabados proceden de documentos oficiales. Salvo una breve rama de su genealogía que ha partido del testimonio directo de artistas entrevistados, a los que damos veracidad en sus palabras por no haber interferencias intencionadas que puedan alterar la realidad, el resto de datos son objetivos.

15 PERUJO SERRANO, FRANCISCO. *Capit.:'Fundamentos metodológicos'.* Tesis doctoral *"La presencia del flamenco en los medios de comunicación en Granada"* 2006.
16 NAGUI NAMAKFORROOSH, Mohammad: *Metodología de la investigación*, Limusa, México D.F., 1988, p-68.
17 *Op.cit.*

Por tanto, este trabajo de investigación tiene por objetivos:

1.- Acercarnos a la figura del cantaor José Cepero, a su significado en la historia del flamenco, en su ciudad.

2.- Conocer los referentes cantaores del artista, sus influencias y sus primeros movimientos en el ámbito estrictamente flamenco.

3.- Dar a conocer sus creaciones/recreaciones, las influencias del artista en el campo del cante jerezano/no jerezano, y los efectos de éste en su trayectoria como cantaor en sus primeros contactos con el mundo del flamenco.

4.- Destacar la importancia de este cantaor tanto en los comienzos de siglo, como a lo largo de su trayectoria artística, y la herencia/influencia que dejó en cantaores de siguientes generaciones.

5.- Aproximarse a la discografía del artista en su primera etapa cantaora.

6.- Analizar y estudiar su discografía, fruto de una época determinada, estableciendo los patrones musicales y las atribuciones de estilos en base a la catalogación actual partiendo de los modelos existentes.

2.2.- Métodos, fuentes y técnicas.

Desde un punto de vista general, siguiendo la clasificación de Deutscher y para situar debidamente el tipo de metodología utilizada, "en las ciencias sociales han prevalecido dos perspectivas teóricas principales: La primera, el positivismo [...] Los positivistas[18] buscan los hechos o causas de los fenómenos sociales con independencia de los estados subjetivos de los individuos", mientras la segunda[19] perspectiva teórica principal se define como fenomenológica y, a diferencia de la anterior, "la realidad que importa es lo que las personas perciben como importante"

El carácter de esta investigación es fundamentalmente descriptivo y exploratorio. De un lado, basado como apuntábamos anteriormente, en datos objetivos extraídos de prensa y de otras publicaciones; del otro, basado en la tradición oral y complementado de unos patrones que se dan por válidos (no científicamente) empíricamente, a pesar de no ser ciento por ciento válidos por culpa de sesgos propios de la tradición oral (hecha y reelaborada al antojo del informante, en muchos casos).

18 TAYLOR, S.J./BOGDAN R: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Barcelona, 1994. p-15

19 *Ibídem.*p-16

Ha sido requisito indispensable para conocer datos fiables de la biografía de José Cepero y de su personalidad las diversas entrevistas realizadas tanto a familiares como a otros artistas que trabajaron con él. Para ello se ha recurrido a la entrevista en profundidad con un carácter específico.

La dificultad que entraña esta parte de la investigación reside en haber encontrado a artistas que habiendo sido coetáneos del cantaor, aún sigan vivos y además que todavía tengan recuerdos de cómo era el cantaor. Teniendo en cuenta que murió en 1960, ha sido muy difícil encontrar a cantaores/as de su generación. A pesar de haber conseguido, tras un largo y meticuloso estudio de artistas que pudieran haber coincidido con él en sus últimos años de vida, el testimonio de estos personajes, (en muchos casos las lagunas propias del paso del tiempo en la memoria de éstos han estado presentes), se ha conseguido establecer un patrón fidedigno, basado eso sí, en el testimonio oral, de la personalidad del cantaor. Para tomar como válidos estos testimonios, se han cotejado todas las grabaciones y los comentarios hechos al efecto sobre la personalidad de Cepero hasta ver donde confluyen los patrones similares en cuanto a su persona, lo que ha consolidado un formato de carácter objetivo, aunque basado en el testimonio y en el recuerdo, que no da cuenta exacta de como fue el carácter del cantaor.

Existe un claro interés por aportar datos rigurosos de la personalidad del protagonista. La tradición oral y los testimonios no fiables al 100% daban cuenta de una personalidad que, tras las comprobaciones oportunas a través de las entrevistas, se alejaban en cierta medida de la realidad. Se ha querido poner de manifiesto a través de las descripciones aportadas por los sujetos entrevistados la realidad objetiva de la vida de José Cepero. Para ello, se han eliminado datos posiblemente sesgados, que carecen de veracidad comprobada, y en general datos faltos de rigurosidad, que no harían sino aportar errores de bulto a una investigación cuya premisa es la de tener un carácter eminentemente descriptivo y objetivo.

Basándonos en nuestros objetivos hemos elegido el método biográfico, en dos de sus vertientes: un primer plano basado en una perspectiva profesional, y un segundo basado en la perspectiva biográfica a través de los testimonios de los entrevistados y de la documentación que aparece en la bibliografía flamenca. El proceso heurístico ha consistido en la consulta de diversas fuentes bibliográficas, documentales, electrónicas, audiovisuales y orales. Para realizar la segunda parte de este trabajo, hemos recurrido a la recogida, elaboración, comparación y análisis de cantes que fueron coetáneos de José Cepero, o pertenecieron a generaciones anteriores a éste.

Hemos tenido en cuenta las trayectorias profesionales de otros artistas que fueron competencia y/o rivales del sujeto objeto de estudio a lo largo de su vida profesional. La fundamentación teórica de esta metodología la encontramos en autores como Pujadas[20] o Taylor[21].

En esta línea, afirma Thompson[22] que "*el método introduce la vida en la misma historia y amplía sus horizontes. Reconocer como héroes no sólo a los líderes sino a la desconocida mayoría de las personas"*. Este método nos permite analizar y observar la complejidad del comportamiento humano y sus motivaciones atendiendo a la relación dialéctica entre la acción humana y la estructura social. Además contempla la variable dinámico-temporal que facilita la comprensión de los procesos de cambio social.

El método biográfico ha resurgido en las últimas décadas (especialmente desde los años sesenta con la escuela del Humanismo Radical) y su uso está ampliamente justificado en Sociología, Antropología, Psicología e Historia. El método biográfico permite mostrar la visión de determinados procesos sociales, así como dimensiones que no siempre se pueden entender y analizar por otros medios. Este método, en relación con nuestros objetivos presenta varias ventajas:

- Permite recorrer en un proceso comunicativo de un solo sentido la trayectoria vital y profesional del sujeto propuesto para el estudio.

- El método nos proporcionará una panorámica del contexto social restringido del mundo de los cantaores de flamenco de la época, - a través de los datos aportados por los que lo conocieron y datos extraídos de hemerotecas y publicaciones especializadas- contribuyendo así al conocimiento del desarrollo histórico y del contexto social en que se incardina.

- Este método devuelve "el protagonismo" al objeto de estudio, situándolo en un lugar de cierto privilegio en un contexto actual.

De esta forma, se pretende construir la trayectoria de un cantaor en el marco de sus grupos de referencia, véase, cantaores/as, combinando las aproximaciones objetivas con el análisis de una parte de su obra, que nos aporta claves para entender un modelo de vida en la figura de un cantaor de época.

20 PUJADAS, JOAN J.: *'El método biográfico y los géneros de la memoria'.* Universidad Rovira i Virgili, 200. Revista de Antropología social. pp-127-158.
21 TAYLOR S.J./BOGDAN, R.: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 15.
22 THOMPSON, P. (1989): *The Voice of the Past. Oral History*, Oxford, Oxford University Press. p-21.

El marco temporal de este análisis y estudio se sitúa en un pasado no fácilmente recuperable en cuánto a datos y testimonios que arrojen información de primera mano; Así, se anulan las posibilidades de contrastar las posibles declaraciones verbales de los informantes con otras realidades de otros informantes.

Esta investigación, por lo tanto, se ha desarrollado según unos patrones bien definidos que han estado constituidos por la definición de un objeto de estudio diferenciado, la elección de una metodología hipotético-deductiva. De todas formas, la delimitación concreta del material de análisis así como del campo de investigación no es escollo para prescindir de un mínimo ejercicio de contextualización indispensable para comprender cuál y cómo ha sido y se ha desarrollado la vida y obra cantaora y discográfica de José Cepero en la etapa objeto de estudio, esto es, desde 1924 hasta 1960. Procede resaltar el carácter temporal (periodo que comprende esta investigación) en el que se desarrolla, para no caer en el error de limitar vida profesional del cantaor a un periodo puntual y por tanto, no válido desde un punto de vista general.

Estas subacotaciones o subdivisiones del objeto de estudio que se centran en una etapa concreta están condicionadas por la propia investigación y responden a la relevancia que adquieren dentro del proceso sucesivas hipótesis menores que lo han ido vertebrando. No son aleatorias ni indiscriminadas, sino que se presentan como la consecuencia de un análisis previo que ha posibilitado observar, detallar, analizar y distinguir momentos claramente diferenciados en el total de la obra que se pretende estudiar, teniendo en cuenta que forman parte de un *corpus* general de una investigación que resulta un elemento sumativo de una investigación más extensiva.

Para Francisco Perujo Serrano[23] esta concreción es determinante porque revela el lugar dónde se sitúa el objeto de estudio y centra la investigación, evitando posibles desviaciones hacia otros campos, que significarían un evidente escollo en la enhebración de todos los instrumentos metodológicos que configuran su puesta en marcha y representarían un componente de clara distorsión para alcanzar el objetivo con el que se ha empezado este trabajo.

Las distintas fases que se concretan responden a una finalidad de subdivisión cronológica, y obedecen a un deseo por componer la trayectoria histórica por la que pasó Cepero en sus comienzos artísticos, como resultado de colocar etapas en el necesario esfuerzo retrospectivo que exige esta investigación.

La información complementaria- fotografías, documentos oficiales, extractos de prensa y otros documentos han facilitado el estímulo de acercarnos a teorías con relatividad objetiva que

23 *Op.cit.p-78.*

aportan más claridad a la investigación. Por otro lado, estos datos nos han servido como elemento de contraste de informaciones para poner en cuarentena ciertas informaciones inicialmente dadas por fiables y ciertas.

2.3.- Selección de informantes.

En cierta medida, "cada estudio de la investigación es una búsqueda de información acerca de algún tema. La forma y dirección que la búsqueda toma está notablemente afectada por lo que se cree son las fuentes apropiadas". De todas maneras, tanto la recopilación como el "análisis de los datos es un proceso en continuo progreso en la investigación cualitativa[24]"

Para dar argumento válido y objetivo a la labor de indagación documental de esta investigación, se ha partido preferentemente de la escogida a partir de fuentes secundarias: bibliografía publicada sobre el tema, básica para centrarlo y contextualizarlo debidamente y el extenso legado de hemeroteca que ha dejado la prensa durante la etapa en la que está delimitado este trabajo.

Ha sido necesario acudir a cauces de información primarios[25], cuyos "datos provienen de fuentes originales", por medio de los protagonistas directos que o bien conocieron en primera persona al cantaor, o bien han aportado información que dé luz y claridad a una parte de la vida de Cepero, aunque el prisma tenga un carácter indirecto.

Para ello, ha sido necesario recurrir a técnicas interrogatorias a fin de obtener los contenidos deseados de primera mano, ante la poca documentación de primera mano existente hasta la fecha y que contribuya a arrojar datos acerca de la persona y personalidad del jerezano Cepero.

Como los hechos analizados sucedieron en el pasado, ha sido imprescindible llegar a ellos por medio de una exigente labor de desbroce documental para, a través de ella, acceder a los documentos sobre los que se ha construido, una vez analizados, la investigación[26].

Como parte de la selección de informantes se ha recurrido a la entrevista personal de aquellos personajes que tuvieron relación directa y/o indirecta con el cantaor. Aunque en ningún caso, éste es el único elemento informador utilizado. La fuente no es una sola persona, sino una organización formal y el emisor suele ser un comunicador profesional. El mensaje no es único,

24 TAYLOR, S.J./BOGDAN R.: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Barcelona, 1994, p-158.

25 NAGHI NAMAKFOROOSH, Mohammad: *Metodología de la investigación*, Limusa, México D.F., 1988, p-115.

26 *Op.cit*. (PERUJO SERRANO) p-34.

variable e imprescindible, sino, muchas veces, manufacturado, estandarizado, siempre multiplicado en cierto sentido. Y además de referencia simbólica con su valor de uso, también es un producto del trabajo y una mercancía con valor de cambio. La relación entre emisor y receptor es unidireccional y raramente interaccional, necesariamente impersonal[27].

En este sentido, se hace necesario el profundo agradecimiento a Jose María Velázquez-Gaztelu por aportar lo que a su juicio, fue un dato insignificante, pero que a raíz del mismo y tirando del hilo, hemos conseguido una información crucial y fundamental, que sin ella, no habría sido posible esta investigación.

De manera fortuita y a través de la red nos facilitó la pista de un posible familiar de José Cepero. Después de varios meses sin obtener resultados y tras seguir numerosos indicios que nos pudieran dar una pista fiable para establecer contacto con el familiar de Cepero, conseguimos localizar en Milán a una nieta del cantaor. A partir de ese momento, establecimos contacto con ella y hemos podido conseguir suficiente información para hacer una composición de lugar acerca de datos que, de otra manera, hubiera sido imposible obtener. Así mismo, la madre de esta nieta, es decir, la nuera del cantaor, sigue viva, con edad muy avanzada, pero aún con recuerdos suficientes para aportar a la investigación y son, en todo caso, trascendentales.

A través del procedimiento de entrevista a ambos miembros de la familia, hemos rescatado no sólo información relevante sino documentación, en la mayoría de los casos, inédita. Desde grabaciones desconocidas que poseía la familia en discos de pizarra como material fotográfico, e incluso acceso a la Copa Oro Chacón que ganó Cepero en 1928 y de la cuál incluimos una fotografía actualizada. El resto de documentación e información aportada por la familia está desbrozada a lo largo de la investigación para dar cuerpo y sentido a la misma.

Una de las principales fuentes de información (secundarias) utilizadas ha partido del rastreo y búsqueda de datos en la prensa de época, a través de diversas fuentes (Internet, Archivo Histórico Municipal de Jerez de la Frontera, Registro Civil de la Inclusa de Madrid, Bibliografía especializada de flamenco).

El documento de archivo, el recorte de hemeroteca, las colecciones privadas con informaciones de distintas cabeceras de la prensa madrileña y sevillana, de publicaciones monográficas sobre José Cepero, han tejido el legado documental que no sólo ha inspirado la

27 MCQUAIL, DENIS: *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1991, pp-56-57

elaboración de esta investigación sino que la han hecho posible. Alcina Franch[28] es taxativo al respecto, "tanto si el planteamiento de la investigación es inductivo, como si se trata de una investigación hipotético-deductiva, los hechos y/o los datos se hallan en la base de todo el proceso de investigación de un problema".

Por otro lado, y para el último capítulo de este trabajo se han utilizado como fuente de información directa las grabaciones sonoras existentes. Aunque la grabación de documentos sonoros es de aplicación prácticamente universal, es especialmente importante en los campos de la musicología, la lingüística, la etnología y la historia oral.

Con todos estos elementos en consideración, se ha pretendido recoger una información inicial a través de diferentes fuentes, primarias y secundarias, cuya utilidad es ir forjando una panorámica aproximada acerca del objeto de estudio elegido para, una vez seleccionado el conjunto de documentos recabados a lo largo de esta primera fase, aplicar una metodología hipotético-deductiva, de carácter cualitativa, que concluya en una serie de considerandos finales y que, a modo de conclusiones, sustenten con claridad la defensa de una línea argumental sólida, científica y rigurosa.

28 ALCINA FRANCH, J.: *Evolución social. Akal,* 1999, p-45

3.- FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS Y CIENTÍFICOS DE LA INVESTIGACIÓN.

La forma de acercarse a una determinada realidad, con independencia de sus atributos definitorios, determina la especificidad del ángulo de observación, establece los límites del enfoque y clarifica las herramientas de mayor utilidad a la hora de precisar un acercamiento que, primero, tiene la intención de identificar, luego se encarga de desbrozarla en unidades simples de estudio y finalmente, posibilita, siguiendo esta secuencia y como último paso del proceso, el establecimiento de un conjunto de supuestos que se resuelven en conclusiones finales.

Quizás sean éstas, en líneas generales, las distintas fases de todo proceso investigador. Sin embargo, "para llevar a cabo una investigación hay que realizar numerosas actividades, unas en forma secuencial, otras en forma simultánea y tomar varias decisiones en diferentes etapas[29]". La primera de ellas es, observado el fenómeno e interesado por él, acotar el objeto de estudio convenientemente. En este caso, la biografía y el análisis discográfico y musicológico de la obra de José Cepero.

Siendo fieles a esta identificación del objeto de estudio y a su inevitable localización espacio-temporal ya, desde un primer momento, se ha procedido a ensamblar los diferentes elementos metodológicos y conceptuales que, interaccionados entre sí, han posibilitado la elaboración y redacción de este trabajo final dentro de un dilatado proceso que fue encaminado siempre en una misma dirección y al servicio de un mismo objetivo concreto: desarrollar un trabajo de investigación referente al cantaor jerezano. Esta aseveración tiene una gran importancia porque, como subraya Harold Brown, "el único aspecto permanente de la ciencia es la investigación[30]".

3.1.- Acotación del objeto de estudio y alcance de la investigación.

Como asegura Klaus Krippendorff[31], "toda investigación científica está motivada por el deseo de conocer o entender mejor una porción del mundo real". De esta forma, la *porción* del mundo real que se intenta aprehender por medio de este trabajo, que en términos genéricos se conoce como acotación del objeto de estudio, es la que encabeza en negrita y con un cuerpo de letra enorme el presente documento.

Ha sido necesario primero partir de la premisa de los propios límites que se derivan del verdadero alcance de este estudio monográfico sobre la vida y obra de este artista. Aunque se ha

29 NAGHI NAMAKFOROOSH, Mohammad: *Metodología de la investigación*, Limusa, México D.F., 1988, p. 61.
30 BROWN, Harold I.: *La nueva filosofía de la ciencia*, Tecnos, Madrid, 1988, p. 222.
31 KRIPPENDORFF, Klaus: *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1990, p. 252.

tratado de acceder a todo el vasto material de recursos de hemerotecas a disposición del investigador y se ha pretendido abarcar todas y cada una de las etapas que evidencia el tema de estudio desde su nacimiento hasta su fallecimiento, acotando, así, temporalmente la dimensión del estudio, porque "como cualquier otra empresa humana –aclara Mario Bunge[32]- la investigación científica tiene sus aguijones y sus cotas. La investigación científica es motivada por la curiosidad y la necesidad y está constreñida por límites de tres clases: físicos, biológicos y sociales".

A la hora de determinar los contenidos de este trabajo de investigación y de exponerlos posteriormente con la redacción de la presente tesis, se ha restringido su expansividad a estos condicionantes limitativos que rebajan las hipótesis al nivel de lo posible, empezando, claro está, por la primera de las tres limitaciones reseñadas. Y es que, como este mismo autor[33] señala, "la limitación física consiste en la imposibilidad, ya en principio, ya en la práctica, de obtener ciertas informaciones". Si bien se ha pretendido acceder y analizar el mayor número posible de documentos y de casos para la confección de esta investigación, la prudencia ha recomendado rebajar el énfasis inicial al ámbito de las posibilidades, donde la búsqueda ha sido exitosa y ha logrado la acumulación de un material más que suficiente para hacer viable una investigación que, primero parte de un deseo y, luego, se convierte en factible.

Así, nos advierte Mohammad Naghi[34], "los objetivos de la investigación señalan los elementos del marco conceptual que se debe investigar […]. Estos objetivos describen las perspectivas de la investigación y especifican lo que se espera de los resultados" de la misma. No se puede desvincular una cosa de otra, porque la segunda, tras un laborioso proceso de estudio y análisis, es la consecuencia de la primera. Es decir, para rematar esta tesis mediante el presente documento de lectura ha sido necesario, en primer lugar, concretar el tema y el campo de estudio, fijar los objetivos y, finalmente, después de un trasiego que ha durado varios años, terminar todo el proceso aportando una serie de conclusiones, que aparecen en el último capítulo y que son el resultado de todo el trabajo previo.

De entrada, la idea de abordar esta ambiciosa tarea se produce al constatar, tras una primera toma de contacto con el tema, cómo la vida y obra del cantaor Cepero, de una manera más o menos normalizada y sistematizada, incluye entre sus contenidos informaciones relacionadas con el universo del flamenco, para luego, aplicándole el mismo grado de rigor científico, esclarecer la

32 BUNGE, MARIO: *Seudociencia e ideología*, Alianza Universidad, Madrid, 1989, p. 175.
33 Ibídem, p. 175.
34 NAGUI NAMAKFORROOSH, Mohammad: *Metodología de la investigación*, Limusa, México D.F., 1988, p. 68.

secuencia que ha descrito su biografía y su obra discográfica.

Según defiende Bunge, "en términos muy generales, toda ciencia pretende en mayor o menor medida explicar, comprender y predecir. La ciencia, por tanto, tiene un carácter explicativo-comprensivo: explica y ayuda así a comprender problemas, es decir, hechos que de por sí aparecen como inexplicables. Para el descubrimiento de explicaciones la ciencia se sirve de un método[35] (en griego, camino)". Ése es, precisamente, el objetivo del presente trabajo de investigación; explicar las características de una realidad concreta –entre otros, la discografía y su posterior análisis- gracias a la utilización de una metodología válida y adecuada. De esta forma[36], "el método de la ciencia es el único que garantiza el conocimiento de la realidad: todos los demás métodos harán al hombre" esclavo de sus opiniones, asegura Charles Pierce.

Esta primera exploración inicial nos pone en la senda sobre la conveniencia de, detectada la importancia e influencia del cantaor en el universo flamenco de su generación, activar un proceso de investigación que, de manera coherente y razonable, culmine con un trabajo específico sobre el tema, aportando todos los conocimientos acumulados y utilizando, para ello, todas las habilidades metodológicas adquiridas a lo largo del periodo que abarca los propios cursos de doctorado.

En cierta medida, los pasos que han servido de arranque y de impulso para la elección del tema, la acotación del objeto de estudio, la delimitación del ángulo de investigación, tanto espacial como temporalmente y la elaboración de un índice de contenidos mínimamente válidos como para abordar la elaboración de esta tesis doctoral partieron de una doble premisa: situarla bajo el paraguas de las Ciencias Sociales y la necesidad de emprender el camino gracias a un cauce exploratorio, que, en un primer momento, requirió de las técnicas y los rudimentos que se asocian a lo que, en términos científicos, se denomina metodología de la observación, como se detallará más adelante.

En todo caso, el punto de partida ha estado determinado por la acotación conceptual, espacial y temporal del objeto de estudio, que se ha precisado en estos tres niveles del siguiente modo:

A. Conceptual: La vida y obra discográfica -incluyendo su posterior análisis- del cantaor José Cepero.

B. Espacial: El ámbito de difusión y cobertura de su discografía para el flamenco de su ciudad y del resto de localidades.

35 BUNGE, MARIO: *Seudociencia e ideología*, Alianza Universidad, Madrid, 1989, pp. 19-20.
36 PEIRCE, CHARLES S.: *Mi alegato a favor del pragmatismo*, Aguilar, Buenos Aires (Argentina), 1971, pp. 35 y ss.

C. Temporal: Desde su nacimiento, hasta sus efectos e influencias en el flamenco actual.

Sobre el eje en el que se entrecruzan estos tres factores se ha edificado todo un largo proceso de investigación que ha sido activado gracias a una hipótesis inicial de partida y que ha cuajado en virtud de la utilización de unas metodologías, contrastadas por la experiencia de múltiples casos previos, que han servido para articular el procedimiento de búsqueda, análisis y valoración de los documentos y datos obtenidos a lo largo del extenso camino que ha recorrido este prolijo esfuerzo investigador.

Sin embargo, de la determinación del objeto de estudio se deriva un campo posible de investigación, que, a pesar del optimismo y la ambición inicial, resulta impensable aprehenderlo por completo. En cierta medida, como afirma Karl Popper, una tesis científica nunca está fundamentada absolutamente, sino preferida a otras.

En este sentido, incide también Mario Bunge al afirmar que "lo peculiar de un campo de investigación, a diferencia de un campo de creencias, es que está permanentemente en flujo. En otras palabras, es la investigación[37] activa de algún tipo: la búsqueda, formulación y solución de problemas, el descubrimiento de ideas y hechos, la invención de hipótesis, teorías, métodos o artefactos". Y es así porque, en líneas generales, "todo ser humano nace en el seno de una sociedad que incluye una cultura y toda cultura incluye uno o más campos del conocimiento. Algunos de estos campos son sistemas cerrados de creencias[38] (por ejemplo las religiones), mientras que otros son campos abiertos de investigación", por ejemplo, y a pesar de representar en sí mismo un objeto de estudio particular, el estudio biográfico y musical de José Cepero. Por eso, es necesario acotarlo y delimitarlo convenientemente y, aún así, a pesar de los esfuerzos y de las pretensiones de rigor, resulta descabellado abarcarlo en su totalidad.

3.2. Hipótesis de partida.

Siguiendo un mismo procedimiento, tan necesario como inevitable, llegamos al razonamiento [39] de que "la investigación científica, en su sentido más amplio presenta dos vertientes distintas: el descubrimiento de los hechos y la creación de hipótesis y teorías". Es decir, una vez que se tiene constancia de la materia concreta elegida como objeto de estudio infiere sobre ella un conjunto de interrogantes que, en primer lugar, establece la hipótesis de salida que activa todo el proceso de investigación y, luego, se refuerza y diversifica mediante formulaciones hipotéticas menores,

37 BUNGE, MARIO: *Seudociencia e ideología*, Alianza Universidad, Madrid, 1989, p. 25.
38 BUNGE, MARIO: *Seudociencia e ideología*, Alianza Universidad, Madrid, 1989, p. 43.
39 ALCINA FRANCH, JOSÉ: *Aprender a investigar*, Compañía Literaria, Madrid, 1999, p. 71.

indispensables para avanzar en el trabajo.

Dentro de este contexto y apelando a la definición[40] que nos da Carl Hempel, "empleamos la palabra hipótesis para referirnos a cualquier enunciado que esté sometido a contrastación, con independencia de si se propone describir algún hecho o evento concreto o expresar una ley general o alguna otra proposición más compleja". Por supuesto y de acuerdo tanto con el objetivo como con las expectativas reales de este trabajo de investigación, debemos quedarnos con la primera acepción, que es la que se ajusta enteramente al planteamiento y a los propósitos que han motivado la realización de esta tesis doctoral, que concentra todos sus esfuerzos en un ámbito de investigación específico, bastante restringido y definido desde un principio, cuyo afán, ni mucho menos, es establecer reglas generales, sino precisar cuál la trayectoria vital y artística de Cepero.

Aunque se parte de la objetivación de la materia de estudio y de su pertinente acotación como hecho particular no es el sentido, la finalidad ni el objetivo de este trabajo de investigación extraer conclusiones de validez universal. A diferencia de las argumentaciones esgrimidas por Carl Hempel [41] cuando sostiene que "las ciencias empíricas tienen dos objetivos principales: descubrir los fenómenos particulares en el mundo de nuestra experiencia y establecer principios generales por medio de los cuales ellos pueden ser aplicados y predichos", en el contexto de las ciencias sociales donde se ha desenvuelto este esfuerzo investigador concreto resulta imposible llegar a este tipo de conclusiones porque la interacción entre el objeto de estudio y el flamenco sólo ha sido posible allá donde se dan ambos fenómenos a la vez y, aún así, las características y las especificidades sociales, económicas y culturales de cada ciudad han permitido un tipo de relación diferenciada.

Este trabajo de investigación, por lo tanto, no es determinista. Aunque ha sido ordenado y encauzado siguiendo una metodología específica de carácter hipotético-deductivo, no se encuentra concernido por otra de las características que se han asociado tradicionalmente al conocimiento científico; la predictibilidad. Para Karl Popper[42], "el determinismo afirma que el futuro puede deducirse racionalmente a partir de las condiciones iniciales, pasadas o presentes, en unión de teorías universalmente verdaderas".

Esta argumentación es en exceso reduccionista a la vez que severamente discutida por Popper ya que aparta el objeto de estudio del marco de relaciones sociales, culturales, económicas y políticas con el que, por naturaleza, se encuentra en continua interconexión dentro de un curso

40 HEMPEL, CARL: *Filosofía de la ciencia natural*, Alianza, Madrid, 1982, p. 38.
41 HEMPEL, CARL: *Fundamentos de la formación de conceptos en ciencia empírica*, Alianza, Madrid, 1988, p. 9.
42 POPPER, KARL: *El universo abierto. Un argumento a favor del indeterminismo*, Tecnos, Madrid, 1986, p. 55.

dialógico en el que resulta inadecuado extirparlo de su contexto, dado que interactúa con él, más aún si se adscribe la elaboración de esta tesis al ámbito de las ciencias sociales.

"La sociología del conocimiento debe concebir sus condiciones sociales, culturales, históricas de formación", nos dice Edgar Morin[43], quien añade además que, "en el núcleo de toda teoría científica, hay postulados metafísicos o ideológicos y, aún más profundamente, paradigmas que la vuelven a unir, con su cordón umbilical, a la cultura de donde procede y a la historia en la cual nace y toma consistencia[44]". "Aparte de criticar el determinismo –señala Popper-, he expuesto hasta ahora dos argumentos positivos a favor del indeterminismo: el del carácter aproximado del conocimiento científico y el de la asimetría entre el pasado y el futuro"[45].

Así, siendo el centro neurálgico de la presente investigación la trayectoria en toda su extensión de Cepero, se observa con claridad, circunstancia que será detallada con precisión más adelante, cómo se han producido diversas fases nítidamente diferenciadas a lo largo del tiempo y la forma notable en que han incidido las transformaciones lógicas del contexto donde se inscribe en su evolución interna.

Aunque para Bronowski[46] "la ciencia es una forma de ordenar los acontecimientos y el fin de sus investigaciones es encontrar las leyes en los que basar las predicciones simples" por lo que su objetivo principal es, en consecuencia, "ordenar los casos particulares encuadrándolos en la estructura de una ley general[47]" el objeto y la finalidad de esta investigación difiere del rango de generalidad y predictibilidad que subyace en la anterior afirmación por la dificultad e imposibilidad de edificar teorías de aplicación global para hechos de naturaleza social como el investigado.

Así, afirma Ludwik Fleck[48], "un hecho nunca es totalmente independiente de otros. Los hechos se presentan o bien como una amalgama más o menos relacionada de avisos individuales o bien como un sistema de saber que obedece leyes propias. Por eso, cada hecho repercute sobre muchos y cada cambio, cada descubrimiento, ejerce un influjo sobre un terreno virtualmente limitado".

Esta interdependencia es tanto más intensiva cuando existen conexiones estables y duraderas entre el hecho que se objetiva y acota para la investigación y el continuo que forma el contexto

43 MORIN, EDGAR: *El método. Las ideas*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 97.
44 Ibídem, p. 61.
45 POPPER, KARL: *El universo abierto. Un argumento a favor del indeterminismo*, Tecnos, Madrid, 1986, p. 88.
46 BRONOWSKI, J.: *El sentido común de la ciencia*, Península, Barcelona, 1978, p. 124.
47 Ibídem, p. 124.
48 FLECK, LUDWIK: *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*, Alianza Universidad, Madrid, 1986, p. 149.

donde se inserta. De esta manera[49], "se forma un engranaje de hechos interrelacionados en todas las direcciones, que se mantiene en equilibrio mediante la interacción continua" que, desde un punto de vista hologramático, puede concluirse[50] que "la parte no sólo está en el todo, sino que el todo está presente, en cierta forma, en la parte que está en él", concluye Edgar Morin.

No obstante, desde una perspectiva epistemológica sobre la concepción de la ciencia, Mario Bunge nos recuerda con objeto de situar en su justo término tanto el punto de partida como el desarrollo de la investigación científica, que son cuatro sus fases esenciales[51]: "Descubrimiento del problema -la constatación del hecho-, Hipótesis -cuando el recurso a lo ya conocido no es suficiente-, Deducción -de las consecuencias- y Contrastación". Como es lógico, todas estas etapas están presentes en la elaboración de este trabajo a la hora de abordar con éxito cada una de las explicaciones que se derivan de la incidencia metodológica sobre el objeto de estudio seleccionado.

Por lo tanto, la elaboración de esta investigación depende de considerandos interrogativos que, una vez contemplados, generan deducciones o explicaciones cuyo basamento exclusivo se centra en el material de análisis elegido. Este tipo de hipótesis, señala Karl Popper[52], se plantea como "enunciados singulares que se aplican al acontecimiento concreto de que se trate y que llamaré condiciones iniciales", en contraposición, claro está, a su posible derivación directa hacia reglas de aplicación universal.

3.3. Elección de una metodología válida.

No todas las metodologías se ciñen con rigor al principio de utilidad y al objetivo que preside el presente estudio, porque, desde una perspectiva general, éstas deben ser entendidas como instrumentos potenciales al servicio de la investigación, aunque sólo una de ellas presenta las características necesarias para responder a todas las hipótesis que se desgranan a lo largo de esta tesis. En palabras de Gérard Fourez[53], "una vez comprobada la relatividad de los métodos con que los científicos hacen avanzar sus experimentos, también hay que insistir en la coherencia que pueden ofrecer. Enfrentados a preguntas, los científicos utilizan diversos métodos y modos diversos para aprehenderlas".

Por un lado, hace falta que sea eficaz, que nos lleve por el camino adecuado y que sea capaz de conducirnos eficientemente hasta llegar a las conclusiones finales según la finalidad que nos

49Ibídem, p. 149.
50 MORIN, EDGAR: *El método. Las ideas,* Cátedra, Madrid, 1992, p. 87.
51 BUNGE, MARIO: *Epistemología. Curso de Actualización,* Barcelona, Ariel, 1980, pp. 34-35.
52 POPPER, KARL: *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid, 1975, p. 58.
53 FOUREZ, GÉRARD: *La construcción del conocimiento científico*, Narcea, Madrid, 1994, p. 59

hemos propuesto: conocer cuál y como ha sido la vida y trayectoria profesional de José Cepero, así como dar a conocer su extensa su discografía y su posterior análisis, como ha quedado ya expresado más arriba.

Para empezar y evitar de este modo el delicado terreno de la confusión, es necesario definir un concepto que es, sin duda, clave para toda la investigación. Así, "el término metodología[54] designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas. En las ciencias sociales se aplica a la manera de realizar la investigación. Nuestros supuestos, intereses y propósitos nos llevan a elegir una u otra metodología".

Son muchos los teóricos que, situados en esta tesitura, defienden[55] que "la ciencia comienza por la observación. Es un hecho innegable del cual actualmente nadie puede dudar", ya que, en sí mismo, representa "el más antiguo y más moderno método de recogida de datos[56]". Aunque, "no se trata de una observación superficial[57], sino de una observación científica", que responde a una finalidad concreta y que, en este caso, representa sólo el instrumento que ha permitido la detección del objeto de estudio. Una vez distinguido, identificado y definido, se ha optado por una metodología hipotética-deductiva que se desgrana por medio de hipótesis menores pero que, en todo momento, se encuentra al servicio de un mismo objetivo: desvelar mediante un indispensable rigor científico el contenido de esta investigación.

Es evidente que sin la previa localización y observación del objeto de estudio no habría sido posible poner en pie esta investigación. En este sentido, afirma Bronowski[58] que "para obrar de un modo científico, de un modo humano simplemente, son necesarias dos cosas: hecho y pensamiento. La ciencia no consiste sólo en hallar los hechos; ni basta con pensar, aunque sea racionalmente. Los procesos de la ciencia son característicos del obrar humano en el sentido de que se desarrollan a través de la unión del hecho empírico y el pensamiento racional, de modo tal que pueden ser separados". Es decir, la detección en sí misma del hecho no supone un afluente fundamentado de conocimiento científico si no es sometido convenientemente a los cauces de una metodología por la que, una vez identificado y conocido, sea posible analizarlo y diseccionarlo en profundidad.

En este punto, recogiendo la definición de Ludwik Fleck[59], "se considera hecho lo fijo, lo permanente y lo independiente de la opinión subjetiva del investigador, lo contrapuesto a la

54 TAYLOR S.J./BOGDAN, R.: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 15.
55 ANGUERA, MARÍA TERESA: *Metodología de la observación de las ciencias humanas*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 19.
56 Ibídem, p. 19.
57 VÁZQUEZ, J.M./LÓPEZ RIVAS, P.: *La investigación social*, UPE, Madrid, 1962, p. 78.
58 BRONOWSKI, J.: *El sentido común de la ciencia*, Península, Barcelona, 1978, p. 37.
59 FLECK, LUDWIK: *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*, Alianza Universidad, Madrid, 1986, p. 43.

transitoriedad de las teorías. Es la meta de las ciencias", dice. De esta forma, nos recuerdan Lothar Schäfer y Thomas Schnelle en la introducción de su libro *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*, "Fleck[60] demuestra el carácter colectivo de la investigación, la dependencia de la ciencia de valores externos a ella [...], se muestra, frente a la concepción histórica de la ciencia de los empiristas lógicos, como un defensor vehemente de la idea de desarrollo". En cierta medida, muchos años antes de Edgar Morin, este médico judío pone de relieve la necesidad de vincular cualquier objeto de estudio al contexto al que pertenece y del que recibe a diario múltiples influencias, circunstancia que se multiplica en el terreno de las ciencias sociales.

De esta forma y tal como señala Carl Hempel[61] a la hora de reseñar los *Fundamentos de la formación de conceptos en ciencia empírica*, "las hipótesis interpretadas serán hipótesis derivadas de la teoría; pero su confirmación o desconfirmación por los datos empíricos fortalecerán o debilitarán medianamente también las hipótesis primitivas a partir de las cuales fueron derivadas". En esta cadena entre secuencial y arborescente de hipótesis, las segundas se desprenden de las primeras, pero éstas últimas se ven influenciadas por aquéllas que han sido motivadas a lo largo de una investigación que, en sí misma, debe ser considerada como un proceso.

No obstante, este trabajo de investigación en modo alguno puede sustentarse sobre la base de la observación porque, como defiende Mohammad Naghi[62], "es la forma directa de recopilar datos en el momento que ocurren ciertos eventos". Por el contrario, la práctica totalidad de este esfuerzo investigador se encauza mediante una proyección retrospectiva que se presenta como la única vía para determinar cómo se lleva a cabo este estudio. De ahí que la observación, salvado este umbral inicial, sea tan limitada y sólo pueda ser entendida como un primer estímulo para realizar una exploración sobre el terreno que ha despertado, eso sí, la curiosidad, el interés y el motivo concreto de la presente investigación.

Desde un punto de vista general, siguiendo la clasificación de Deutscher y para situar debidamente el tipo de metodología utilizada, "en las ciencias sociales han prevalecido dos perspectivas teóricas principales. La primera[63], el positivismo [...] Los positivistas buscan los hechos o causas de los fenómenos sociales con independencia de los estados subjetivos de los individuos", mientras la segunda perspectiva teórica principal se define como fenomenológica y, a

60 Ibídem, prólogo de Lothar Schäfer y Thomas Schnelle, p. 27.
61 HEMPEL, CARL: *Fundamentos de la formación de conceptos en ciencia empírica*, Alianza, Madrid, 1988, p. 57.
62 NAGHI NAMAKFOROOSK, MOHAMMAD: *Metodología de la investigación*, Limusa, México D.F., 1988, p. 163.
63 TAYLOR, S.J./BOGDAN R: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 15.

diferencia de la anterior[64], "la realidad que importa es lo que las personas perciben como importante".

De esta forma, insisten Taylor y Bogdan[65], "adoptando el modelo de investigación de las ciencias naturales, el positivista busca las causas mediante métodos tales como cuestionarios, inventarios y estudios demográficos, que producen datos susceptibles de análisis estadístico". En el otro extremo, en cambio, se encuentra el fenomenólogo[66], que "busca comprensión por medio de métodos cualitativos tales como la observación participante, la entrevista en profundidad y otros, que generan datos descriptivos".

Por lo tanto, atendiendo a esta clasificación binaria entre métodos cuantitativos y cualitativos, el presente trabajo de investigación ha elegido desde un principio la segunda opción porque ha arrancado de la observación, ha debido recurrir a la entrevista con detenimiento en ocasiones y se ha ensamblado gracias a la elección de una metodología hipotético-deductiva que ha permitido su realización, haciéndolo posible, además de deseable.

De este modo, "en la metodología cualitativa el investigador ve al escenario y a las personas en una perspectiva holística; las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables[67], sino considerados como un todo" ya que se "estudia a las personas en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se hallan". Como afirman Taylor y Bogdan para defenderse de las invectivas de los positivistas que reducen la acción investigadora a las posibilidades del dato cuantificable, "un estudio cualitativo no es un análisis impresionista, informal, basado en una mirada superficial a un escenario o a personas. Es una pieza de investigación conducida por procedimientos rigurosos[68], aunque no necesariamente estandarizados".

Por lo tanto, a la hora de afrontar esta investigación se ha hecho de acuerdo con un método hipotético-deductivo, donde la interrogación ejerce de impulso para, tras la búsqueda del material relacionado con el objeto de estudio, extraer una serie de deducciones y explicaciones, que no son arbitrarias, sino que se encuentran sometidas a las determinaciones de la metodología utilizada.

Sin embargo, y evitando el riesgo de entrar en generalizaciones poco recomendables[69], "es evidente que la explicación científica se ofrece para sucesos individuales, para sucesos recurrentes,

64 Ibídem, p. 16.
65 Ibídem, p. 16.
66 Ibídem, p. 16.
67 Ibídem, p. 20
68 TAYLOR, S.J./BOGDAN R: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 22.
69 NAGEL, ERNEST: *La estructura de la ciencia. Problemas de la lógica de la investigación científica*, Paidós, Buenos Aires (Argentina), 1974, p. 27.

para regularidades invariables o para regularidades estadísticas", por lo que, siguiendo la clasificación de Ernest Nagel, nos podemos encontrar con cuatro tipos de explicaciones[70]: "deductivas, probabilísticas, funcionales o teleológicas y genéticas", constituyendo el engranaje esencial y básico para esta tesis la primera de las cuatro variables posibles de explicaciones científicas que componen la referida ordenación de opciones.

Así, si primero se parte de una hipótesis, que a su vez va generando otras de índole de menor y se acomoda todo el proceso mediante explicaciones de carácter deductivo que tratan de responder a cada una de estas interrogaciones, de acuerdo con la relación de Nagel, se desemboca necesariamente en la obligada elección de la metodología más conveniente para la investigación: la hipotético-deductiva, aunque acomodándose sobre una serie de acontecimientos concretos que constituyen el objeto de estudio, que no permiten la realización ni de teorías ni de reglas de aplicación universales, pero que, en cambio, si avalan el método elegido como un instrumento válido para calibrar, determinar y precisar la biografía del cantaor.

Para evitar equívocos, es necesario precisar que este trabajo se circunscribe al ámbito de las Ciencias Sociales, utilizando sus contrastadas y validadas metodologías de trabajo e incidiendo sobre un campo de investigación especificado desde un principio: el acotamiento del proceso de investigación sobre José Cepero. Ciñéndonos a esta panorámica inicial y tal como admite Carl Hempel[71], "las diferentes ramas de la investigación se pueden dividir en dos grupos fundamentales: las ciencias empíricas y las ciencias no empíricas. Las primeras pretenden explorar, describir, explicar y predecir los acontecimientos que tienen lugar en el mundo en que vivimos". En consecuencia y adelantando que bajo sus dominios se inserta el presente trabajo de investigación[72], "las ciencias empíricas o de la realidad comprenden las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades".

Además, cada una de las ciencias ocupa un área determinada del conocimiento humano. En el caso de las Ciencias Sociales, aquéllas que estudian el comportamiento de las sociedades así como sus fenómenos más determinantes. Sin embargo, en la distinción entre unas y otras han debido oponerse unas diferencias que Fourez denomina rupturas cuando afirma que "en la base de toda disciplina hay una ruptura, una acción humana que separa y que impide la confusión, siempre en función de un proyecto. En biología, dicha acción es la que establece la diferencia entre lo vivo y lo

70 Ibídem, pp. 32-36
71 HEMPEL, CARL: *Filosofía de la ciencia natural*, Alianza, Madrid, 1982, p. 13.
72 ALCINA FRANCH, JOSÉ. *Aprender a investigar*, Compañía Literaria, Madrid, 1999, p. 49.

no vivo; en física, es la que plantea la noción de materia [...]; en psicología, es la que distingue entre el individuo, la sociedad, su entorno, etc. Esa separación, esa construcción del objeto por la comunicación científica[73] es lo que Bachelard llamó las rupturas epistemológicas".

Las diferentes ciencias son capaces de aprehender y ordenar el saber humano, con independencia de las distintas clasificaciones que se han utilizado para distinguirlas, sin olvidar tampoco que gracias a esta división es posible detallar que el curso de la presente investigación se inscribe dentro de una rama concreta de las Ciencias Sociales.

Esta dimensión del conocimiento científico engancha con las afirmaciones de Gérard Fourez[74], para quien "las ciencias son un fenómeno social. Esto también ha sido comprobado por los sociólogos que han empezado a estudiarlas como tales".

A veces este tipo de precisiones es difícil de establecer, más aún en el ámbito de la comunicación social donde interactúan tantos factores en constante cambio y se tiende a visiones de carácter holístico que se instrumentalizan a través de lo que, desde un punto de vista conceptual, ha sido catalogado como pensamiento complejo. Es decir, "todo intento de legitimación de una proposición correcta como la única tiene sólo un valor limitado, pues está atada inextricablemente a un colectivo de pensamiento[75]" y se supedita, como se ha indicado con anterioridad, a un complicado circuito de interconexiones que vinculan el objeto de estudio con un contexto, que está vivo, que evoluciona, que se desarrolla y con el que mantiene influencias recíprocas.

La investigación, por lo tanto, se ha desarrollado según unos patrones bien definidos que han estado constituidos por la definición de un objeto de estudio diferenciado, la elección de una metodología hipotético-deductiva y la inclusión de todo el proceso bajo el amplio prisma de las Ciencias Sociales. De todas formas, la delimitación concreta del material de análisis así como del campo de investigación no es escollo para prescindir de un mínimo ejercicio de contextualización indispensable para comprender la el contenido de este trabajo y para entender las conclusiones finales del mismo.

Esta concreción es determinante porque revela el espacio/tiempo dónde se sitúa el objeto de estudio y centra la investigación, evitando posibles desviaciones hacia otros campos, que significarían un evidente escollo en la enhebración de todos los instrumentos metodológicos que configuran su puesta en marcha y representarían un componente de clara distorsión para alcanzar el

73 FOUREZ, Gérard: *La construcción del conocimiento científico*, Narcea, Madrid, 1994, p. 77.
74 Ibídem, p. 123.
75 Op.cit. (FOUREZ, G) p. 77.

objetivo con el que se ha empezado este trabajo.

Como ha sido aclarado ya en el preámbulo de este documento, la finalidad de este largo proceso de investigación no estriba únicamente en el desarrollo vital y discográfico de José Cepero. Sería reducido e inapropiado plantear este punto de partida porque difiere en su naturaleza y en su finalidad del sentido que, desde un principio, se ha querido propinar a un inequívoco esfuerzo por aclarar la presencia/influencia que ha tenido éste en el flamenco (creaciones propias).

En todo caso y como ha sido expuesto con anterioridad, el cauce de toda la investigación que antecede a la redacción del presente documento se inscribe totalmente dentro del arco de las Ciencias Sociales.

Por otro lado, el éxito final depende en gran medida del acierto en la elección de las herramientas, en la adecuación de una metodología que nos sirva para despejar el camino, no para enturbiarlo, donde no se dependa de exposiciones superficiales basadas en leves impresiones, sino que los argumentos se fundamenten primero, para que puedan validarse después.

Nada puede dejarse al arbitrio de la improvisación, a los impulsos siempre anárquicos del desorden metodológico, a las predilecciones aleatorias que enmarañan la investigación en lugar de arrojar luz sobre un complicado proceso de investigación, en un principio confuso.

Seleccionado el tema y escogido el mejor instrumento para su disección, el siguiente paso es conducir todas las hipótesis que se presenten en una única dirección: fundamentar y conocer cuál ha sido el desarrollo vital y profesional de José Cepero desde su infancia hasta su fallecimiento, y por otro lado, conocer cuál ha sido su legado discográfico y mostrar su posterior análisis.

Este interrogante preside necesariamente todo el trabajo. No se ha realizado ninguna maniobra que no haya sido salpicada por su autoridad y su prevalencia. Desviarse de su orientación significa transgredir los límites de una investigación que ha sido definida en cuanto al tema y absolutamente condicionada desde un principio por su finalidad: satisfacer mediante argumentos fundamentados las exigencias que se desprenden de la pregunta anterior y hacerlo gracias a las explicaciones que se derivan de la exhaustividad científica de una metodología que permita depurar las verdaderas claves de la trayectoria de Cepero.

Las distintas fases que se concreten no responden a una finalidad de subdivisión netamente cronológica, no obedece a un deseo por componer exclusivamente la trayectoria de José Cepero, no es el resultado de una intención por colocar etapas en el necesario esfuerzo retrospectivo que exige

esta investigación.

Es cierto, también, que la respuesta a unas preguntas se ha producido gracias a la formulación de nuevos interrogantes que, siguiendo una secuencia arborescente en el alambicado ejercicio retrospectivo a partir del que se enhebra el presente trabajo de investigación, ha permitido descender en la escala de un mismo proceso hipotético-deductivo para activar nuevas afirmaciones que, interconectadas entre sí, consolidan el ensamblaje definitivo de esta tesis por medio de capítulos diferenciados. De esta forma, se reduce al máximo la aleatoriedad y se ordena metodológicamente la exposición.

De esta manera, los diferentes niveles de investigación han aconsejado una subdivisión en áreas de interés preferentes. Por esta razón y con la finalidad de atribuir una lógica al documento final, se ha dividido en capítulos independientes que, en modo alguno lo son en un sentido estricto –forman parte de una misma realidad-, sino que se presentan como la mejor manera para establecer unidades de análisis, tanto en el terreno de la investigación como en la ulterior fase de redacción por escrito.

De un modo aclaratorio, puede decirse que la vida y obra de José Cepero, de entrada, ha sido considerada para el investigador como un todo, como una realidad en sí misma digna de convertirse en objeto de estudio independiente, pero que, metodológicamente, se ha impuesto la necesidad de desmembrarla en unidades menores de análisis para evitar un *totum revolutum* que hubiera imposibilitado la investigación y la hubiera convertido en un proyecto inviable. Esta actitud es también la mejor respuesta a la formulación de hipótesis secundarias que han requerido, por sí solas, de una atención específica.

Así, señalan Taylor y Bogdan[76], "por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras". Es éste un procedimiento para la búsqueda de información complementario al material de hemeroteca acumulado. Entre ambos, constituyen los dos grandes pilares para la obtención del soporte documental necesario previo al análisis que ha permitido la elaboración de esta tesis doctoral.

El resultado de este proceso, desde la elección del tema y la metodología más adecuada, pasando por la selección de los documentos que testimonian las secuelas que ha ido dejando el

76 TAYLOR, S.L./BOGDAN R.: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 101.

objeto de estudio en los periódicos, carteles, revistas y concluyendo luego en la asignación de un orden expositivo en función de las unidades de estudio observadas, culmina con la redacción definitiva de un documento, éste, donde se trata de dar respuestas al repertorio de hipótesis que surgieron a lo largo de todo el trayecto de una investigación que ha sido ondulante, complicada y fascinante.

Pese a todo, el flamenco, como manifestación artística, no es un fenómeno aislado. Su aparición se explica de acuerdo con una serie de claves sociales y antropológicas que garantizan su influencia creciente en los gustos musicales de los aficonados, su salto a la cotidianidad cultural de la ciudad y su traslado inminente a las páginas de la prensa, así como al resto de medios de comunicación locales.

3.4. Las fuentes de la investigación.

En cierta medida, "cada estudio de la investigación es una búsqueda de información acerca de algún tema. La forma y dirección que la búsqueda toma está notablemente afectada por lo que se cree son las fuentes apropiadas[77]". De todas maneras, tanto la recopilación como el "análisis de los datos es un proceso en continuo progreso en la investigación cualitativa[78]". Nunca se detiene mientras se desarrolla, sino que permanece activo, en constante retroalimentación de todo el material que se ha ido acumulando desde la elección del tema hasta la corrección final del documento, donde se exponen y recogen todos lo datos, además de apuntarse el conjunto de conclusiones que se derivan al final del proceso. Así, la determinación y elección de las fuentes ha sido desde el comienzo de la investigación una cuestión de primer orden.

Para empezar, la labor de indagación documental de esta tesis se ha apoyado preferentemente a lo largo de toda la investigación en fuentes secundarias: bibliografía publicada sobre el tema, básica para centrarlo y contextualizarlo debidamente y en el extenso legado de hemeroteca en el que aparecen referencias a la trayectoria de José Cepero, excepto en las entrevistas efectuadas a personajes o familiares que han aportado luz y claridad a la presente investigación. Para ello, ha sido necesario recurrir a técnicas interrogatorias[79] a fin de obtener los contenidos deseados de primera mano, ante la inexistencia de otro tipo de documentos más depurados.

Esta delimitación metodológica no responde al objetivo de escribir y precisar la historia del cantaor. En modo alguno no representa esta posibilidad el punto de partida ni el fin en sí mismo de

77 NAGHI NAMAKFOROOSH, Mohammad: *Metodología de la investigación*, Limusa, México D.F., 1988, p. 115.
78 TAYLOR, S.J./BOGDAN R.: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 158.
79 Nos referimos a las entrevistas en profundidad hechas a los familiares de José Cepero.

la investigación. El trabajo de hemeroteca, que resulta por otro lado, imprescindible para traer a nuestro alcance los testimonios que recogen la presencia del objeto de estudio en diferentes ciudades y su trayectoria artística, ha sido utilizado con la intención de presentar la trayectoria y la dirección artística de Cepero.

El obligado ejercicio retrospectivo descrito es un medio, nunca una finalidad para el presente trabajo de investigación. Acotado el objeto de estudio y diferenciado claramente de otras opciones, tanto la fijación de las herramientas de análisis como las excogitaciones ulteriores son diametralmente diferentes. El edificio de esta tesis se ha levantado sobre los cimientos de la observación, búsqueda y análisis del material documental donde se ha fijado la vida y obra de José Cepero.

El documento de archivo, el recorte de hemeroteca, las colecciones privadas con informaciones de distintas cabeceras de algunos aficionados y algunas publicaciones monográficas sobre el cantaor han tejido el legado documental que no sólo ha inspirado la elaboración de esta tesis, sino que, algo aún más importante, la ha hecho posible. Alcina Franch[80] es taxativo al respecto, "tanto si el planteamiento de la investigación es inductivo, como si se trata de una investigación hipotético-deductiva, los hechos y/o los datos se hallan en la base de todo el proceso de investigación de un problema". Como la gran mayoría de los hechos analizados sucedieron en el pasado, ha sido imprescindible llegar a ellos por medio de una exigente labor de desbroce documental para, a través de ella, acceder a los documentos sobre los que se ha construido, una vez analizados, la investigación.

De este modo, el poderoso dilema entre la voluntad y la factibilidad ha podido deshacerse gracias a la localización y análisis de aquellos documentos, numerosos por otra parte, que además de reflejar la dimensión artística de Cepero aconsejan la idoneidad de iniciar una investigación específica que permita destripar tanto las causas como el tipo de tratamiento observados.

Para ello, primero se impuso la compleja aventura de encontrar las informaciones relacionadas con el cantaor, separarlas del contexto boscoso que ha ido sepultándolas con el paso del tiempo y, finalmente, proceder a una primera lectura más identificativa que introspectiva. Para Alcina Franch, "aunque la información científica la encontraremos siempre en revistas y en libros publicados por editoriales comerciales o instituciones o entidades académicas, la prensa diaria, semanal o mensual, etc., que se publica en un determinado lugar, proporciona, al menos, otros dos

80 ALCINA FRANCH, José: *Aprender a investigar*, Compañía Literaria, Madrid, 1994, p.89.

tipos de documentación valiosa. De una parte, determinados artículos y columnas pueden ser entendidos como ensayos en los que las ideas y opiniones de sus autores cabrían que fuesen tan valiosos como los artículos publicados en revistas científicas; lo más importante, sin embargo, es, sin duda, la información[81] relativa a noticias y acontecimientos de la actualidad política, social y cultural".

En ese escenario es donde se encaja el objeto de estudio del presente trabajo de investigación, por lo que la contribución de las hemerotecas supone un referente de primera magnitud a la hora de buscar el material relacionado con José Cepero y su vinculación con el mundo del flamenco, que más tarde se reforzará y ampliará con las aportaciones que acumulen en esta misma dirección los otros dos medios de comunicación: revistas especializadas, entrevistas, etc.

Desde una perspectiva general, la influencia creciente en las sociedades modernas de los mecanismos de difusión masivos no inhibe su convivencia real con otras fórmulas más individualizadas. Para Denis Mcquail[82], "la comunicación de masas es tan sólo uno de los procesos de comunicación que operan en el nivel de la sociedad global", y puede definirse, según este mismo autor, de acuerdo con una serie de rasgos principales: "La fuente no es una sola persona, sino una organización formal, y el emisor suele ser un comunicador profesional. El mensaje no es único, variable e imprescindible, sino, muchas veces, manufacturado, estandarizado, siempre multiplicado en cierto sentido. Y además de referencia simbólica con su valor de uso, también es un producto del trabajo y una mercancía con valor de cambio. La relación[83] entre emisor y receptor es unidireccional y raramente interaccional, necesariamente impersonal".

Por lo tanto, siguiendo el modelo de Denis Mcquail, la comunicación de masas se establece a partir de la acción de los *mass media*, entendidas como organizaciones exclusivamente destinadas a preparar y distribuir mensajes, que en sí mismos se derivan de una selección previa de la realidad y que hacen llegar a colectivos de destinatarios aislados, a los que se priva de respuesta directa e inmediata.

El mundo concreto de las grabaciones sonoras es, en la actualidad, una fuente importantísima de documentación y registro de información, además de representar uno de los medios informativos de mayor repercusión en la sociedad occidental moderna. Aunque la grabación de documentos sonoros es de aplicación prácticamente universal, es especialmente importante en los campos de la

81 ALCINA FRANCH, José: *Aprender a investigar*, Compañía Literaria, Madrid, 1994, p. 141.
82 MCQUAIL, DENIS: *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1991, p. 26.
83 Ibídem, pp. 56-57.

Musicología, la Lingüística, la Etnología y la Historia oral. Por supuesto, es en la primera de las acepciones la que influye de manera especial en esta investigación. En este caso, constituye objeto de estudio por sí misma.

Además, no podemos olvidar que, respecto a las técnicas y métodos de investigación, el uso del audio se ha popularizado. En este caso, la existencia de grabaciones registradas y conservadas ha hecho viable la posibilidad de acceder a documentos concretos por lo que el análisis se ha efectuado desde el terreno de la observación para incidir retrospectivamente en la secuencia que ha descrito el flamenco entre sus contenidos, se ha tenido que recurrir a un método de recopilación de datos de carácter interrogatorio, que, asegura Mohammad Naghi[84], es "menos costoso que la observación directa y puede cubrir áreas que no se pueden someter a observación directa", como es, sin duda, el tema que ha originado la realización de esta investigación.

Con todos estos elementos en consideración, se ha pretendido recoger una información inicial a través de diferentes fuentes, primarias y secundarias, cuya utilidad es ir forjando una panorámica aproximada acerca del objeto de estudio elegido para, una vez seleccionado el conjunto de documentos recabados a lo largo de esta primera fase, aplicar una metodología hipotético-deductiva, de carácter cualitativa, que concluya en una serie de considerandos finales y que, a modo de conclusiones, sustenten con claridad la defensa de una línea argumental sólida, científica y rigurosa.

3.5. Un objeto de estudio contextualizado.

La viabilidad de la investigación ha exigido la realización, en paralelo, de un claro esfuerzo de contextualización. Objetivar escrupulosamente la materia de estudio no significa cortar todos los hilos del entorno donde se inserta, sobre todo, porque existen conexiones de interés que son imprescindibles para conocer cuáles son las causas que motivaron su traslación hasta los medios de comunicación y el tipo de tratamiento que ha recibido con el tiempo. Ludwik Fleck[85] nos coloca en esta necesaria tesitura para la investigación cuando nos advierte de que "la compleja estructura de la sociedad moderna lleva consigo que los colectivos de pensamiento se intersecciones e interrelacionen de formas diversas, tanto temporal como espacialmente".

Con la finalidad de evitar una desconexión que debilitaría el objetivo de la investigación, aunque sin modificar el sentido de la misma, a la hora de redactar esta tesis se ha reconocido la

84 NAGHI NAMAKFOROOSH, MOHAMMAD: *Metodología de la investigación*, Limusa, México D.F., 1988, p. 76.
85 FLECK, LUDWIK: *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*, Alianza Universidad, Madrid, 1986, p. 154.

conveniencia de complementar la columna vertebral que conforma el análisis e interpretación de la documentación acumulada con la debida incursión en algunas materias que han sido consideradas pertinentes para llegar a comprender las diferentes variables que han marcado la vida y obra de Jose Cepero.

Es el caso, por ejemplo, de un pormenorizado examen a las distintas fórmulas que tenemos a nuestro alcance para capturar la actualidad: desde las hemerotecas, hasta las entrevistas, sin dejar de lado el correcto tratamiento de la transmisión oral como parte integrante del proceso de reconstrucción de vida. La elección entre unos y otros marca el tratamiento, el enfoque y la difusión de los acontecimientos ligados a la vida del cantaor.

Además, para mayor abundamiento, se ha colocado este capítulo concreto al comienzo de la exposición, antes incluso de abordar el núcleo central de la misma, porque, de esta forma, se ha pretendido fijar desde un principio el paraguas bajo el que reposa todo el trabajo: construcción de la vida y la obra discográfica de José Cepero.

Así, en opinión del sociólogo Salvador Giner[86] "toman como punto de partida el estudio del hombre como ser social, o sea, el estudio de sus colectividades, aunque, claro está, cada una de ellas haga énfasis sobre sus diversos aspectos".

Siguiendo nuevas líneas de argumentación, el tratamiento de la información obtenida a través de los diferentes medios seleccionados ha procedido a convertir el flamenco en un acto social, gracias a un inevitable papel de interlocución y de transmisión que, en cierto sentido, supone una revisión pasada por el barniz mediático de la conocida distinción epistemológica kantiana en cuanto a la naturaleza de nuestros conocimientos, que establecía una clara diferenciación entre la *cosa en mí* y la *cosa en sí.*

Justo en la intersección entre ambos conceptos es donde opera la acción de la opinión pública, que se revela como un poderoso instrumento para la forja de las conciencias colectivas, que nace de la concepción elemental de sentido común, como nos advierte María José Canel en su libro *La opinión pública. Estudio del origen de un concepto polémico en la ilustración escocesa*, pero que, abandonando esta primera aproximación ilustrada, retoma una vitalidad inusitada a través de la función social de los medios de comunicación de masas.

La aceptación colectiva por asimilación tanto de las informaciones como de las valoraciones

86 GINER, SALVADOR: *Sociología*, Nexos, Barcelona, 1990, p. 10

que efectúan los resultados obtenidos de la investigación sobre la realidad, sea por procedimientos explícitos o implícitos, genera un clima de consenso que, descrito por el propio Enric Saperas[87], determina la funcionalidad y la construcción tanto efectiva como afectiva de la opinión pública, sin olvidar su indiscutible protagonismo, destacado en los trabajos de Elisabeth Noelle-Neuman[88], que vincula este concepto con el ensamblaje de las prioridades sociales y al que debe añadirse también su potencialidad para activar mecanismos de legitimación que aseguran la eficacia de estos acuerdos previsibles.

Si al abordar la vida y obra de José Cepero tenemos en cuenta esta secuencia de razonamientos, llegamos indefectiblemente a la determinación de que la utilización de elemento convergentes con un mismo destino han jugado un papel indispensable en la consecución final de esta investigación.

Una de las bases fundamentales sobre las que se ha apoyado esta investigación se fundamenta en la consecución de la información relevante que aportan estos medios para, en un sentido unidireccional establecer el camino y/o trayectoria seguida por el objeto de estudio durante el periodo de investigación, tomando como base objetiva el tratamiento de los datos que aparecen en los archivos de Orensa rescatados a tal efecto.

De este modo, debemos diferenciar entre los elementos que se aportan y que poseen un grado de objetividad pleno hasta los elementos transmisores que poseen sesgos por estar infectados de la objetividad propia del firmante, o bien, por el no acertado tratamiento de la misma. En cualquier caso, forma parte del proceso de recogida de datos y posterior análisis, tener en cuenta estos datos para contrastarlos con las aportaciones objetivas y verificar la fiabilidad de los mismos.

Dentro de este mecanismo de selección y posterior tratamiento de la información, añade María Pilar Diezhandino[89], "el investigador no es un mero intermediario entre los agentes socio-político-económicos y el público; es un intérprete del acontecer social, político y económico [...] es parte integrante del mensaje que entrega […], es un observador y clasificador de la realidad Y su intérprete. De su capacidad para detectar los hechos con interés informativo, ordenarlos, seleccionarlos, comprenderlos, extraer claras interpretativas, elaborar adecuadamente la información [...] depende, hoy más que nunca, el desenvolvimiento social".

Se trata, pues, de una forma de trabajo estandarizado que es imprescindible poner en marcha

87 Saperas, Enric. La sociología de la comunicación de masas en los Estados Unidos / Enric Saperas. Barcelona : ESRP/PPU, 1992. p-345
88 Saperas extrae la información de NOELLE-NEUMAN, ELISABETH.: 'The spiral of silence'. University of Chicago, Chicago 1984.
89 DIEZ HANDINO, MARÍA PILAR: *El quehacer periodístico*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994, p. 27.

para intervenir sobre el medio, extraer de éste lo relevante y trasladarlo en función a la sociedad. Sobre estos vectores de actuación, por lo tanto, se sustentan las bases que se pondrán en marcha para aproximarse a los datos de carácter objetivo, dejando al margen los sesgos.

Por eso, una rigurosa intromisión en el campo de las hemerotecas posibilita una fijación de conceptos, indispensable para comprender cómo se ha reconducido la presencia del objeto de estudio y una sólida ubicación del trabajo de investigación en el ámbito de la comunicación social, excluyendo otras posibilidades de prospección metodológica que disiparían el sentido y la finalidad del presente trabajo.

Por otro lado, antes de desmembrar en unidades de análisis el curso de la investigación a partir de la lectura e interpretación del soporte documental acumulado, se ha precisado también la conveniencia de otorgar a los datos recogidos protagonismo propio para, a través de una visión panorámica de conjunto, poner de relieve la significación del conjunto de la investigación.

Como ha quedado aclarado a la hora de detallar la metodología de trabajo y la adscripción del mismo al ámbito de las Ciencias Sociales, la decisión de fijar la mirada en la vida y obra de José Cepero obedece a la necesidad de aclarar su papel como instrumento/elemento influyente en la construcción de una parte del flamenco, como una suma de conceptos que conforman un todo en este arte.

Estos dos capítulos iniciales, en la antesala del desarrollo específico de los contenidos de la tesis y tras componer el entramado metodológico que se ha requerido para instrumentalizarla, comparten la utilidad de contextualizar el tema. Y es que, como asegura Ludwik Fleck, “es muy difícil, si no imposible, describir correctamente la historia de un campo del saber [...], se compone de muchas líneas de desarrollo de ideas, que se cruzan y se influyen mutuamente. Todas ellas tendrían que ser representadas, primero, como líneas continuas y después, en un segundo momento, con todas las conexiones establecidas[90] entre ellas”.

Desde luego, ambos capítulos se encuentran al servicio de un objetivo ajeno a las disciplinas y áreas de conocimiento donde se adscriben, aunque ignorarlos hubiera ofrecido una visión desvirtuada porque la vida del 'actor' Cepero se produce dentro de un contexto natural, enmarcado en la visualización del flamenco visto desde un cristal subjetivo -su vida y obra, su trayectoria como compositor de obras y letras flamencas-, ya que aparece subordinado a un sistema de relaciones que lo anudan a un contexto cambiante y en constante movimiento, con el que, además, establece

90 FLECK, LUDWIK: *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*, Alianza Universidad, Madrid, 1986, p. 61.

permanentemente un cauce de relaciones dialógicas, en ambos sentidos, generando influencias recíprocas.

Sería un error indiferenciar esta circunstancia. Como afirma Edgar Morin[91], "en la cultura científica, cada vez más dedicada a un conocimiento por una parte cuantitativo y manipulador, y por la otra parcelarizado y disjunto, se da una rarefacción de la reflexión. Siendo que la reflexión une un objeto particular con el conjunto del que forma parte, y este conjunto al sujeto que reflexiona, resulta imposible reflexionar de los saberes parcelados divididos en trozos". Si bien el objeto de estudio ha sido debidamente acotado porque resulta por completo inviable investigar sin parcelar antes el campo temático elegido, esta parcelación no es compulsiva ni excluyente, sino que responde a esta necesidad metodológica, sin que, por el contrario, eluda e impida la posibilidad y la conveniencia de vincular el hecho investigado con otras áreas, disciplinas y ángulos del conocimiento humano que son pertinentes para la investigación, porque la refuerzan y permiten extraer conclusiones mucho más legitimadas y fundamentadas.

Sin duda, la elección del tema ha marcado desde el origen la utilización de una metodología típica dentro del extenso campo de las Ciencias Sociales. Así, no se deja nada a la improvisación, todo se encuentra sistematizado y orientado en una sinergia por la que el conjunto de esfuerzos que se despliegan en la investigación persiguen responder con exactitud al interrogante que sirve de punto de partida.

En consecuencia, el objetivo es encontrar la respuesta y, una vez determinada, fijarla por escrito en la redacción de un documento que desglose, desde el rigor científico y el sometimiento a un orden expositivo concomitante con el método de trabajo, el complejo mapa de las variables que han descrito la vida y obra de José Cepero.

91 MORIN, EDGAR. *El Método. Las ideas*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 73

4.- DEL CÓMO, CUANDO Y POR QUÉ.

Fue en Jerez de la Frontera. Allí escuché por primera vez el eco profundo de José López-Cepero. Aquella granaina cuya letra presagiaba mi acercamiento a su vida, a su obra y a su persona;

Ni el sol con su resplandor
ni los rayos de la luna
ni un campo lleno de flores
ni la más grande fortuna
la cambio por tus amores.

Paradójicamente, el último cante que grabó en vida fue el primero que escuché. Aquella letra, la luna (que tanto me recordaba a Juan Moneo Lara en sus divagaciones cantaoras), las flores, el amor... un conjunto de versos inconexos entre sí que daban un sentido no sólo poético al cante sino a su forma de sentir y de entender el flamenco.

Aquello fue, lo que otros llamarían, el comienzo de una larga amistad. Una unión que me llevó a conocer más sobre un cantaor encasillado por muchos en la etapa de la ópera flamenca, no sin cierta razón, fruto de la coetaneidad vivida con esa época. Pero conforme uno se acerca a su obra, borra cualquier argumento hasta entonces validado y descubre que existe un José Cepero que nada tiene que ver con estas palabras.

Daremos información precisa sobre si el guitarrísta es familia o no de José Cepero. En un principio y según el tocaor sí, pues así lo confirmaba él continuamente cuando se le preguntaba. Fue gracias a la tertulia de 'Los caminos del cante' (desde aquí vaya mi agradecimiento a todos los miembros con los que compartí mesa en mis primeros años en la tertulia: Diego Alba y Villagrán, José Manuel Martín Barbadillo y Arellanos, Alfredo Benítez, Estela Zatania, Juan María de los Rios, Antonio García 'El platero', Joaquín Rodríguez, Juanma) y a su director José María Castaño quién me invitó a participar en ella, a formar parte del equipo que cada lunes analizaba el flamenco en profundidad, que comencé a conocer los entresijos de una ciudad, de su modo de vivir, de valorar a unos y otros artistas, a desechar lo no válido y lo válido y, en definitiva, a conocer la figura de uno de los cantaores más importantes que ha dado Jerez. No en vano, esta ciudad ha dado tanto al flamenco que se hace difícil discernir entre aquellos a los que se llamaron genios (como Manuel Torre) y otros tantos que fueron eso sí, grandes entre los grandes. Por algún motivo, Cepero lo fue pero su ciudad no ha querido o no ha sabido, sea por los motivos que fueren, elevarlo a esta categoría.

En ocasiones Jerez no trata bien a sus artistas. Los deja de lado, los recupera cuando le interesa, les da una dignidad que luego le quitan etc. ¿Quién se acordaba de Sernita hace diez años en Jerez?- Un cantaor que marchó a Madrid a buscarse la vida, como Juanito Mojama. Ahora media ciudad 'muere' con él. Mismo argumento para Luís de la Pica, el duende taciturno al que pocas cuentas le echaban en su propia ciudad en vida. Entonces, ¿por qué no dar mayor difusión a la obra de un cantaor tan largo como su discografía y su carrera?

Aquí apareció el interés por José Cepero. Porque dedicarle una investigación a un artista no es sino una muestra de amor. Amor por dignificar su legado, no sólo para el aficionado, sino para la historia del flamenco, que tanto se merece y tanto le debemos.

Otrora, es el pensamiento reduccionista de que un investigador no jerezano dé a conocer la obra de un jerezano, algo que no siempre es bien recibido. Pero el amor a esta música no entiende de lindes geográficas, de localismos y de arquetipos vallados por la ignorancia de quién no sabe aceptar.

La recopilación de su obra y la escucha de la misma, abrió mi visión a la hora de ponerme manos a la obra con el estudio objetivo de un caso, como el de este cantaor, de su vida, desconocida en su práctica totalidad, de su discografía, de las aportaciones poéticas y literarias al mundo de las letras. En definitiva poner en marcha un trabajo de investigación riguroso, dirigido, coherente, cuya finalidad sea la de añadir un breve capítulo al extenso mundo flamenco.

4.1.- El flamenco en José Cepero. Un modelo de vida.

José López-Cepero vivió la época dorada del cante. Suerte o no, pero su nacimiento le enmarcó en un universo musical dotado de unas características especiales que hicieron de él un artista de renombre. El mundo vital de Cepero abarcó desde los cafés cantantes hasta el nacimiento del denominado 'Neoclasicismo flamenco'. En esto, convivió con la denostada ópera flamenca, a la que le debe gran parte de su fama, amén de haber sido un cantaor ecléctico, no anclado en modas, lo que hizo de él una de las figuras más importantes de la primera mitad del siglo XX.

A lo largo de su vida y carrera profesional, practicó todas las modalidades de representación propias de cada época o etapa por la que pasó. Ahondando brevemente, conoció las tabernas y tabancos[92] propios de Jerez y Sevilla en su infancia y primera juventud, participó fiestas de señoritos, principalmente en Sevilla y Madrid. Las plazas de toros, los teatros y otros espacios escénicos de características similares propios de la ópera flamenca formaron parte de sus vivencias

92 El tabanco era un establecimiento surgido en Jerez de la Frontera que mezclaba el concepto social de la taberna y la vocación comercial de "despacho de vinos", principalmente Jerez y sus destilados. En dichos establecimientos se vendía vino a granel además de poder degustar el vino y otros alimentos en el mismo local.

durante cerca de veinte años. Formó parte de grandes obras flamenco-teatrales en la década de los veinte y posteriormente en los años cuarenta. Compartió escenario con las máximas figuras del cante de toda la historia del flamenco; desde D. Antonio Chacón, hasta La Niña de los Peines, pasando por Vallejo, Mairena, Centeno, Cojo de Málaga, Carbonerillo, Angelillo, Palanca, Porrinas de Badajoz, Caracol, Pepe Pinto, Tomás Pavón, etc.

Todas estas manifestaciones artísticas, dotadas de pluralidad y riqueza no sólo expresiva sino existencial evidenciaron lo completo de su trayectoria profesional. Además fue junto a Chaćon, el máximo exponente en los colmaos de Madrid, llamados a ser los núcleos de más solera flamenca del territorio nacional.

Así fue el mundo que rodeó a José Cepero: El ambiente de los tabancos de su ciudad natal, Jerez de la Frontera, cuna de grandes cantaores, bailaores y guitarristas; el ambiente de la Alameda de Hércules en las primeras décadas del siglo XX, enclave principal del flamenco en Andalucía, donde compartió y convivió con las máximas figuras: los anteriormente reseñados. Y de aquí al epicentro, no sólo en lo geográfico. Madrid quiso que el cantaor fuera el embajador de Jerez, el más prestigioso de los artistas de los colmaos y, tras la muerte de Chacón, uno de los 'cabeza de cartel' de la denominada ópera flamenca, de los primeros en teatralizar el cante, como él mismo acertaba a decir.

Su decir no era otro que el aprendido en su cuna, en su niñez, transmitido de forma oral, a la vieja usanza, sin artificios. Un aprendizaje natural, vivencial, esencial. En este tipo de aprendizajes se fusionan, al decir de Cristina Cruces, 'los aires comarcales y locales, la familia y el entorno doméstico y los ámbitos de trabajo[93]'

En un universo que deja olvidados a tantos artistas 'jondos' y los desecha de la memoria flamenca convirtiéndolos en vapor, Cepero fue uno de los elegidos por la afición para mantener las formas vivas del estilo jerezano tras su marcha a Sevilla y su consolidación vital y artística en la capital. Una vida entera dignificando el cante de de su tierra, las formas primitivas heredadas de sus maestros, muchos de ellos no artistas, pero en definitiva con una impronta y personalidad que ha traspasado fronteras.

Este trabajo propone una nueva visión no sólo del personaje, alejada de esterreotipos, estereotipos y visiones reduccionistas por parte de algunos teóricos del flamenco. Se pretende tratar al actor objeto de estudio desde un planteamiento analítico en el que, de manera objetiva se analice su obra, se investigue en su vida y se aporten datos que no sesguen el perfil del cantaor, sin dejar de lado la visión del aficionado, del investigador y conocedor que pueda ofrecer un prisma multicolor

93 CRUCES ROLDÁN, CRISTINA. *' La Niña de los Peines, el mundo flamenco de Pastora Pavón'*. Edic. Almuzara. 2009, p-26.

de su obra.

4.2.- Apuntes de una biografía.

Jerez de la Frontera ha sido y es cuna de flamenco. Una ciudad regada de arte que, a lo largo de los tiempos, ha dado como fruto una esencia que la diferencia de otras localidades. Esta ciudad, por sus características geográficas y poblacionales ha concentrado unas particularidades en torno a este género que la posiciona como lugar de extremo interés dentro del ámbito jondo. No es pretensión excluir ni supravalorar esta localidad por encima de otras, sino ahondar en las posibilidades que se ofrecieron al objeto de estudio para erigirse en figura del cante.

Entre la afición de su generación, nadie dudaría en incluir a José Cepero como uno de los grandes artistas del siglo XX. Conocer su obra, su significado, su trascendencia, su popularidad y su herencia implica acercarse a un personaje que lo hizo todo, que lo cantó prácticamente todo y que obtuvo lugar de privilegio en su tiempo.

Documentar la vida y la obra de este cantaor supone tener en cuenta varias etapas de la vida del flamenco desde que existe como tal. Partiendo de finales del siglo XIX, donde los cafés cantantes imperaban y eran lugares de culto, hasta la decadencia de estos espacios, abriéndose un camino nuevo a los espacios más amplios, a los teatros, a las plazas de toros, a las *tourneés* veraniegas etc. para terminar en el comienzo del denominado clasicismo de finales de los cincuenta.

Iniciar un trabajo de investigación argumentado y consolidado donde se dimensione la figura del cantaor jerezano es necesario. Necesario porque es uno de tantos artistas que, a pesar de ser de los grandes de su tiempo, de estar reconocido entre los mejores del género, en la actualidad no se le reconoce como se debiera su obra cantaora y su legado artístico y biográfico. Sin intentar dar un lugar que no corresponde, es necesario indagar tanto en la bibliografía flamenca como en las hemerotecas, en la tradición oral y los testimonios fidedignos de coetáneos para componer una historia real, crítica y veraz de su figura, libre de sesgos, dejando de lado falsas adulaciones ni falsos tributos.

4.3.- Contexto histórico en Jerez de la Frontera a finales del siglo XIX.

En 1886, año en que suponemos nació el cantaor, la población de Jerez de la Frontera contaba con una población de 60.004 habitantes[94]. Sufría en las dos últimas décadas del siglo XIX graves problemas en el sector agrario. De un lado, la llamada “crisis finisecular” provocó esta

94 VV.AA. *'Santiago, la historia de Jerez partiendo del barrio'*, Edit. Artes gráficas Delcast, 1979, p-41.

situación, al caer el precio de los cereales por la llegada a los mercados europeos de masivas cantidades de trigo ultramarino. Del otro, la llegada de una plaga de filoxera a las viñas de Jerez en el año 1894, provocando la reducción de la superficie plantada y la ruina de muchos pequeños propietarios, incapaces de hacer frente a los gastos de reposición. En España, el impacto de la crisis empezó a notarse algo más tarde que en Europa, en la década de los ochenta, cuando se comprobó que trasladar el trigo desde los centros de producción a los de consumo, en las ciudades, era más caro que importarlo del extranjero. Era menos costoso traer el trigo de Estados Unidos a un puerto español, que del centro de España a las costas. Un total de 5.000 hectáreas fueron afectadas por la filoxera.

En cuanto a la población en el barrio de Santiago, de donde suponemos es originario José (Calle San Onofre)[95], contaba con 5.304 habitantes en 1889[96]. De los ocho barrios con que contaba la ciudad, el de Santiago era el sexto en habitantes. Y en su mayoría se dedicaba a las labores propias de la campiña. Tanto es así, que nuestro objeto de investigación pasó unos años en estas tareas durante su infancia.

El periodo que queda comprendido cronológicamente en este estudio, queda enmarcado en la "Restauración Borbónica", sucedida en 1874, a partir del pronunciamiento del General Martínez Campos, dejando atrás la Primera y Segunda República y en el otro extremo la dictadura.

4.4.- Genealogía.

Los datos publicados tanto en el Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco como en otros libros apuntan a que nació en 1888 en la calle Onofre, del barrio de Santiago, en Jerez.

Tras un rastreo en el archivo histórico de la ciudad en busca de su partida de nacimiento estamos en condiciones de dar por válidos los resultados obtenidos en este trabajo de investigación.

En primera instancia se llevó a cabo una búsqueda de la partida de nacimiento por métodos ordinarios (junto con la colaboración de José Manuel Martín Barbadillo y Arellanos, conocido heraldista, gran aficionado al flamenco y a la búsqueda de partidas de nacimiento de artistas). Conocida es su aportación al encontrar hace escasos años la partida de nacimiento de Merced La Serneta, Tomás el Nitri y muchos otros.

Teniendo en cuenta que la única información que se manejaba era la de que nació en 1888 iniciamos en ese año el rastreo por el archivo y por sus libros para encontrar al cantaor. Numerosos José López-Cepero aparecieron, ya fuere con el apellido compuesto o separado. En ninguno de los

95 Salvo nuevos datos que desmonten las informaciones válidadas hasta la fecha.
96 Op.cit. (VV.AA). p-41.

casos encontrados el perfil era el nuestro, pues además de este dato (posible fecha de nacimiento en 1888) tan sólo contábamos con la información del nombre de su madre: María (La Brisa).

A finales del siglo XIX, el nombre de María no se utilizaba ni se ponía como tal sino que lo habitual era la utilización de nombres compuestos. Esto dificultó aún más la posibilidad de encontrar tanto a la madre como al propio artista.

Más tarde y puestos en contacto con la familia del cantaor, es su nieta Blanca Leal Moreno[97] quién nos advierte de que la información que ha llegado hasta ella apunta a que José Cepero pudiese ser hijo del bodeguero más conocido de la ciudad. De validar esta teoría, este empresario del sector vinícola tendría una relación extramatrimonial con María (madre del cantaor) fruto de la cuál nacería éste. En estos tiempos no se podían reconocer hijos fuera del matrimonio pues la ley no lo permitía, por tanto en la posible partida de nacimiento de Cepero no aparecería padre conocido. Este dato hace que descartemos muchos de los posibles José López-Cepero encontrados hasta entonces, pues en la partida debería aparecer 'padre desconocido'.

Siguiendo esta vertiente teórica, las sospechas de quien pudiera ser el padre se centraron, en primera instancia, en un aristócrata ilustre de Jerez al que denominaban 'El Pantera' y que tenía una finca cerca de Lebrija. Por otro lado, Emilio Leal del Valle, uno de sus hijos, comentaba en la familia que si hubiese sido reconocido de forma oficial los apellidos que tendrían serían Romero o Corbacho; eso sí, nos confirman que éstos serían el tercero y cuarto de la línea de sucesión. En cualquier caso, todo son teorías y no podemos afirmar nada concreto al respecto.

Siguiendo con la investigación, las posibilidades de encontrar el nombre de José López-Cepero cuya madre se llame María (más un segundo nombre) y de padre desconocido son mínimas.

A esta información habría que sumar, aunque la ponemos en cuarentena, que la familia aporta otro dato: Cepero presumía en su círculo íntimo de ser gitano. Es decir, daríamos por hecho que su madre era gitana (pues no conocería a su padre). Otro dato a tener en cuenta a la hora de buscar la partida de nacimiento, pues el posible apellido de la madre cercaba más las posibilidades de encontrar la información pretendida. En un barrio como el de Santiago donde casi la totalidad de los residentes eran gitanos y familiares entre ellos, los apellidos que aparecerían en las partidas se limitarían a unos pocos.

Tras tiempo de averiguaciones y localización de partidas de nacimiento distintas, hemos llegado a la conclusión de que los datos conocidos hasta ahora sobre el nacimiento de José Cepero no son del todo ciertos.

97 Una gran parte de la información obtenida sobre la vida personal de José Cepero nos la facilitó su nieta Blanca Leal a través de una entrevista en profundidad, tanto a ella como a su madre, que conoció y convivío con José Cepero en la misma vivenda.

4.4.1.- Árbol genealógico de José López-Cepero.

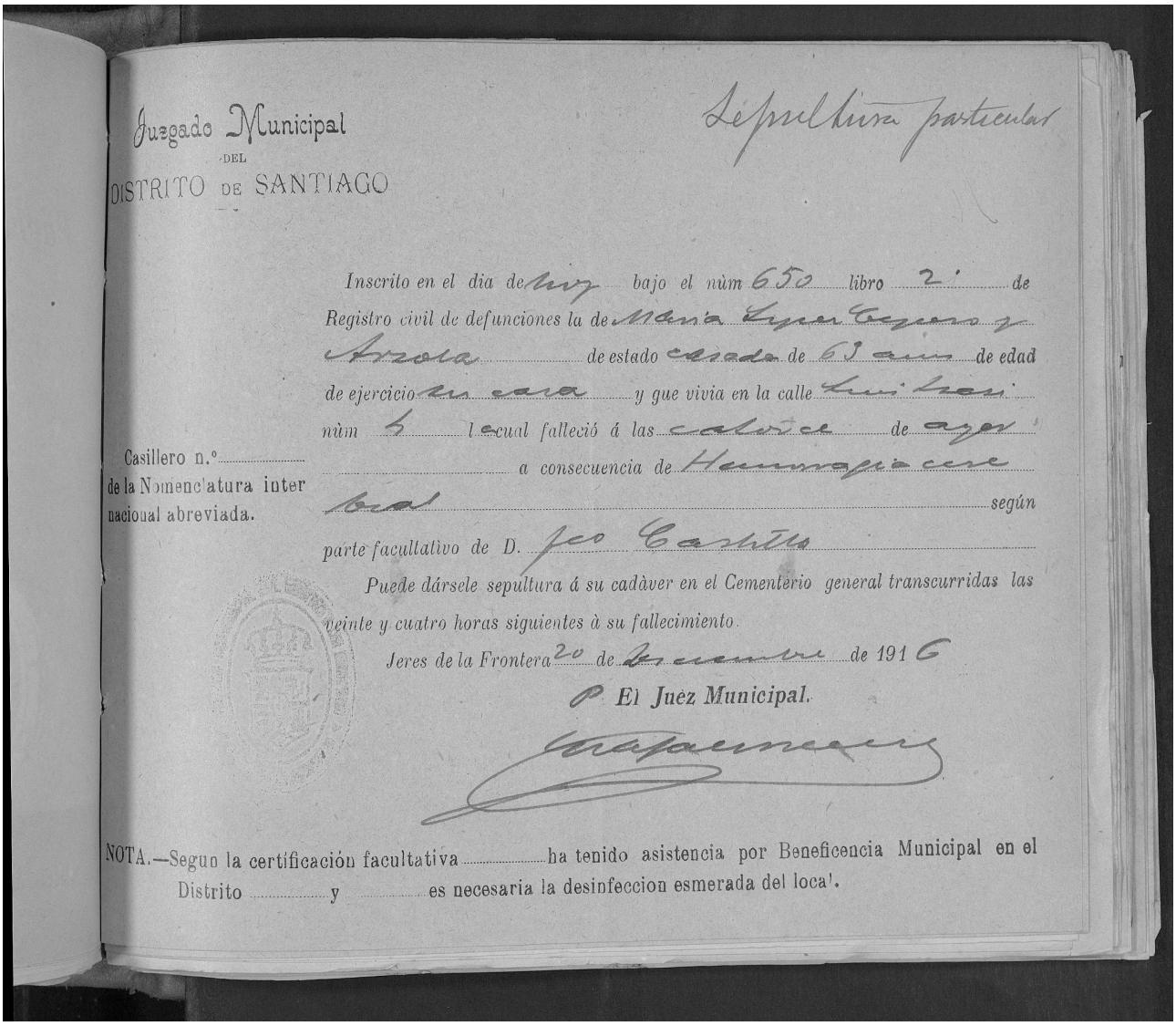
Teniendo en cuenta la información que nos llega de la familia, que coincide con la investigada por nosotros en el barrio, por la que nos han dado algunos de los entrevistados , podemos afirmar salvo nuevos datos que desmientan éstos que posiblemente sea cierto que fue hijo ilegítimo del más importante bodeguero y empresario de la ciudad, pero que no fuese reconocido como tal por ser ilegítimo.

Para concretar el árbol genealógico ha sido imprescindible la colaboración que de la familia de Cepero; tanto su nieta Blanca como su nuera Pilar.

En primer lugar y tras un largo rastreo en el archivo histórico de Jerez, en el registro parroquial y diversos documentos oficiales, no hemos encontrado la partida de nacimiento de José López-Cepero. En este recorrido investigador, hemos ido más allá. Se han revisado documentos entre 1884 y 1894 de Medina Sidonia, Puerto de Santa María, Cádiz (capital), Lebrija, Bornos, Puerto Real y Sevilla. En ninguno de estos archivos existen datos que confirmen su nacimiento. Así mismo hemos analizado todos los archivos de Quintas de Cádiz y Jerez entre 1900 y 1915 y tampoco aparece su nombre; ni como apto para el servicio militar ni cómo librado del mismo.

En relación al posible padre de Cepero no podemos aportar dato alguno salvo que no se llamaba Mariano. En la partida de defunción aparece en el apartado 'hijo de' el nombre de Mariano. La familia confirma que este nombre es falso. Quién firma la partida de defunción en calidad de 'pariente' es su hijo Emilio Leal y se inventó este nombre pues no conocía el nombre de su abuelo. Por otro lado, en este mismo documento aparece como José María López-Cepero y figura como viudo. De esta manera, deducimos que su primera esposa Rosario falleció con anterioridad a la muerte del cantaor.

De la que sí tenemos noticias es de la madre. Tras conocer como único dato de ella la causa de su muerte, se procedió a rastrear el archivo buscando entre 1886 y 1935 a todas aquellas que cumplieran el perfil concreto. Esto es, María y cuya causa de la muerte estuviera relacionada con un suicidio: desangramiento, hemorragia etc. Además debía tener vinculación por esta línea con el oficio de tonelero de su padre, el abuelo materno de Cepero. Así, aparece una partida de defunción con estos datos.



Juzgado Municipal
DEL
DISTRITO DE SANTIAGO

Sepultura particular

Inscrito en el dia de hoy bajo el núm 650 libro 2.º de
Registro civil de defunciones la de María López Cepero y
Arzola de estado casada de 63 años de edad
de ejercicio su casa y que vivia en la calle Luis Ysasi
núm 4 la cual falleció á las catorce de ayer
a consecuencia de Hemoptisis cere
bral según
parte facultativo de D. Jco Cortés

Puede dársele sepultura á su cadáver en el Cementerio general transcurridas las veinte y cuatro horas siguientes à su fallecimiento.

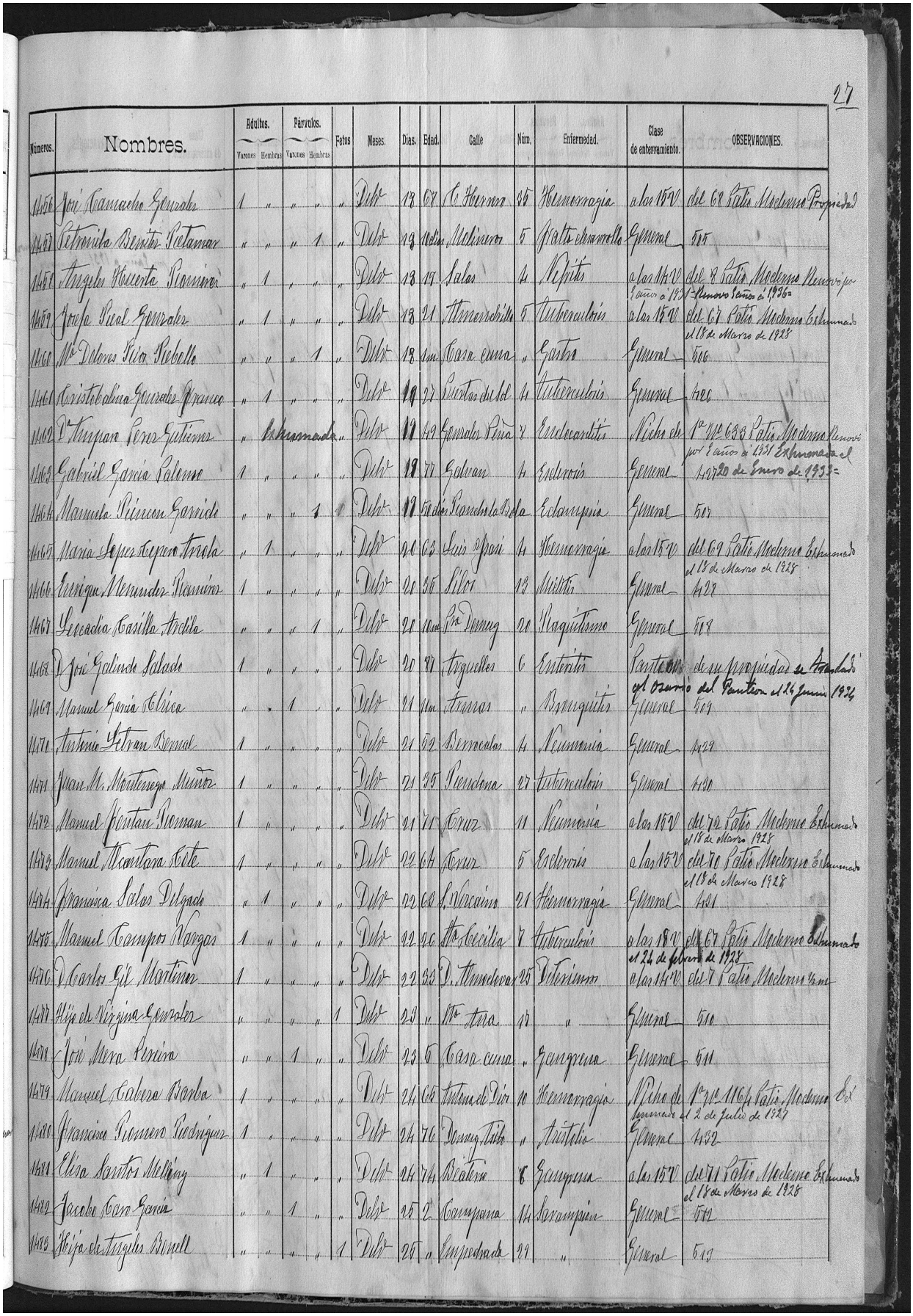
Jeres de la Frontera 20 de diciembre de 1916

El Juez Municipal.

Casillero n.º
de la Nomenclatura internacional abreviada.

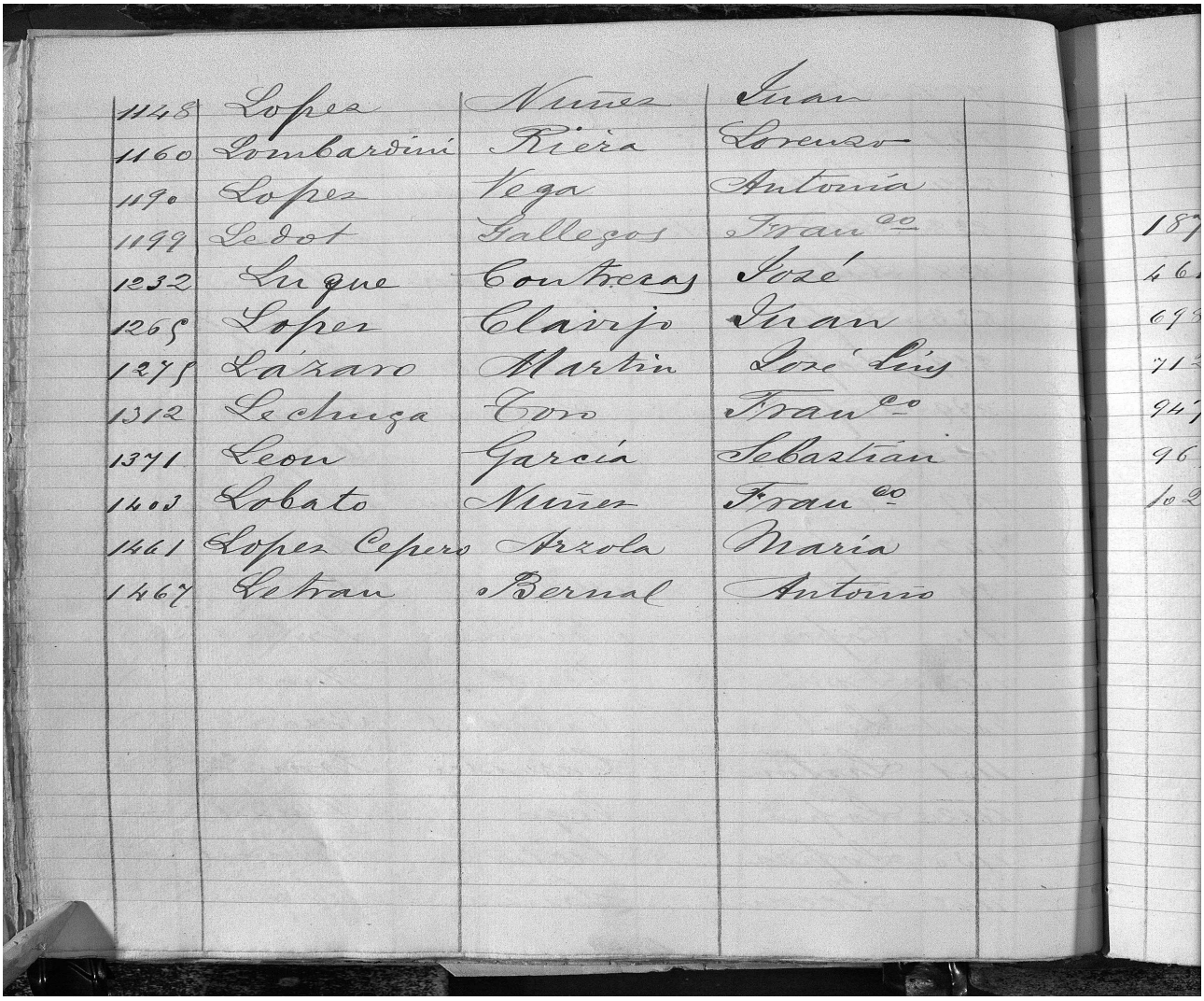
NOTA.—Segun la certificación facultativa ha tenido asistencia por Beneficencia Municipal en el Distrito y es necesaria la desinfeccion esmerada del local.

Tras encontrar a Maria López Cepero Arzola apreciamos algunos datos interesantes. El primero de ellos es que estuvo casada; El cantaor no podría ser hijo de su marido pues hubiese heredado sus apellidos y no los maternos. Esto hace pensar que se casó con posterioridad al nacimiento de José. Tras intentar a raíz de este documento inédito, localizar la vivienda donde pudiera convivir con su hijo la encontramos residiendo en la calle Luís de Ysasi. Pero en los empadronamientos de diferentes años que hemos consultado, no aparece el cantaor.



27

Números.	Nombres.	Adultos. Varones	Adultos. Hembras	Párvulos. Varones	Párvulos. Hembras	Fetos	Meses.	Dias.	Edad.	Calle	Núm.	Enfermedad.	Clase de enterramiento.	OBSERVACIONES.
1456	José Camacho Gonzalez	1	"	"	"	"	Dbre	18	67	C. Herrera	85	Hemorragia	a las 15 V	del 68 Patio Moderno Propiedad
1457	Petronila Benito Pintanar	"	"	"	1	"	Dbre	18	1 dia	Medinero	5	Parto ebanarollo	General	505
1458	Angeles Rosenta Ramirez	"	1	"	"	"	Dbre	18	19	Salas	4	Nefritis	a las 14 V	del 9 Patio Moderno Renovado por 5 años a 1931 Renovo Santo a 1936
1459	Josefa Real Gonzalez	"	1	"	"	"	Dbre	18	21	Almendrillo	5	Tuberculosis	a las 15 V	del 67 Patio Moderno Exhumado el 18 de Marzo de 1928
1460	Mª Dolores Rios Rebollo	"	"	"	1	"	Dbre	18	1 m.	Casa cuna	"	Gastro	General	506
1461	Cristobalina Gonzalez Franco	"	1	"	"	"	Dbre	19	22	Cuentas del Sol	4	Tuberculosis	General	420
1462	D. Virgilio Perez Gutierrez	"	Exhumado	"	"	"	Dbre	19	49	Gonzalo Pena	2	Encefalitis	Nicho de	1ª 2ª 638 Patio Moderno Renovó por 5 años a 1931 Exhumado el 20 de Enero de 1933
1463	Gabriel Garcia Palomo	1	"	"	"	"	Dbre	19	77	Galvan	4	Esclerosis	General	507
1464	Manuela Pinero Garrido	"	"	"	1	"	Dbre	19	1 dia	Rancho de Pola	"	Eclampsia	General	507
1465	Maria Lopez Lopez Arola	"	1	"	"	"	Dbre	20	63	Luis de Josi	14	Hemorragia	a las 15 V	del 69 Patio Moderno Exhumado el 18 de Marzo de 1928
1466	Enrique Menendez Ramirez	1	"	"	"	"	Dbre	20	26	Silos	13	Nefritis	General	428
1467	Leocadia Casilla Avedillo	"	"	"	1	"	Dbre	20	1 dia	Sta Dorotea	20	Nefritismo	General	508
1468	D. José Galindo Salado	1	"	"	"	"	Dbre	20	82	Arguelles	6	Enteritis	Panteon	de su propiedad se traslado el Osario del Panteon el 24 Junio 1934
1469	Manuel Garcia Blanca	"	"	1	"	"	Dbre	21	1 m.	Arenas	"	Disenteritis	General	509
1470	Antonia Teran Bernal	1	"	"	"	"	Dbre	21	69	Bernardas	4	Neumonia	General	429
1471	Juan M. Martinez Muñoz	1	"	"	"	"	Dbre	21	35	Pamplona	27	Tuberculosis	General	430
1472	Manuel Fontan Seman	1	"	"	"	"	Dbre	21	71	Cruz	11	Neumonia	a las 15 V	del 72 Patio Moderno Exhumado el 18 de Marzo 1928
1473	Manuel Montaza Cote	1	"	"	"	"	Dbre	22	64	Cruz	5	Esclerosis	a las 15 V	del 70 Patio Moderno Exhumado el 18 de Marzo 1928
1474	Francisca Salas Delgado	"	1	"	"	"	Dbre	22	68	S. Vicente	21	Hemorragia	General	431
1475	Manuel Campos Vargas	1	"	"	"	"	Dbre	22	26	Sta Cecilia	7	Tuberculosis	a las 18 V	del 67 Patio Moderno Exhumado el 24 de febrero de 1928
1476	D. Carlos Gil Martinez	1	"	"	"	"	Dbre	22	83	D. Almendros	25	Deterioro	a las 14 V	del 7 Patio Moderno Exhumado
1477	Hija de Nicasia Gonzalez	"	"	"	"	1	Dbre	23	"	Mª Sara	12	"	General	510
1478	José Mera Pereira	"	"	1	"	"	Dbre	23	6	Casa cuna	"	Gangrena	General	511
1479	Manuel Cabeza Barba	1	"	"	"	"	Dbre	24	65	Fuente de Dios	10	Hemorragia	Nicho de	1ª 2ª 1166 Patio Moderno Exhumado el 2 de Julio de 1927
1480	Francisca Romero Rodriguez	1	"	"	"	"	Dbre	24	76	Doctor Tolosa	"	Arteritis	General	432
1481	Elisa Santos Melling	"	1	"	"	"	Dbre	24	74	Bailen	8	Gangrena	a las 15 V	del 71 Patio Moderno Exhumado el 18 de Marzo de 1928
1482	Jacoba Cano Garcia	"	"	1	"	"	Dbre	25	2	Campana	14	Sarampion	General	512
1483	Hija de Angeles Bonell	"	"	"	"	1	Dbre	26	"	Empedrada	29	"	General	513



1148	Lopez	Nuñez	Juan
1160	Lombardini	Riera	Lorenzo
1190	Lopez	Vega	Antonia
1199	Ledot	Gallegos	Franco
1232	Luque	Contreras	José
1265	Lopez	Clairjo	Juan
1275	Lazaro	Martin	Jose Luis
1312	Lechuga	Coro	Franco
1371	Leon	García	Sebastian
1403	Lobato	Nuñez	Franco
1461	Lopez Cepero	Arzola	María
1467	Lebran	Bernal	Antonio

María López-Cepero y Arzola fallece el 20 de diciembre de 1916 a la edad de 63 años. Conocido esto, partimos en busca de su partida de nacimiento para seguir corroborando datos en relación al trabajo del abuelo del cantaor.

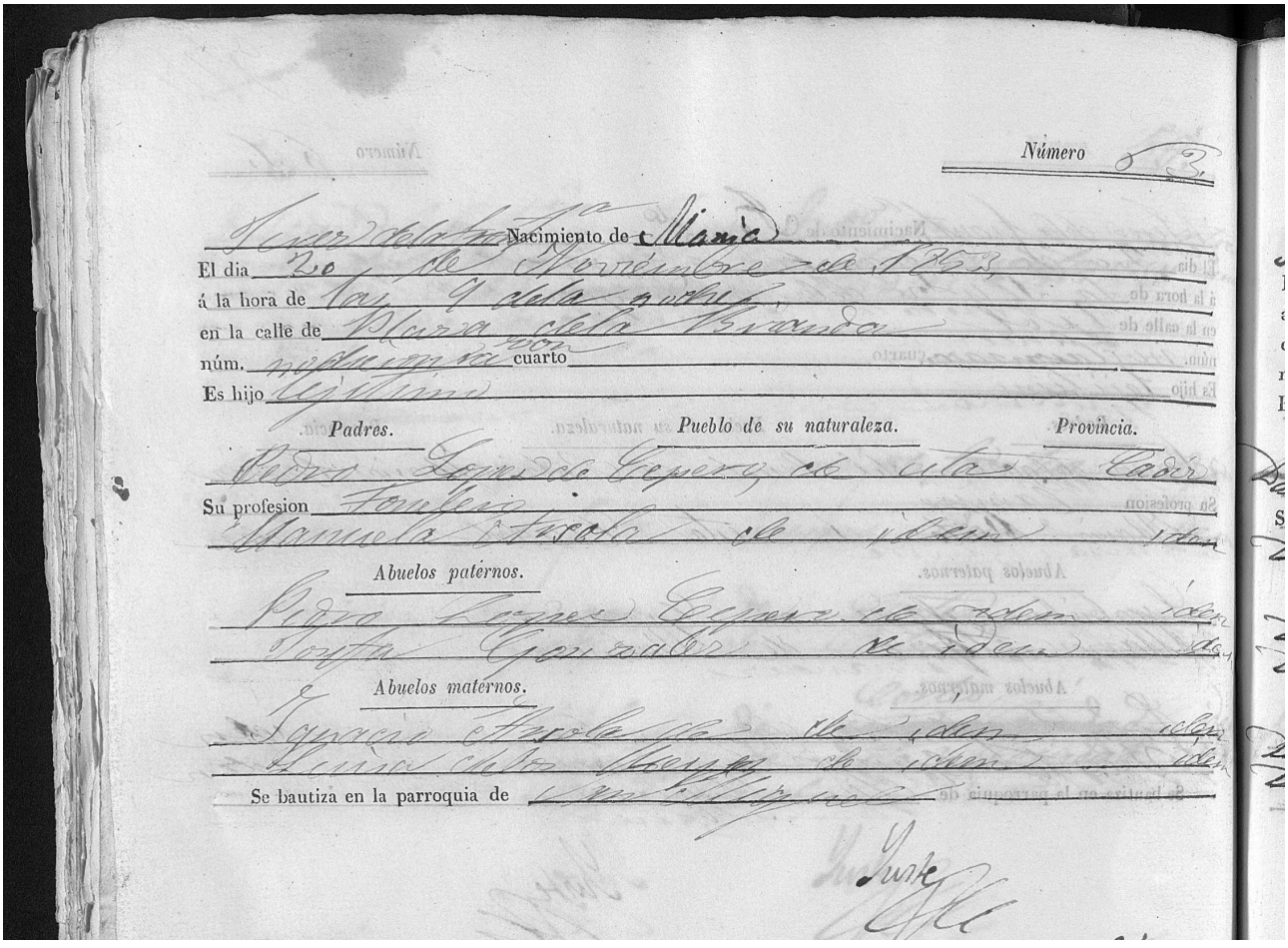
Siguiendo la línea genealógica ascendente encontramos a María que nace en Jerez de la frontera el 20 de noviembre de 1853. Su padre, Pedro López de Cepero tiene como profesión tonelero[98]. Su madre se llamó Manuela Arzola. La línea ascendente continúa con los bisabuelos maternos de José Cepero: Pedro López Cepero y Josefa González e Ignacio Arzola y Luisa de los Reyes.

Es preciso dar cuenta de estos apellidos para conocer el posible origen gitano. El apellido

98 El propio cantaor confirmaba en entrevista que su abuelo fue tonelero.

López-Cepero en Jerez es muy común y encontramos que lo tienen tanto gitanos como 'castellanos'. Sin embargo, el apellido 'De los Reyes' de su bisabuela materna sí es gitano. Desconocemos si Arzola lo es, aunque tras averiguar el origen, éste parece proceder del norte del país. En cualquier caso, no nos debe extrañar que el cantaor tenga ascendencia gitana ya que Jerez es una ciudad en la que durante siglos han convivido y se han relacionado gitanos y 'castellanos' sin hacer acto de presencia el racismo.

Para conocer el origen del apellido López-Cepero hay que remontarse hacia 1700 aproximadamente. Un bodeguero dedicado a las cepas de vino, cuyo primer apellido era López y segundo Cepero los unió quedando compuesto. Así lo aprobó el Gobernador Civil y a partir de aquí queda compuesto. Desconocemos el tronco genealógico lleva desde su inicio ascendencia gitana o en los diferentes cruces se consolidaría en alguna de sus ramas. En el apartado de análisis musical de su discografía daremos cuenta de cómo los jaleadores de sus grabaciones insisten con frecuencia es dar por válido a Cepero como gitano.


Número 63

Jerez de la Fra. Nacimiento de María

El dia 20 de Noviembre de 1853

á la hora de las 9 de la noche

en la calle de Plaza de la Brianda

núm. no se conoce cuarto

Es hijo legítimo

Padres.	Pueblo de su naturaleza.	Provincia.
Pedro Lopez de Cepero	de esta	Cadiz

Su profesion Tonelero

Manuela Arzola de idem idem

Abuelos paternos.

Pedro Lopez Cepero de idem idem

Josefa Gonzalez de idem idem

Abuelos maternos.

Ignacio Arzola de de idem idem

Luisa de los Reyes de idem idem

Se bautiza en la parroquia de San Miguel

Justo

Para cerrar este apartado de la familia en línea ascendente de José Cepero hemos de decir que aún encontrando a toda la familia, el çunico doucmentado no encontrado es la partida de nacimiento de Cepero, al menos en los documentos consultados en Jerez.

Sin embargo, es en el registro civil de Madrid donde sí aparece información relevante acerca de su nacimiento y defunción. Al final de este capítulo, aportamos copia de la partida de defunción del cantaor. Los datos referentes a su nacimiento aparecen con contradicciones en algunos documentos extraídos del archivo madrileño. Éstos no nos confirman con exactitud la fecha de nacimiento pues en cada uno de los empadronamientos que adjuntamos aparece una fecha distinta, dependiendo del año. Esto sí nos confirma, al menos, que nació en Jerez de la frontera.

En este primer documento, no figura como residente en esta vivienda de la calle Mesón de Paredes nº46. Como titular de la vivienda aparece Rosa Del Valle Rodríguez, la que sería madre de su segunda pareja Soledad Leal de Valle. En diciembre de 1924 Cepero ya había tenido dos hijos con Soledad; es extraño que no aparezca residiendo en esta vivienda.

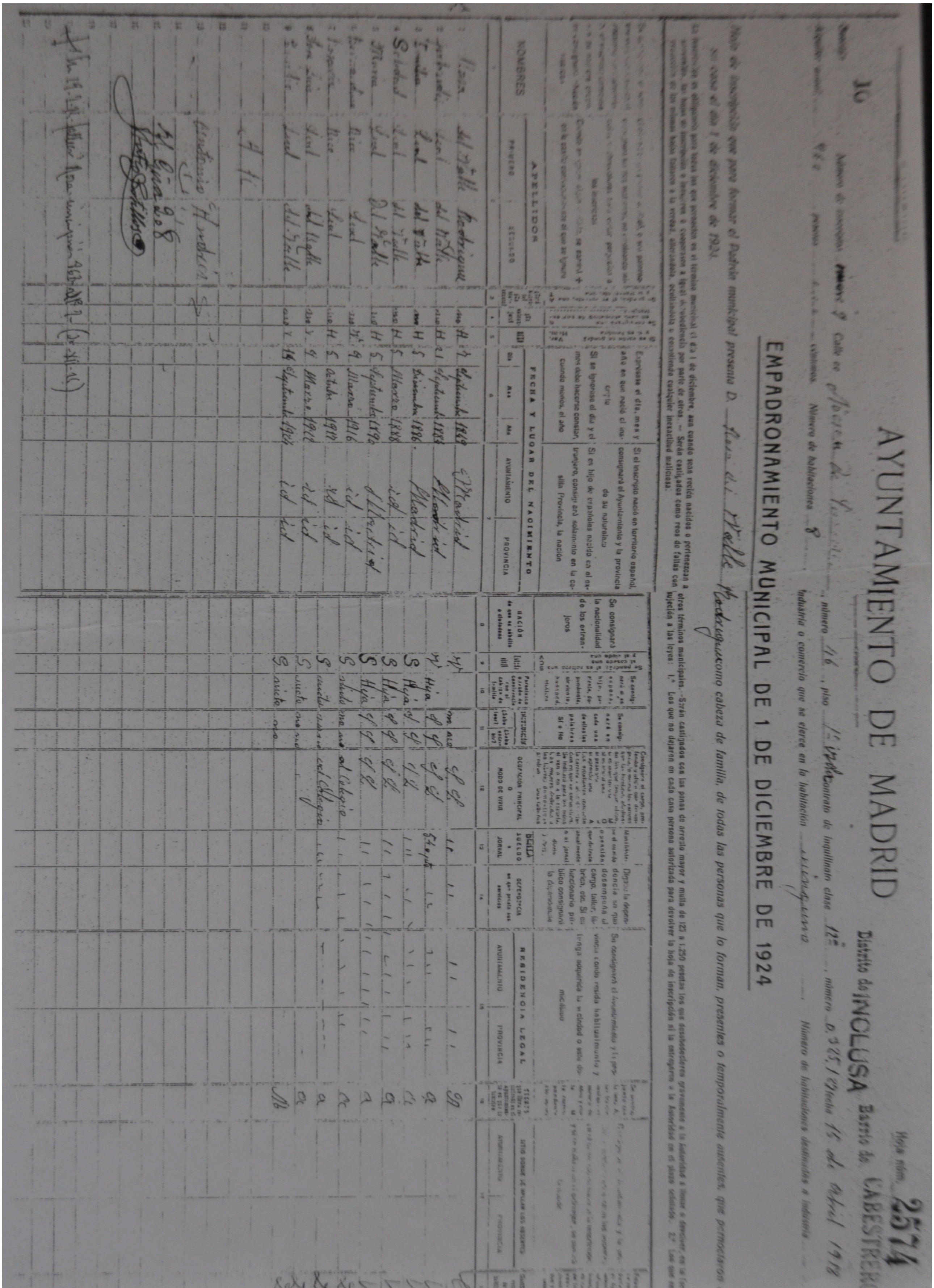
A continuación, aportamos copia de empadronamiento del año 1930. En este caso, sí aparece el cantaor como residente de la misma. La vivienda, ahora sí, aparece a nombre de Soledad Leal, pareja de Cepero, de lo que intuimos que Rosa (madre de Soledad) fallecería entre 1924 y 1930.

Resulta también sorprendente que no figure como residente sino como huésped. Años más tarde, durante la guerra civil, hemos averiguado que esta vivienda sirvió de residencia para enfermos dada su gran cantidad de habitaciones (8 individuales). Además en la casilla de la profesión, figura como 'cómico'. El dato que nos interesa es la fecha que aparece como nacimiento: 8 de abril de 1886. Pilar, casada con un hijo de Cepero, nos confirmó que su madre (Soledad aparece nacida en marzo de 1899) tenía 4 años más que Cepero, lo que lo haría nacer entre 1885-86 según este documento. En el anterior figura como fecha de nacimiento de Soledad el 5 de marzo de 1888.

Pero antes de seguir con la línea genealógica del cantaor en Madrid, apuntamos que se casó con Rosario Nájera García, al parecer nacida en Sevilla a la que se unió religiosamente sobre el año 1918-9. De esta unión nació Maria Josefa López-Cepero Nájera hacía 1920. Al poco tiempo de nacer su primera hija conoció a la que sería su mujer (Soledad, aunque no oficialmente) durante el resto de su vida. Hacia 1921 se separó de Rosario Nájera y conoció a su nueva pareja sentimental, la madrileña Maria Soledad Leal del Valle (1890-19/01/1963) (la nuera confirma que Soledad era cuatro años menor que Cepero lo que sitúa el nacimiento de Cepero definitivamente en 1886, no en 1888[99], hija de madre gitana y padre no gitano). De esta unión nacieron José Luís Leal del Valle

99 Fecha hasta ahora dada por válida.

(09/03/1923) y Emilio Javier Leal del Valle. (12/09/1924-29/04/1993). Ambos heredarían los apellidos maternos por estar Cepero casado anteriormente y no pudieron ser reconocidos legalmente.



AYUNTAMIENTO DE MADRID

Hoja núm. 2574

Distrito de INCLUSA Barrio de CABESTREROS

EMPADRONAMIENTO MUNICIPAL DE 1 DE DICIEMBRE DE 1924

AYUNTAMIENTO DE MADRID

Véanse las instrucciones al dorso

Hoja número 2739

Distrito de INCLUSA Barrio de

Calle de Hileras, nº 16, pso principal izda Contrato de arrendamiento clase , número

Sección 1ª Nº de inscripción Número de habitaciones destinadas a industria

Número de cédula 120 provisional — (cédulas). Número de habitaciones: Industria o comercio que se ejerce en la habitación.

EMPADRONAMIENTO MUNICIPAL DE DICIEMBRE DE 1930

Hoja de inscripción que para formar el Padrón municipal presenta D. Rafael Cruz del Valle, como cabeza de familia, de todas las personas que la forman, presentes o temporalmente ausentes

Nº de orden	Nombres: Primero	Nombres: Segundo	Fecha y lugar de nacimiento: Día	Mes	Año	Ayuntamiento	Provincia	Nacionalidad de origen	Nacionalidad actual	Estado civil	Relación de parentesco con el cabeza de familia	Profesión, oficio o modo de vivir	Instrucción: Sabe leer y escribir	Instrucción: Sabe solamente leer	Instrucción: No sabe leer ni escribir	Residencia habitual el día 1º de diciembre de 1930: Ayuntamiento	Residencia habitual el día 1º de diciembre de 1930: Provincia	Residencia habitual el día 1º de diciembre de 1930: Si reside en el extranjero	Ausencias temporales: Ayuntamiento	Ausencias temporales: Provincia	Ausencias temporales: Si reside en el extranjero	Observaciones
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
1	Rafael	del Valle	24	Marzo	1878	Madrid	Madrid	Española	Española	Casado	Cabeza	Empleado			X	Madrid	Madrid					
2	Isabel	del Valle	15	Mayo	1883	Madrid	Madrid	Española	Española	Casada	Esposa	Sus labores			X	Madrid	Madrid					
3	Rafael	del Valle	12	Enero	1914	Madrid	Madrid	Española	Española	Soltero	Hijo	Estudiante			X	Madrid	Madrid					
4	Isabel	del Valle	9	Julio	1916	Madrid	Madrid	Española	Española	Soltera	Hija	Estudiante			X	Madrid	Madrid					
5	Manuela	Cepero	10	Abril	1911	Jerez	Cádiz	Española	Española	Soltera	Hermana	Modelo			X	Madrid	Madrid					
6																						
7																						
8																						
9																						
10																						

P.O.

José Cruz

AYUNTAMIENTO DE MADRID

VEANSE LAS INSTRUCCIONES AL DORSO

Distrito de INCLUSA Barrio de Cabestreros Hoja número 02733

EMPADRONAMIENTO MUNICIPAL QUINQUENAL DE DICIEMBRE DE 1940

Hoja de inscripción que para formar el padrón municipal presenta D. Soledad del Valle como cabeza de familia de todas las personas que lo forman, presentes o temporalmente ausentes.

18 ENE 1941

A Emilio Leal, hijo menor de Cepero y Maria Soledad lo inscribieron en el registro dos días después de su nacimiento, pues estaba en una juerga flamenca y regresó días más tarde. En cuanto a la descendencia directa de Cepero, de Maria Josefa (su primera hija) no hemos encontrado datos sobre su vida.

Sin embargo, sí de su hijo mayor (José Luís) que se casó con Luisa Sánchez, mucho más mayor que él. Los hijos que tuvieron no salieron de este matrimonio sino que años más tarde se separó y formó pareja con Consuelo Pesci, hija de padres italianos con quién tuvo dos hijos: José Luís y Marisol. Esta italiana vivía en la misma calle (Mesón de Paredes) donde residían la familia Cepero-Leal del Valle. Se conocieron en el barrio y a partir de aquí iniciaron una relación. Su otro hijo Emilio se casó con Victoria Pilar Moreno y de esta unión nacerían Emilio Leal Moreno (31/05/1959), que reside actualmente en Madrid y Blanca Leal Moreno (29/07/1964) afincada en Milán (Italia).

Por otro lado, nos informa el guitarrista cordobés Juan Serrano[100] que conoció a otro hijo de José Cepero. Era tocaor. Según su testimonio, el jerezano tuvo una relación con un familiar de Manolo Caracol (artista de apellido Ortega[101]) con la que tuvo este cuarto hijo. Se llama José Maria Linares y actualmente reside en Miami. Su hijo Luís Linares (29/09/1972) continúa la tradición de su padre y se dedica profesionalmente a la guitarra. Confirma este testimonio de Juan Serrano la información aportada por Domingo Alvarado[102] en una entrevista que le hicimos en 2009:

> *"Yo conocí al hijo de José Cepero. Yo me vine para Nueva York y había una chica de Sevilla que se llamaba Rosario Blanca. Yo estaba cantándole a ella y él estaba por Puerto Rico. Lo veíamos de vez en cuando, pero en realidad nunca hablamos de su padre.*
>
> *Este hijo era guitarrísta profesional y también se llamaba José creo. También trabajaba con ellos un tal Carmona, que era uno de Cádiz, que cantaba y tocaba el piano y estaba por Puerto Rico también"*

En 2009 nos pusimos en contacto con Luís Linares, residente en Miami. Poca información nos dio de la familia. Juan Serrano nos dijo que en cierta manera, renegaban de Cepero porque al parecer no se hizo cargo de su hijo José María salvo en los primeros años de su vida. Se limitaba a pasarle dinero a Mariquita Ortega para los gastos necesarios y poco más. Su nieto, Luís Linares[103]

100 Se entrevistó al guitarrísta telefónicamente (Actualmente reside en EE.UU). No se grabó el audio, sino que se tomaron notas conforme se hacía la entrevista.

101 Juan Serrano nos confirmó que Cepero tuvo una relación con Mariquita Ortega, prima segunda de Manolo Caracol.

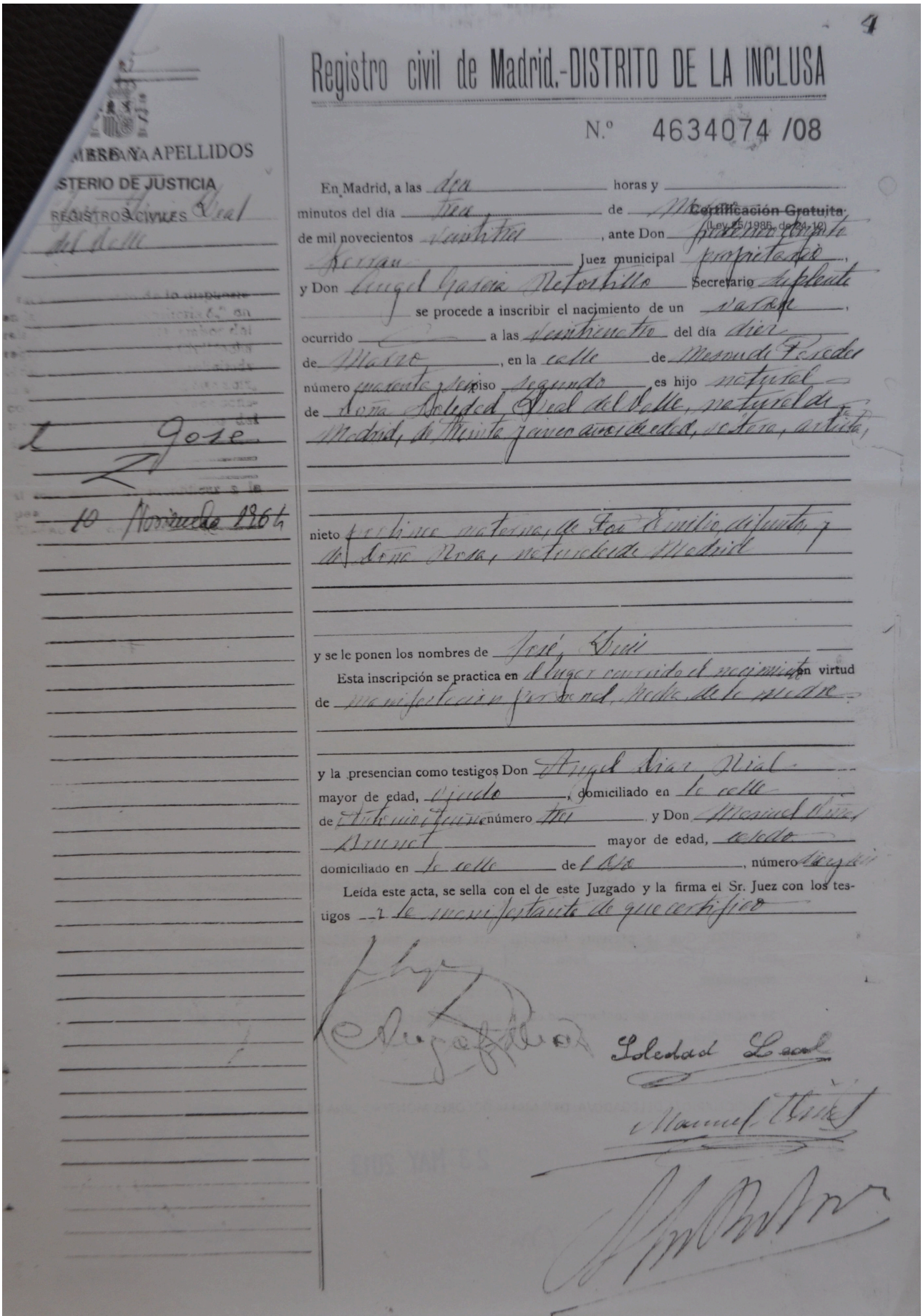
102 Se adjunta audio de entrevista en Anexo de entrevistas en profundidad.

103 Se envió entrevista via email y redes sociales para que nos respondiera a las preguntas acerca de su abuelo. La respuesta vino a través de las redes sociales y se adjunta completa la respuesta a la misma.

nos respondió acerca de su relación con la familia y con Cepero:

> *Estimado Señor Conde: Aunque nunca tuve la suerte de conocer a José Cepero, soy hijo de José María Linares, hijo de José Cepero. Tengo entendido que no fue una familia unida y desgraciadamente no tengo muchos datos. En estos momentos me presento en 'Tapas y tintos', un tablao en 'South Miami Beach' y varios lugares alrededor de Estados unidos. Artísticamente hablando, me enorgullece ser nieto de ese gran cantaor que fue José Cepero. Mi padre, en su tiempo, fue un gran guitarrísta, que acompañó a varios muy buenos artistas, fue director de la Compañía de Arte Español en San Antonio (Texas) donde empecé yo a estudiar y a acompañar el baile y cantes. Ahora como ya le indiqué anteriormente, vivo en Miami (Florida), además de acompañar en la guitarra, canto y compongo mis propias letras. En estos momentos también estoy ayudando a el gran guitarrísta José luis Rodríguez de Huelva a 'lansarse' en Estados Unidos.*
>
> *Si cree que puedo ser de más utilidad para su artículo, estaré en espera de su respuesta, deseándole lo mejor reciba un cordial saludo.*

4



Registro civil de Madrid.-DISTRITO DE LA INCLUSA

N.º 4634074 /08

...MBRE Y APELLIDOS
...STERIO DE JUSTICIA
REGISTROS CIVILES

...Real del Valle

...José

10 Noviembre 1964

En Madrid, a las doce horas y minutos del día trece de Marzo de mil novecientos veintitrés, ante Don Federico Cerrato Serrano Juez municipal propietario, y Don Angel García Retortillo Secretario suplente se procede a inscribir el nacimiento de un varón, ocurrido a las veinticuatro del día diez de Marzo, en la calle de Mesón de Paredes número cuarenta y seis piso segundo es hijo natural de Doña Soledad Real del Valle, natural de Madrid, de treinta y cinco años de edad, soltera, artista, nieto por línea materna, de Don Emilio, difunto, y de Doña Rosa, naturales de Madrid

y se le ponen los nombres de José Luis

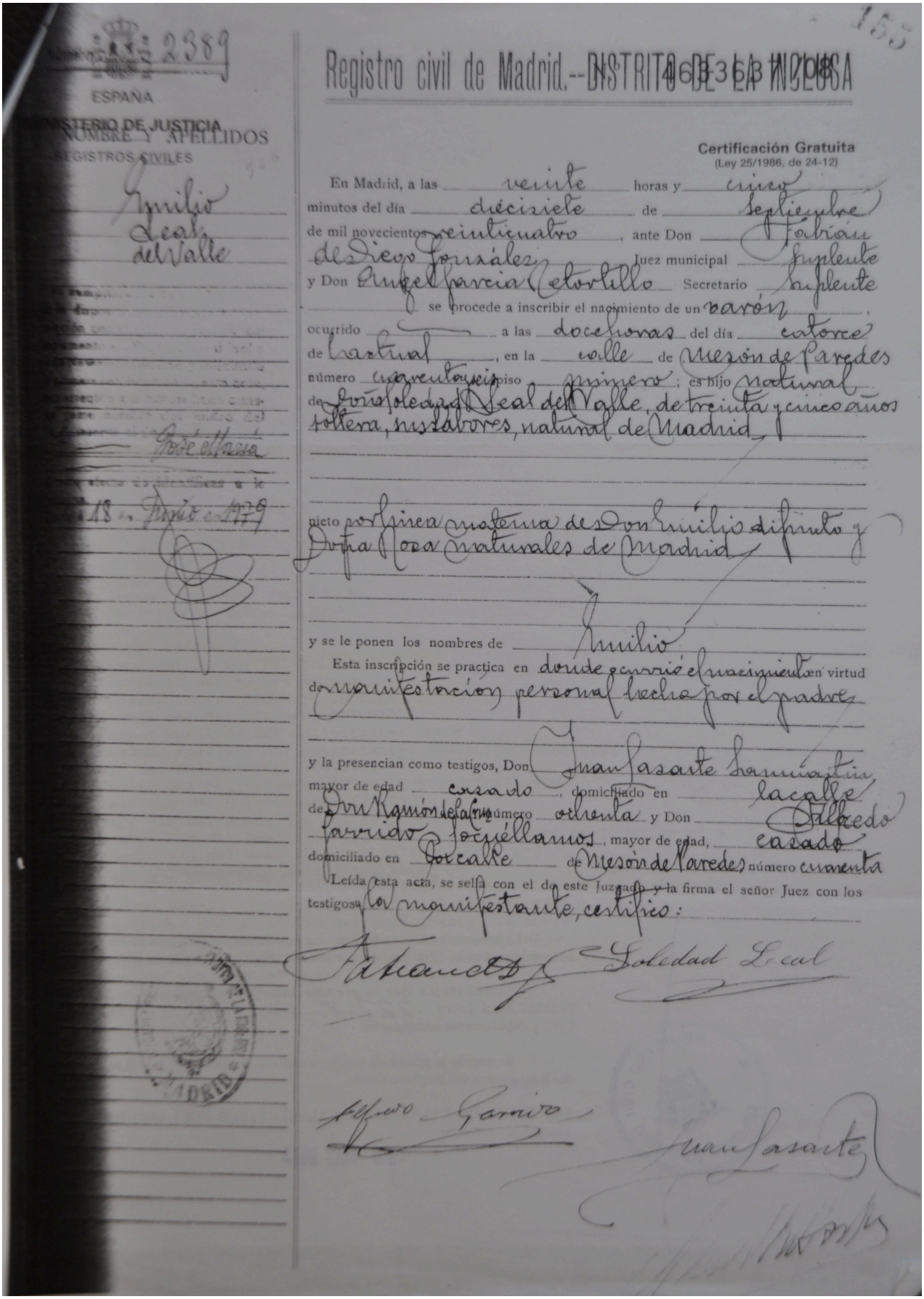
Esta inscripción se practica en el lugar ocurrido el nacimiento en virtud de manifestación personal, hecha de la madre.

y la presencian como testigos Don Angel Díaz Rial mayor de edad, viudo, domiciliado en la calle de Antonio Acuña número tres y Don Manuel Díaz Brunet mayor de edad, casado domiciliado en la calle de el Oso, número diez y seis

Leída este acta, se sella con el de este Juzgado y la firma el Sr. Juez con los testigos y la manifestante de que certifico

Soledad Real

Manuel Díaz



Número 2389

ESPAÑA

MINISTERIO DE JUSTICIA

NOMBRE Y APELLIDOS

REGISTROS CIVILES

Emilio Leal del Valle

José María

18 de Junio de 1979

Registro civil de Madrid.--DISTRITO DE LA INCLUSA

Certificación Gratuita
(Ley 25/1986, de 24-12)

En Madrid, a las veinte horas y cinco minutos del día diecisiete de Septiembre de mil novecientos veinticuatro, ante Don Fabián de Diego González Juez municipal suplente y Don Angel García Retortillo Secretario suplente se procede a inscribir el nacimiento de un varón, ocurrido a las doce horas del día catorce de Actual, en la calle de Mesón de Paredes número cuarenta y seis piso primero; es hijo natural de Doña Soledad Leal del Valle, de treinta y cinco años soltera, sus labores, natural de Madrid,

nieto por línea materna de Don Emilio difunto y Doña Rosa naturales de Madrid

y se le ponen los nombres de Emilio

Esta inscripción se practica en donde ocurrió el nacimiento en virtud de manifestación personal hecha por el padre

y la presencian como testigos, Don Juan Lasarte Sanmartín mayor de edad casado, domiciliado en la calle de Don Ramón de la Cruz número ochenta y Don Alfredo Garrido Jocuéllamos, mayor de edad, casado domiciliado en la calle de Mesón de Paredes número cuarenta

Leída esta acta, se sella con el de este Juzgado y la firma el señor Juez con los testigos y la manifestante, certifico:

Fabián de Diego González

Soledad Leal

Alfredo Garrido

Juan Lasarte

José María Linares nació en Madrid el 14 de octubre de 1941. Comenzó su carrera profesional con once años realizando giras por Europa, África, Canadá, Caribe, etc. Tuvo el honor de tocar para Aristóteles Onassis, John F. Kennedy y actuó en el show de Ed Sullivan. Rastreando las redes sociales encontramos un breve apunte de su biografía en la que apunta que su madre era cantaora y su padre José Cepero. Se casó con Carmen Suárez, por lo que pasó a llamarse Carmen Linares[104] y ha sido una gran bailaora.

Nos contó Blanca Leal, nieta de Cepero, acerca de si tenía conocimiento de familiares en EE.UU y de su posible origen gitano[105]:

> *Lo del hijo en Estados Unidos no sabía nada. Si lleva sus apellidos no es posible porque como te conté la ley no permitía reconocer hijos fuera del matrimonio, pero mi abuelo nunca supo que él tuviera un hijo, lo de la hija sí porque la llevaba a la casa de Mesón de Paredes a pasar temporadas, me parece que se llamaba Rosario. (...) Mi abuelo decía siempre que el era ¡cuchichi' de madre gitana y padre payo, pero yo esa palabra nunca la he escuchado en mi vida y no sé si en caló existe verdaderamente, sólo que él de gitano tenía poco porque era alto y con buena planta como mi bisabuelo 'el anónimo'.*

Cuando le preguntamos sobre el origen de María, madre de José Cepero recuerda lo que escuchaba en la casa y lo que les contaban sus mayores:

> *Pues la familia de mi bisabuela eran herreros, ponían herraduras a los caballos y después pienso que harían los toneles que sabes que van con el hierro uniendo las maderas, pero de pequeño mi abuelo trabajo de tonelero, me lo ha dicho esta mañana mi madre antes de escribirte a ti.*

Retomando el testimonio del guitarrista Juan Serrano tan sólo recordaba, con lagunas, algunos detalles de su relación con Cepero, del contacto que tuvo con él y de lo poco que sabía sobre su familia lo siguiente:

> *José Cepero era buena persona, todo el mundo lo llamaba Don José. En Villa Rosa. Trabajé con él en reuniones… cobraban todos por igual…junto a Pepe de la Matrona y otros era de los más importantes.. tuvo un hijo ilegitimo con Mariquita Ortega. Ésta fue su amante.. Me suena que su*

104 Nació en San Juan (Puerto Rico). Al situar el guitarrísta a Juan Serrano durante algunas giras en Puerto Rico, creemos que es allí donde conocería a Carmen y formarían pareja sentimental y artística.

105 Le pusimos en antecedentes de que habíamos encontrado a descendientes de Cepero en EE.UU. Se recoge la entrevista completa en Anexo de entrevistas. Todas las citas referidas a partir de ahora y que se recogen en la investigación aparecerán en cursiva y se extraen de la entrevista a Blanca Leal.

mujer se llamaba Rosario, pero no recuerdo si fue la primera o otra que tuvo en Madrid.
Cantaba el fandango en tono de granainas.. era famoso por sus fandangos.. pero la soleá, la seguiriya, la buleria y por levante era un fenómeno…'

Para finalizar el capítulo de la descendencia de José Cepero queda aclarar si el guitarrista Paco Cepero es sobrino-nieto como él ha asegurado siempre. Francisco López-Cepero (6/03/1942) es hijo de Francisco López-Cepero Pizones (1910) fallecido en accidente de tren el 15/02/1966 y de M. Dolores García Zarzuela (1912-04/06/2005). Su abuelo por línea paterna es Miguel López-Cepero Barcala (06/12/1879) casado con María Pizones y Marín. Si como el guitarrísta afirma, es sobrino-nieto del cantaor, José Cepero debe ser hermano de su abuelo Miguel. Pero los hermanos de Miguel fueron Luis (1873), Ildefonso (1875) y Bernardo (1876). Estos cuatro son hijos de Antonio López-Cepero y Ortíz (albañil, 31/05/1845). Si seguimos la línea ascendente genealógica encontramos a su tatarabuelo Miguel Cepero y Cepero (tonelero, 1823) casado con María Ortíz Díaz. Y un grado superior a Sebastián Cepero (1800) que es el tataratatarabuelo. De esta manera, se confirma que Paco Cepero no puede ser sobrino-nieto directo.

El guitarrista ha contado en entrevista que en una ocasión llegó a estar en casa de su 'tio-abuelo' en Madrid. Cuenta que se presentó allí al llegar éste a Madrid, como se hacía antiguamente y que el trato fue muy cordial, como de tío y sobrino. Sin embargo, no fue del todo así. La familia nos relata que sí le 'suena' que el guitarrista fuera familia, pero muy lejana, nada de sobrino-nieto. Pero la historia no es siempre como la cuentan. Pudimos contactar con un testigo directo de aquella tarde en la vivienda madrileña que nos contó:

El guitarrista Paco Cepero sí es familia lejana nuestra pero no sobrino nieto como dice él; la verdad es que nos toca algo pero poco y sé que estuvo una vez en Madrid y fue a ver a mis abuelos y a mi padre, pero según mi madre se portaron un poquito mal con él; pobrecillo porque lo ignoraron totalmente. Cepero le ofreció una copa de manzanilla y se marchó. Estuvo en una silla toda la tarde sentado y después de mucho tiempo se fue.

Juzgado municipal del distrito de 7

ESTADÍSTICA MUNICIPAL

Con esta fecha quedan inscriptos en dicho Juzgado los nacimientos que a continuación se expresan.

Número de la inscripción	Día del mes	Nombre	Fecha del nacimiento: Día	Mes	Año	Hora	Domicilio: Calle	Número	Cuarto	Nombres y apellidos: Del padre	De la madre	Edad: Padre Años	Madre Años	Naturaleza: Del padre	De la madre	Observaciones
721	V	José	11	3	1923	22	Lib.ª Curtidores	21	bajo	Angel Lopez	Irene Abad	28	32	Toledo	Palencia	N
722	V	Telesforo	11	"	"	23	Maternidad			Sebastian Hellin	Dorotea Marcos	34	25	Madrid	id	N
723	V	Manuel	12	"	"	8	Tribulete	10	3.º	Manuel Sanchez	Josefa G. Prieto	30	23	C.-Real	Madrid	
722	Ib	Teresa	12	"	"	7	Paso	5	bajo	Manuel Sanchez	Encarnacion Bonzas	30	27	Avila	id	
723	Ib	Antonia	11	"	"	10	Antonio Vicent	6	bajo	Fernando Santacana	Emilia Gomez	37	39	Logroño	id	
724	Ib	Dolores	12	"	"	4	Concepcion Rodriguez	21	pral	Pedro Garcia	Encarnacion Fuentes	30	32	C.-Real	Jaen	
725	V	José Luis	10	"	"	24	Solonge del Carmen Mon de Paredes	46	1.º	[redacted]	Soledad Leal del Valle		34	[redacted]	Madrid	N
726	V	Eulogio	11	"	"	21	Maternidad				Luisa Lopez Garcia		25		Burgos	N
727	Ib	[illegible]	11	"	"	13'30	id				Rosa Cisneros Alonso		20		Palencia	N } Gemelos
728	Ib	M.ª Carmen	11	"	"	14	id				id id id		20		id	N }
729	V	Miguel	12	"	"	12'15	Inclusa			Orgaz	Varela					Expósito
										13 Marzo 1923						
730	Ib	M.ª Dolores	12	3	1923	16	Paso Nivel	3	bajo	Juan Roldan	Dolores Amate	33	35	Jaen	Jaen	
731	Ib	Francisca	12	"	"	1	Gral Ricardos	7.º	1.º	Sotero Lopez	Francisca Leal	37	37	Toledo		
732	V	José	12	"	"	8	Tribulete	19	bajo	Antonio Arce	Amalia Rodriguez	29	26	Oviedo	Madrid	
733	Ib	Matilde	12	"	"	1'30	Amparo	44	4.º	Aurelio Gonzalez	Paula Bermejo	28	23	Avila	Caceres	
734	V	Pedro	12	"	"	18	Embajadores	80	2.º	Esteban Cordoba	Perpetua Palacios	28	26	Murcia	Burgos	
735	Ib	Carmen	11	"	"	3'30	Trav.ª Cabestreros	9	pral	Antonio Villalva	Carmen Corbin	34	35	Madrid		
736	Ib	Antonia	12	"	"	4	Maternidad			Francisco Naranjo	Trinidad Escudero	42	37	Sevilla	Madrid	
737	Ib	Josefa	12	"	"	2	id				Inocencia Jimenez Villamayor		21		Salam.ca	N
738	V	Gregorio	12	"	"	22'30	Inclusa			Platón	Castro					Expósito
739	V	Rodrigo	13	"	"	21'30	id			Garcia	Gonzalez					Expósito
										14 Marzo 1923						

Tello

MADRID

Modelo número 207 bis

2009/06/20 07:14

4.5.- José Cepero. La personalidad de un poeta.

José Cepero medía algo más de metro ochenta, era rubio, muy colorado en su tono de piel. Tenía un porte que parecía un señorito. Nació con un defecto en su dedo meñique de la mano izquierda. Era una deformación del hueso que le dejó el dedo torcido de por vida. Esta malformación la heredaron algunos de sus hijos. La misma la heredó su hijo José Luís (de su relación con Soledad) y José María (de su relación con Mariquita Ortega).

Era tan singular la personalidad del cantaor que cuando nació su hijo Emilio, lo primero que hizo fue mirarle el dedo. Así no los contó Pilar[106], esposa de su hijo:

> *"Tenía un dedo torcido: el meñique. Era como una artrosis de nacimiento. Y su hijo José Luís también lo tenía torcido. Cuando nació Emilio hasta dudaba si era su hijo porque no nació con ese defecto en el dedo. Sin embargo, cuando nació Emilio y vio su dedo entonces ya supo que era de él.."*

Con respecto a su altura se confirma con esta noticia extraída de la prensa en la que se relata que Carmen Amaya pudo tener y no tuvo un percance con un guardia:

> *"... Un guardia que tenía entre ceja y ceja aquella niña (Carmen Amaya) y a aquel gitano (El Chino), entró como una tromba con otros guardias, para llevar al gitano y a la niña a comisaría por menor de edad. Registraron escenarios y camerinos y aquella niña no estaba. Había desaparecido como por arte de magia. Cuando se fueron los guardias el gran 'cantaor' Cepero, desdobló el abrigo que llevaba al brazo y allí estaba Carmen; metida en un bolsillo del gigantón Cepero."*

La relación que tuvo con su madre fue platónica. Fue ella quién lo cuidó y lo crió. De ahí que muchas de sus letras procesaran tanta devoción a ésta. La familia nos informa que no tiene datos que prueben que Cepero tuviera hermanos. Nunca le escucharon hablar de algún hermano o hermana. Sin embargo, en una reseña de prensa del diario 'El Guadalete' de Jerez de la Frontera (1906 y 1907) encontramos un texto en el que se hablaba de Manuel López-Cepero, guitarrista de profesión, como hermano de José.

Al respecto nos confirmó su nuera Pilar:

"*Era hijo único. Emilio (hijo del cantaor) nunca dijo nada de tíos, pero una*

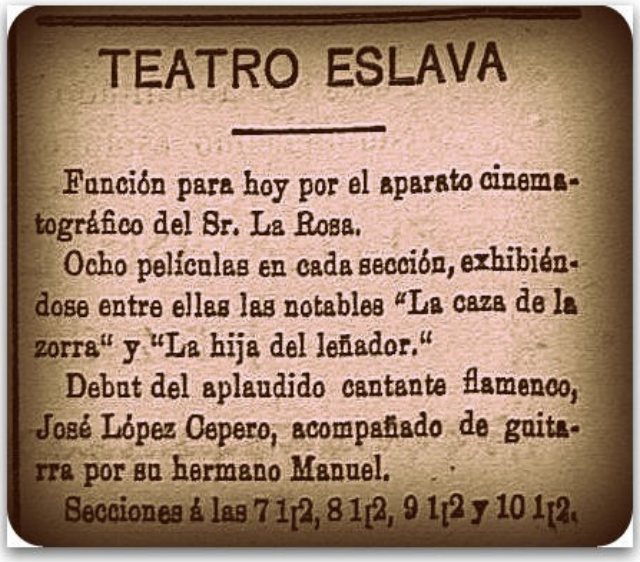
106 En el audio de la entrevista a Blanca Leal también interviene Pilar Moreno, madre de Blanca y nuera de Cepero que llegó a vivir con él durante varios años en la misma residencia.

vez entendí que dijo 'mi tío abuelo de Jerez' pero nunca dijo nombre...

En un artículo publicado en ABC en su edición de Sevilla[107], una entrevista al guitarrísta Paco Cepero da peso a la teoría de un posible hermano y confirmaría lo reseñado por la prensa de principios de siglo. En palabras del guitarrísta:

> *'Naci en Jerez en 1942, en una familia 'paya' en la que había dos artistas: el gran José Cepero, que cantaba bien casi todo y ha pasado a la historia como creador de un fandango, y su hermano que, según decía la gente de su tiempo, era un guitarrísta muy bueno'*

Apoyan estas teorías este cartel encontrado en la prensa de Jerez. Aunque no hemos podido encontrar tampoco a este Manuel en los archivos civiles ni eclesiásticos de Jerez.



TEATRO ESLAVA

Función para hoy por el aparato cinematográfico del Sr. La Rosa.

Ocho películas en cada sección, exhibiéndose entre ellas las notables "La caza de la zorra" y "La hija del leñador."

Debut del aplaudido cantante flamenco, José López Cepero, acompañado de guitarra por su hermano Manuel.

Secciones á las 7 1[2, 8 1[2, 9 1[2 y 10 1[2.

Un año, en la feria de Osuna, estaban reunidos por la noche para una fiesta flamenca. Cuenta Rafael Pareja[108] que al no haber guitarrista acompañante, llamaron a un hermano de Cepero, muy buen tocaor, discípulo de Javier Molina, que estaba 'haciendo la feria' con un cantaor llamado Garrido[109]. Entendemos que tras tantas referencias sobre este posible hermano de Cepero, existiera y fuera el referido por Fernando de Triana[110].

Durante toda su vida fue un hombre bastante reservado, rozando lo bohemio. Tras su

107 ABC Sevilla 18/05/1976

108 RONDÓN, RODRÍGUEZ, JUAN. *'Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana'*. Ayto Córdoba, áre de cultura. p-54.

109 Creemos que se refiere a Manuel Fernández Sánchez 'Garrido de Jerez'.

110 Recoge acerca de Manuel Cepero: " Verdadera joya de la guitarra, que no llegó a alcanzar la popularidad nacional porque cuando empezaba a destacarse de todos los de su tiempo, le sorprendió la muerte y a nosotros nos privó del gusto de seguirle en sus prosperidades, quedándonos sólo el recuerdo de su brillante carrera artística."

hegemonía como primer cantaor de Villa Rosa su ego creció hasta el punto que sus propios compañeros lo tildaban de vanidoso y fantasma. El propio Juan Valderrama[111] dijo en una ocasión de él:

> "*Cepero era un hombre con una fantasía muy grande, que le gustaba mucho alardear de dinero y de posición, más que nadie quizá ha presumido en el cante, con la de roneadores que ha habido...*"

En el ámbito familiar era un hombre bastante mandón, al decir de su nuera, que convivió durante al menos tres años en la vivienda de Mesón de Paredes. Ella misma afirma:

> "*Era un hombre celoso y raro. Luego, no tenía mucho amor a la familia. A sus hijos los quería, pero de una forma muy rara. Quería a sus hijos de una forma muy rara. Que estaba nevando y decía: 'que no vayan al colegio'. Los protegía demasiado*".

Nos cuenta además sobre su personalidad el aire de soberbio que tenía siempre y vuelve a incidir en la relación que tenía con sus dos hijos (Emilio y José Luis, con los que vivía):

> *"Lo que he visto durante el tiempo que estuve allí era a un hombre soberbio. Él se creía bondadoso con los niños aunque era poco amigo de hacer caricias, pero luego decía: 'que a los niños nunca les falte de nada'. Supongo que tendría algún remordimiento..."*

Cuenta Pilar una anécdota de sus rarezas con respecto a los hijos:

> *"Era un hombre que le decía a sus hijos: ¡Zole, da a los niños manzanilla! Pero se refería al vino no a la de hierbas. Y Sole decía: -voy a hacerles unas hierbas- a lo que él respondía: ¡No!*
> *!Manzanilla!- ¡Los niños tienen que tomar manzanilla!*
> *El tenía el acento muy marcado por eso cuando hablaba pronunciaba tanto la zeta. Le decía Zole, Zoledad le decía. Por eso su madre no era María la Briza sino Brisa, pero como hablaba con tanto acento jerezano..."*

A pesar de las rarezas que tenía, a sus hijos los cuidaba mucho y cada noche después de volver del colmao les traía algún regalo a cada uno. Pilar nos relata sobre los detalles del cantaor a la par que nos confirma:

> *"Eso sí, si los niños lloraban, él nunca se levantaba"*

Desde su juventud Cepero[112] era un joven muy elegante. Gustaba vestir bien aseado,

111 BURGOS, ANTONIO. '*Juan Valderrama, mi España querida*'. Edit. La esfera. 2002. pp-177
112 Información facilitada por Pilar Moreno, recogida como parte d ella entrevista a Blanca Leal.

impecable en el atuendo. Con su primer sueldo se compró varios trajes, todos ellos de primera calidad. Era muy especial para el calzado. Sus zapatos siempre estaban limpios y nuevos. Los desechaba con poco tiempo de uso si le salían marcas y grietas. Ya en su madurez siempre salía a la calle con capa. Cuando iba al colmao Villa Rosa siempre iba con ella cuya parte de abajo era de color rojo. El porte serio y elegante era imprescindible en su figura. Un reflejo de eso lo vemos en la mayoría de las fotos que aportamos. Su figura estilizada, elegante, varonil y siempre impoluta confirman la personalidad en este sentido. Tenía mucha clase comiendo y en sus modales, hablaba como un señor pudiente. Daba la sensación de ser un aristócrata. Vestía un porte señorial. Además le gustaba mucho el oro y siempre que podía se compraba algún objeto de oro[113].

En entrevista[114] de Romualdo Molina a Luis Maravilla acerca de la forma de vestir de algunos artistas, cuenta sobre el jerezano:

L.M.: A Luis Molina lo he visto con bombín y capa. Sí, sí, sí.

R.: Tú no has usado bombín y capa ¿No?

L.M.: (Ríe). Pero Cepero sí la usaba. Cepero usaba capa. Lo que no usaba es bombín [...]

Con sus primeros ingresos como cantaor, amén de sus trajes, se compró cinco botones de oro. Éstos los ponía en los calzoncillos y en los ojales, parecían que eran de la prenda. Tenían las iniciales 'J.C.' Tenían la apariencia de unos gemelos. Los cambiaba cada vez que cambiaba de ropa interior y presumía de ellos cada vez que podía.

Así lo cuenta Juan Valderrama:

"Cuando llegaba a una fiesta de grandeza se abría el pantalón y decía que le dolía la barriga, pero en realidad era para que pudieran verle aquellos botones de oro que se había puesto en los calzones blancos"

Por otro lado, y en cuanto a su manera de vestir, cuando salía cada día de casa siempre le decía a su mujer:

¡*Zole, me voy!*- Y se cogía un pañuelo y se lo ponía en la solapa.

¡*Zole, adiós*!- Y ella le daba un pañuelo limpio que luego llegaba verde de limpiarse los escupitajos después de cantar.

Uno de los rasgos de su personalidad más característicos eran los celos. Al parecer era un celoso compulsivo. En una ocasión su mujer iba a salir a la calle pues se iba a la feria con sus hermanas. En esto que ella se maquilló. Se arregló el pelo y se vistió para la ocasión. Justo antes de

113 Veremos como en uno de sus viajes a América se compró una moneda de oro: un peso mejicano.
114 Recogido de Rondón Rodríguez, J. '*Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*'. Edic. La Posada.

salir por la puerta cogió a su mujer y le metió el pelo en el agua para despeinarla. Sin embargo, Soledad era una mujer que lo cuidaba muy bien a pesar de sus ataques de celos. Cepero siempre estuvo bien cuidado y atendido por su mujer.

Soledad aguantaba mucho. Pilar nos cuenta tras entrevistarla, lo siguiente:

"En la vida se agachó para abrocharse el cordón del zapato. Era Soledad quién se agachaba. Ella venía con el cepillo y antes de salir le limpiaba los zapatos"

Asimismo nos da más información sobre como era Cepero en la casa:

"*Tenía debajo de la cama un orinal. Nunca se levantaba"* (hay que tener en cuenta que en aquellos años el orinal era muy utilizado en las casas)

Florencio Ruíz Lara 'Flores el Gaditano' conoció a Cepero. En una entrevista[115] mantenida con él el 22 de mayo de 2010 en su casa de Algeciras nos contó sus vivencias en el cante en aquellos años en los que coincidió con el jerezano. Sobre su personalidad nos dijo:

"No era muy hablador, hablaba normalmente pero no era muy jaranero. Era una persona muy seria..."

A la pregunta de como era de carácter nos contestó:

"No era vanidoso. Es que la gente confunde el carácter de los hombres. Era un hombre serio, hablaba poco. Aquí han venido artistas y gente que no lo han conocido. Y hay que conocerlos.

Cepero era de condición seria, que si tú no hablabas con él, parecía antipático. Pues no era antipático. Era sencillamente que no hablaba mucho y era serio. Serio."

Flores el Gaditano lo conoció a principios de los años cincuenta, una época en la que Cepero vivía casi exclusivamente de las fiestas en el colmao:

"Yo lo conocí con setenta y algo años, era el año 51. Pero no era un viejo ni nada de eso."

115 Se adjunta audio en anexo de entrevistas.

4.6.- La infancia y juventud de José Cepero en Jerez de la Frontera.
El comienzo de un itinerario profesional.

Los comienzos artísticos de José Cepero se sitúan en la misma generación que artistas como Sebastián El Pena (1876-1956), D. Antonio Chacón (1869-1929), La Niña de los Peines (1890-1969), Manuel Vallejo (1891-1960) o Manuel Torre (1878-1933) entre otros. Nació en un tiempo en que el cante estaba consolidado pero en el que nuevas tendencias estaban por llegar y por tanto nuevas creaciones estilísticas estaban por aparecer. A esto hay que sumar que las influencias artísticas de su infancia y de sus primeros años como profesional fueron de lo más sustanciales. En su Jerez natal, bulerías, soleares y principalmente seguiriyas era el sustrato musical del que se nutría a diario y dado nada menos que por artistas grandes entre los grandes. Un barrio, el de Santiago donde el flamenco se respiraba en cada esquina, era el marco idóneo para comenzar una carrera que lo encumbraría. De este modo, la semilla jonda no fue otra que las casas de vecinos donde residía, la calle Nueva, Cantarería, San Onofre y otras tantas del barrio de Santiago.

En la vida de José López-Cepero no se han encontrado antecedentes familiares de artistas, en ninguna de sus vertientes (cante, baile, toque), a pesar de haber nacido en uno de los barrios más flamencos del mundo. Era de clase media baja, en el que la mayoría realizaba las tareas propias del campo. Una época en la que los trabajos manuales conformaban uno de los mayores patrones profesionales de finales de siglo XIX. Una mayoría de habitantes se dedicaba a las tareas propias del campo, trabajaban en las gañanías de las comarcas cercanas a Jerez; Lebrija, Arcos, Las Cabezas de San Juan, etc… Por otro lado, también se dedicaban a otros menesteres; aguaores, venta de ganadería, tratado de ganado, venta de cigarrillos, venta de pescado, etc…

El único dato que se conoce acerca de su familia es que su abuelo fue tonelero[116] y era amigo de los Domecq. El cantaor así lo expresó en una entrevista publicada en la revista Candil[117]:

> *"Mi familia ha estado siempre relacionada con los Domecq. Mi abuelo los tuteaba -era tonelero- y ellos a él le trataban de usted riguroso. Los Domecq fueron los primeros que propiciaron seriamente mi natural afición por el cante.*

Es evidente que se refería al abuelo materno. Como ya hemos apuntado, parte de la familia materna eran herreros. En su juventud también trabajó de tonelero. Como cualquier niño de su época, su infancia transcurrió en los ambientes propios de un niño de corta edad, aunque su

116 Anteriormente se han aportado datos en los que aparece su abuelo, de profesión tonelero.
117 Revista Candil, nº64, p-164

admiración por los mayores y por los que cantiñeaban, fue muy temprana. Teniendo en cuenta lo que hoy se entiende por niñez, ésta fue corta. Para la realidad de la época, era ya un mozo que podía ejercer trabajos de adulto, o por lo menos acercarse al mundo laboral. Su barrio es una cuna flamenca por excelencia por lo que el pequeño bebió de las principales fuentes cantaoras de la época. La tradición y el culto que se mantenían junto con los valores locales, condicionaron sin duda su formación artística.

Reflexionar sobre su infancia nos lleva en primer lugar a obetener datos sobre la vida en el barrio, los primeros ecos que escuchó, sobre cómo adoptaría recursos para enfrentarse al negocio vital del cante, a reflejar sus vivencias en él, a cómo entender su relación materna y el amor destilado hacia ella. El privilegio de tener tan cerca fuentes patrimoniales sonoras, maestros en la sombra, fuentes inagotables de esencia jonda no hizo sino consolidar su posición posterior en los ambientes flamencos que le darían, a la sazón, fama y popularidad.

Cepero presumía de considerarse el cantaor más joven del siglo, pues relata que él comenzó con 8 años, en 1896 y que su compañero fue nada menos que Fosforito (el viejo). Es éste el seudónimo de Francisco Lema "Fosforito", gaditano de reconocido prestigio, competidor de D. Antonio Chacón. En estos años comienzan sus primeros pasos artísticos. Con esa edad ya ganaba seis pesetas según él y alternaba con Chacón y Fosforito. Entre ambos existía una gran rivalidad artística, que no pasó desapercibida a Fernando el de Triana[118] que afirma:

> "*recuerdo que, allá por al año 86 (siglo XIX) cantaban: Chacón en el Café de Silverio, y Fosforito en el Café del Burrero; y a ruegos de la afición, tuvieron que entenderse las dos empresas y arreglar los turnos de los dos cantaores, de forma que pudiera el público salir de escuchar a uno y llegar a tiempo de escuchar al otro. ¡Cómo se ponía el trayecto comprendido entre la calle Rosario y la calle Tarifa! Verdaderas bandadas de aficionados de todas las clases sociales comentaban lo que acababan de oír, deseando que llegara el momento de escuchar al otro ídolo para después iniciar con verdadero conocimiento crítico la labor realizada por los dos competidores amistosos*"

Las palabras de José Cepero[119] al respecto son claras:

> *"Con ocho años de edad comencé a cantar, siendo por esta razón el cantaor más joven del siglo. Comencé al lado de Fosforito (el viejo). Puedo*

118 TRIANA, F.: '*Arte y artistas flamencos*'.(1935), Edic. Facsimil, Colección Andalucía eterna nº3, 1986.
119 Revista Candil, nº64, p-154.

decir con orgullo que en el cante abundan capitanes, pero muy pocos son generales como yo. Nací en Jerez de la Frontera, donde se canta de forma realmente jonda y auténtica. Yo recuerdo el caso curioso de Joselito. Se desvivía buscando el cante en casetas y ferias, hasta que yo lo llevé a un modesto taller de modistillas para mostrarle cómo el pueblo, el verdadero, en su intimidad, con toda la naturalidad del mundo, sabe los secretos más profundos del cante. Joselito, entusiasmado con aquel descubrimiento, premió rumbosamente a las sorprendidas modistillas. Nadie podría disputarle a Jerez sus atributos flamencos".

De ser cierta su alternancia con artistas de esta categoría a tan corta edad, esa experiencia artística sería fundamental para ampliar sus conocimientos sobre el cante. A esa edad, estar al lado de Chacón y Fosforito no sólo abre puertas, sino que lo daba a conocer en los ambientes y al público. Chacón era ya una gran figura. En estos años vivía en Sevilla. Una ciudad en la que el Café del Burrero y el Café de Silverio lo catapultaron a la fama unos años antes. En sus años de juventud, Cepero cantaba una letra que tomó de Fosforito y lo hacía por malagueñas:

A una mujer quise yo
que llorando me decía
que si la olvidaba yo
de pena moriría:
la olvidé y se murió.

Cepero seguía con el aprendizaje de los estilos de su tierra, de los artistas locales a los que escuchaba por las noches en los colmaos cercanos. Su estética, sin duda, era la de su barrio, la desarrollada por sus semejantes y, sobre todo, la de los estilos propios de Jerez: las seguiriyas netamente locales, las soleares y las bulerías. Otros, los aprendería a su paso por Sevilla, de su contacto con otras fuentes con las que ampliaría su repertorio y su conocimiento.

4.6.1.- Contexto local. El barrio. Las gañanías.

Los comienzos de Cepero no fueron precisamente con el cante a pesar de ser considerado con el tiempo, uno de los más destacados de su generación. Cepero, casi a diario, se acercaba a la calle Larga donde había ubicada una tienda de vinos de nombre La Candelaria. En este incipiente lugar se reunían aficionados y artistas a diario, para después de las faenas, tomar vino y cantiñear. Sus comienzos en el flamenco fueron como bailaor aficionado[120]. Sin embargo, los familiares que convivieron en la misma vivienda los últimos años afirman que no tenían constancia de que hubiera sido bailaor en su juventud, hasta el punto de descartarlo completamente. Su escuela fue la calle, la intuición de los bailes que se hacían en las casas de vecinos, en los dichos, bautizos y cualquier otra excusa para reunirse y organizar una fiesta. Un niño delgado que se marcaría sus bailes (en caso de ser cierto) al son de los aficionados que regentaban la tienda de vinos.

Poco a poco fue tomando contacto y haciendo amistad con los artistas que por allí pasaban, lo que a la postre le abriría puertas al llegar, años más tarde a la capital andaluza. Relata acerca de sus amistades:

> *"Nunca fui niño. Fui aficionadísimo desde pequeño. Llegué a ser hombre antes de tiempo por las juntas de que me gozaba rodear. Siempre tuve un sello mundial[121] […]".*

Sus palabras confirman que su círculo más cercano no fue el jugar en la calle con los niños sino que su acercamiento al flamenco desde tan chico le hizo forjar ciertas amistades con adultos de los que aprendió.

A Cepero, al margen de la de bailaor ocasional[122] en la mencionada tienda de vinos, sólo se le conoce un oficio en su juventud: estuvo durante unos años en las gañanías. Era una labor muy propia de los habitantes del barrio. El trabajo en las gañanías no era una novedad y su raíz hay que buscarla siglos antes, en las migraciones de poblaciones gitanas de la baja Andalucía.

Esto es así por la siguiente casuística: A mediados del siglo XV, cuando la reconquista de la España musulmana parecía estar a punto de terminarse, tuvieron lugar unos acontecimientos importantes en los movimientos demográficos de las ciudades del suroeste de Andalucía. El suburbio o arrabal de Triana situado más allá de los muros de Sevilla, al otro lado del río

120 GAMBOA RODRÍGUEZ, J.M. *'Una Historia del flamenco*'. Edit. Espasa. 2005 p-258.

121 Revista Candil, nº64, p-154.
122 *Op.cit.*

Guadalquivir, experimentó un crecimiento considerable y tres nuevos arrabales similares surgieron en Jerez de la frontera y Cádiz. Éstos fueron San Miguel, Santiago y Santa María en Cádiz. Siglos más tarde, mucho después de haber sido otorgada la condición de barrios, estos tres distritos, además de la misma Triana, fueron los centros más importantes de la población y cultura gitana de Andalucía. Esta situación dio lugar a una importante concentración de gitanos en el Bajo Guadalquivir, lo que posibilitó que sus asentamientos se llevaran a cabo cerca de donde se ubicaran focos de profesionalización agraria, que era la principal fuente de ingresos de la época.

En el núcleo del barrio santiaguero, donde se incluyen las calles Cantarería, calle Nueva, Lealas, de la sangre y Marqués de Cádiz, sus vecinos se especializaron en las tareas de campo, faenas de huerta, de siega y todo lo relacionado con la agricultura. Las temporadas eran principalmente del algodón, aceitunas, remolacha, etc. Uno de los porqués de que ese barrio estuviera tan dedicado al campo se debió a que los dueños de los cortijos y por tanto de los campos, viñas etc. precisaran de un capataz o manijero que coordinara esas tareas agrícolas y fuera el encargado de que se llevaran a cabo correctamente. Por lo general, el manijero iba al barrio y era el que elegía la cuadrilla que iba a llevarse a las tareas agrícolas. A pesar de que éste no solía hacer las faenas en el campo, sí era el que las dirigía y el que se encargaba de que los trabajadores se levantaran e hicieran su trabajo.

La vida en Jerez, se basaba, en cuanto a lo cercano del ambiente cantaor, en el campo. Estas labores se centraban en las largas temporadas en las que las familias enteras y por ende, las de las familias cantaoras, se dedicaban a la siembra y recogida de los productos que se cultivaban. El por qué de esas vivencias viene dado por diferentes motivos.

El trabajo en el campo comenzaba bien temprano, de tal forma que los jornaleros se pasaban el día entre los terrenos de los grandes señoritos para labrar sus tierras. En la mayoría de los casos, el hambre estaba presente en todos los ámbitos de la campiña. El alimento de cada día venía a ser el garbanzo, tanto de día como de noche. Cuando éstos regresaban a los cortijos, arribaban fatigados, pero las tradiciones que traían de su Jerez natal y alrededores, se crecían en esos momentos de penurias. A la caída de la noche, comenzaban sus cantes y en no pocos casos, éstos se aderezaban con bailes. Cada momento de la noche pasaba por diferentes pasajes musicales: soleá, seguiriya, bulerías, etc. y así un día tras otro. Varios meses repitiendo el mismo patrón a modo de rutina y hecha ésta como salvoconducto para que sus penas y fatigas fueran menores o al menos más llevaderas. Con ello, pasan a formar parte intrínseca de un modo de vida, de un patrón social que se

acaba integrando en el corazón de cada persona. Pero esto ya existía. En la ciudad, la situación no era muy distinta con la salvedad de que estando en casa, ni se echaban de menos a las familias, en caso de que no fueran completas a realizar las labores de campo, ni se producían estas escenas diariamente.

Cuando Cepero contaba con seis años de edad, la campiña jerezana tuvo grandes problemas. Sus viñas sufrieron una enfermedad, por lo que al no haber uvas, no había trabajo, ni en el campo, ni en las bodegas. Como consecuencia, aumentó el paro y descendió el dinero. Esto hizo que muchos de los jerezanos que trabajaban la campiña de la zona, tuvieran que desplazarse hacia cortijos más distantes de la ciudad para más tiempo y como consecuencia, separarse de sus familias. Lugares como Lebrija o Utrera se convirtieron en nuevos núcleos estacionales de cante y baile.

Aún así, en Jerez, esta situación se daba con más asiduidad en el barrio de Santiago que en otros barrios, de ambiente claramente flamenco. En San Miguel, o también conocido como la Plazuela, los trabajos eran diferentes. Pescaeros, fragüeros, eran oficios más de este enclave que de cualquier otro. Por lo que su cante, a pesar de ser de la misma zona cantaora, encuentra matices que lo separan del de Santiago. Sucede esto, debido a la gran cantidad de aficionados, tanto en uno como en otro barrio. Y los metales[123] de voz, dieron estas diferenciaciones.

Tras haber pasado Cepero temporadas en las gañanías, se lleva su conocimiento a Sevilla. Ese que no sólo ha ido aprendiendo en la campiña, sino en el día a día de un joven que aprendía el cante vivo del barrio, de sus mayores, de la herencia de sus antepasados del tal modo que con sus cualidades y condiciones, apareció en Sevilla y gustó hasta el punto de ser conocido en todos los ambientes flamencos en muy poco tiempo. Y tras su incursión en fiestas de señoritos y en los cuartos privados de algunos colmaos y ventas su eco es sobradamente manifiesto de manera que arranca así una carrera artística singular.

José Cepero trabajó, como decíamos, en las gañanías. La mayor parte del tiempo la ocuparía en el cortijo ubicado muy cerca de Lebrija, de nombre La Zangarriana, en el que trabajaron muchos de los gitanos del barrio de Santiago. Allí coincidiría con el padre de Manuel Soto Monge "Sordera de Jerez" y más tarde pasarían también María la del Cajón, familia de los Sordera, María La burra, hija de Tío Borrico, José Vargas "El Mono", etc.

Pero Cepero tenía claro que su vida no estaba en el campo. Trabajó para ganarse la vida, para poder subsistir, como la mayoría de los gitanos de su barrio.

123 El metal de voz en términos flamencos hace referencia al tipo de voz de un cantaor.

Relata José María Castaño en su obra Manuel Soto "Sordera de Jerez[124]", que éste se encontró en el mostrador de Villa Rosa a Cepero, cuando de pronto escuchó un cante que le resultaba familiar, sobre todo de su juventud jerezana y se acercó al cuarto y preguntó al joven Sordera:

- *¿Tú de dónde eres?*

-Yo soy de Jerez, hijo de Enrique Juañares de la gente de Paco la Luz y del Sordo la Luz.

A lo que Cepero contestó al cantaor:

-Pues yo trabajé con tu padre en los campos… porque yo nací en Santiago en la calle San Onofre.-

Dato éste que corrobora su infancia en los trabajos de campo y gañanías durante al menos esos primeros años de juventud antes de formarse como artista.

Sordera de Jerez contó:

"eso me sirvió mucho en aquel momento porque yo tampoco tenía claro lo de dedicarme al cante porque eso no era vida, me llevaba temporás cantando y luego no y yo tenía una familia a la que mantener. Fíjate que yo admiraba a Cepero, que era un cantaor con mucha clase".

Tras unos años en estas labores, en cuanto tuvo la oportunidad de alejarse del sufrido trabajo, así lo hizo. Su afición y sus facultades le abrirían camino para introducirse en los ambientes flamencos.

Compaginó su trabajo de temporadas en las gañanías con su oficio de tonelero en las bodegas Domecq hasta su marcha discontinua a Sevilla, que fue hacia 1908. Alternaba su vida profesional con los cantes en los tabancos y los cafés cantantes de su ciudad.

Según él mismo y como ya hemos apuntado, se relacionó con Chacón y Fosforito a muy temprana edad. Con tan sólo ocho/nueve años compartió cartel con estos dos artistas a tan corta edad y teniendo que desplazarse a Cádiz. Existen referencias de que fue en Cádiz, en el desaparecido Cine Escudero. A partir de aquí empieza a conocerse en los tabancos, en las tabernas

124 CASTAÑO HERVÁS, J.M.: *'Manuel Soto 'Sordera de Jerez, La elegancia del duende'*. Edit. Signatura. 2005. p-75.

y frecuenta con asiduidad los cafés cantantes de su ciudad para escuchar a los que por allí aparecían. Lo que le lleva a desentenderse de otras profesiones en pro de desarrollar sus facultades cantaoras.

Cuando llegaba del campo, como la mayoría de jornaleros, se dirigía a estos lugares para empaparse de los cantes del barrio, de sus giros, de sus estructuras, lo que en un breve espacio de tiempo le dio unos conocimientos suficientes para poder comenzar a dejar que su voz se escuchase.

Durante su juventud, Cepero visitaría los cafés cantantes de su ciudad, en busca de buenos aficionados y locales donde escuchar.. El café de La Vera-Cruz fue uno de ellos. Por allí pasaba lo más granado del flamenco de la época. Funcionaba, al menos, desde el 7 de Abril de 1888, fecha en la que ya hay anunciado una función teatral y cuyo propietario lo arrendó al cantaor Juan Junquera, quién le puso su nombre, Café de Juan Junquera[125]. Antes de esto, al menos desde 1868 funcionó con el nombre de Café de la Vera-Cruz. Junquera se dedicó de lleno a ofertar variedades.

Importante este dato el de señalar este local pues es ahí donde con gran probabilidad Cepero conociera a Fosforito y a Chacón. Además de actuar en él, actuaron entre otros El Canario, Juan Breva, El Mezcle, Carito, Marrurro […]. Asimismo, pudiera haber conocido también o al menos escuchado por primera vez al tocaor Javier Molina, pues según cuenta en sus memorias debutaría en el café del año 1895 al 1890.

El café cantante “La Primera” fue otro de los lugares que frecuentaría Cepero. Por este lugar pasaron entre 1900-1901 Juan Breva, Chacón, Manuel Torre, Niño Medina, Pastora Pavón, Luisa Requejo y una excelsa nómina de artistas que José tuvo la oportunidad de escuchar y aprender de ellos. Algunos de estos grandes artistas, con los años, fueron amigos de Cepero y otros no tanto… En este café cantante trabajarían años más tarde El Cojo de Málaga y el propio Cepero, siendo ésta una de sus primeras actuaciones en público en su ciudad natal.

Durante la primera década del siglo XX y antes de instalarse allí, Cepero viajó con frecuencia a Sevilla pues era requerido en fiestas, espectáculos y su nombre se consolidaba como figura de nivel[126].

125 Juan Junquera fue cantaor y propietario de este café cantante.
126 Recogeremos más adelante palabras de Adolfo real Torregrosa que confirman su particpación en las fiestas y reuniones.

4.7.- Los cafés cantantes. Trinomio Jerez-Sevilla-Madrid.

Para conocer el ambiente en que creció, se crió y se hizo hombre y artista José Cepero, es preciso anotar cuáles eran las condiciones socioculturales que se dieron para que su afición al flamenco se sucedieran en un ambiente natural, para acabar convirtiéndolo en figura. Un breve repaso a la historia más primitiva nos muestra cómo germinó la semilla cantaora de la baja Andalucía, para dar sentido a una disciplina que tan en boga está y que tanto ha dado a la cultura andaluza a lo largo de los últimos doscientos años aproximadamente.

Ricardo Molina[127], en 1967 afirmaba:

> "*el cante flamenco apareció alrededor de 1780 entre los gitanos de la Baja Andalucía en una exigua región extendida entre Sevilla, Lucena y Cádiz. De lo que hubiera sido antes no sabemos nada cierto. Es asunto que cae de lleno dentro de la insondable esfera de las posibilidades.*"

La configuración como arte o disciplina no tiene una fecha exacta de nacimiento, si bien es verdad, que a partir de las investigaciones posteriores, difícil es la tarea de fechar el nacimiento tan a la ligera. Descubrir datos y fechas que se encarguen de aportar luz a este objeto, poco o nada se acerca a la intención de este trabajo de investigación.

Así, cabe detenerse en un posterior análisis cronológico tomando como referencia el nacimiento del objeto de estudio, es decir, del jerezano José Cepero y mostrar cuales fueron los intereses del flamenco a partir de 1886, la etapa en que se encontraba el fruto de aquella gestación iniciada en el siglo XVIII y como avanzó en los años en los que se centra este trabajo.

No se debe dejar de lado el trasfondo de musicalidad andaluza, la raíz hispano pagano-latina, considerada base fundamental del canto profano de Europa y parte del contemporáneo de la salmodia judía y de las himnodias griegas, sirio-libanesa y bizantina.

A finales del siglo XIX proliferaron los cafés cantantes. Estos espacios eran locales de ocio donde, además de despacharse bebidas, se ofrecían espectáculos de cante y baile. Éstos tuvieron su mayor auge a partir de mediados del siglo XIX hasta entrada la segunda década del siglo XX.

Afirma el profesor, investigador y musicólogo García Matos[128]:

127 MOLINA, R.: '*Misterios del arte flamenco. Ensayo de una interpretación antropológica'*. Sagitario, 1967, p-49.
128 GARCÍA MATOS, M.: *'Sobre el flamenco. Estudios y notas*', Cinterco, Madrid 1987, p-99

> *"La fundamental causa que los provocó hállase a nuestro juicio en el gran incremento que por entonces había tomado la afición al cante. El crecido número de fervorosos admiradores con que éste ya contaba, pertenecientes, puede decirse, a todas las clases sociales, fue poderoso estímulo para animar a ciertos avispados dueños de cafés a organizar en sus salas de espectáculos de Arte Flamenco (cante y baile) seguros de que con ello aumentaría la habitual clientela y los ingresos de caja de su negocio. Como consecuencia de este suceso, la fila de cantaores y bailaores comenzaron a engrosar en forma hasta entonces desconocida. Raro el mes en que no surgía algún nuevo excepcional intérprete y ahora ya también de raza no gitana, fuese hombre o mujer consolidándose el profesionalismo del flamenco y al lado de los cantaores generales, muy escasos, es decir de los que podían y sabían cantar primorosamente todas las clases de cante, diéronse los especialistas que con no menor primor cantaban casi únicamente por seguirillas o soleares (...). Comenzaron a desaparecer los corridos (romances), las Tonás, Livianas y Deblas".*

Los cafés cantantes solían tener todos el mismo estilo decorativo: paredes con espejos y carteles taurinos en un salón amplio con mesas, al fondo del cual se encontraba el *tablao* donde los artistas ofrecían sus espectáculos.

Para el mundo del flamenco, supusieron un cambio trascendental en la forma en que este arte era transmitido. Anteriormente, los espectáculos se producían, bien en entornos familiares, bien en reuniones muy restringidas a un público concreto o bien en improvisados cantes en ventas y tabernas. Por regla general, eran las familias de las clases pudientes las que solían contratar artistas para amenizar sus fiestas.

A partir de la aparición de los cafés cantantes, pudo abrirse al público en general, lo que le reportó una mayor presencia en la sociedad, además de acercar a un importante número de aficionados al conocimiento. También jugaron un papel fundamental en la profesionalización, ya que la existencia de estas salas permitió a algunos artistas dedicarse de forma exclusiva, entrando en competencia pública con otros.

Además, la exhibición de este arte en un foro común permitió una cierta unificación de los

estándares, concretando la estructura, las formas del toque y desechando modos e instrumentos como la pandereta o el violín.

Para Cristina Cruces[129] los años '20 fueron una década de plena popularización del cante para espectáculos de variedades y obras de inspiración flamenca o flamenquista de costumbrismo andaluz.

En muchos casos, esta "democratización" provocó que estos locales fueran lugar de encuentro de las clases sociales más bajas, alcanzando por este motivo fama de lugares peligrosos donde la pendencia estaba a la orden del día. Por regla general, estos ambientes eran despreciados por la sociedad culta, lo que se tradujo en la marginación de este tipo de ambientes y que fuera considerado durante años como parte intrínseca de esta marginalidad social.

De los cafés cantantes surgieron algunas de las figuras más destacadas de todos los tiempos. Años más tarde empezaron a cerrar sus puertas. Los artistas, algunos de ellos ya de fama internacional, empezaban a ofrecer sus espectáculos en teatros y salas con mejores medios y mejores actuaciones además de alejar el flamenco del aire marginal que había padecido. El fin de la época de los cafés cantantes limita directamente con una nueva etapa que comenzaba.

Actualmente, muchos locales de ocio nocturno continúan respetando la estructura básica, si bien la mayoría lo hacen acogiendo géneros artísticos ajenos a éste. Estos espacios suelen acoger a artistas noveles que pueden de este modo darse a conocer en salas de público reducido. De las ventas y las tabernas, tomó el rumbo hacia los cafés cantantes a partir de los años cuarenta del siglo XVIII. A destacar la importancia que tuvieron para su difusión las academias de baile, los locales cerrados y los cuartitos de los colmaos, en los que, con aguardiente, vino, mujeres y madrugada parece que adquirió pasión y esplendor. A partir de aquí, el cantaor, al practicarlo con continuidad, fue adquiriendo un oficio y un desarrollo de facultades, un interés superior de cara a la competencia, con deseos de erigirse en figura, ya que cobraba más el que mejor cantaba.

Así el dinero entró abiertamente en funciones. Los mejores eran los que más valían y los que más cobraban, por lo que apareció reaccionariamente la manera de buscarse en sus adentros para ejecutarlos con personalidad. Era una época de esplendor económico.

Lo más cercano a los cafés cantantes y, como elemento antecesor de éstos, apareció en forma de academias de baile. Y no fue casualidad que proliferaran, sobre todo en Cádiz. El

129 *Op.cit.*(CRUCES ROLDÁN)

turismo fue una razón de peso para este desarrollo. El extranjero se acercaba a las formas primitivas folclóricas de nuestra Andalucía en busca de nuevas sensaciones. El interés por el baile era primordial para éstos, por lo que el filón de las mudanzas y pasos, creció imparable. Apunta en este sentido J.M. Gamboa[130] que multitud de intrépidos viajeros, sobre todo ingleses, franceses, italianos y norteamericanos, nos visitaban con el afán de conocer *in situ* una tierra y unos modos tan peculiares que se preveían a punto de extinguirse. El aluvión de turistas servirá de estímulo para que se organicen fiestas sobre todo en centros de especial seducción como Granada- en las zambras- o Sevilla- en las academias de baile-, en las que se les ofrece lo más granado de nuestras danzas. En los primeros años de vida de nuestro protagonista el auge de estos locales de ocio iba en aumento, si bien estaba casi en su punto más álgido. De todas las etapas históricas por las que se desarrolló, consideramos que la denominada de los "Cafés Cantantes" es la más importante, siendo así por varias razones:

La primera por el clasicismo y definición artística de los estilos. La segunda por ser los cafés el escenario que motivara la profesionalización, con los condicionantes positivos que lleva el esfuerzo de la superación artística. Y la tercera por ser el medio de expresión por el cual el flamenco tuvo una difusión casi nacional fuera de los límites habituales de Andalucía.

En estos años, nacen y se profesionalizan las grandes figuras de este arte, siendo entre otros: El Mellizo, Silverio, Curro Dulce, La Parrala, Juan Breva, Don Antonio Chacón, Ramón Montoya, La Malena, La Macarrona, Manuel Torre, La Serneta, Aurelio Selles, Pepe de la Matrona, La Niña de los Peines.... En resumen, es la Edad de Oro del Flamenco cuya herencia de escenarios y de intérpretes, afortunadamente, ha llegado hasta nosotros.

Julián Pemartín[131] sintetizó la función y características ambientales de estos locales:

> '*Los Cafés Cantantes representan el lugar en el que el Flamenco tras una primera época de exhibición restringida, aparece ante un público muy numeroso y deja de ser un arte minoritario para alcanzar difusión y arraigo popular. Los Cafés Cantantes estaban instalados alrededor de un patrón general: Un salón lo más amplio posible y decorado con espejos y carteles de toros, en el que además de las sillas y mesas destinadas al público se levantaba el tablao donde actuaba el cuadro flamenco'.*

130 GAMBOA RODRÍGUEZ, J.M. *'Una Historia del flamenco*'. Edit. Espasa. 2005, p-564-565
131 http://www.flamencomusic.tv/historia/cafes-cantantes.html

Fernando de Triana[132] afirmó que el tablao del café del Burrero era tan amplio que en él se lidiaron becerros de casta. En los lados del salón solían instalar palcos para el público adinerado y cuartos reservados para juergas o comidas familiares.

Los cafés cantantes que existieron durante los años comprendidos entre 1.847 y 1.920 surgieron en razón lógica de unos hechos naturales. Por un lado, el auge que toman en toda Europa con sus espectáculos, tanto musicales como de inquietud cultural. Por otro lado, la necesidad de canalizar el costumbrismo andaluz[133].

Para la historia del flamenco creemos que el hecho es positivo, no sólo por su evolución, sino por limitación al definir bien los géneros que integran el espectáculo: de un lado, la escuela bolera y de otro lo autóctono andaluz al integrarse al nuevo género con estilos que se crean y se perfeccionan, quedando la guitarra como instrumento único y definitivo, eliminándose estilos musicales. Y aquella naciente música no tardó en llegar a todos los rincones de España, por la labor de difusión que consiguieron. Por las salas y tarimas de estos espacios pasó todo lo mejor del género, el más insospechado, variopinto y abigarrado mundo de artistas y variedades: Circo, Teatro, Musicales, Chirigotas, marcando la pauta el Café de Silverio. Pauloski, empresario ruso del teatro de Moscú, vino a Sevilla en 1.894, con el propósito de contratar las primeras cantaoras y bailaoras con el fin de introducir los espectáculos en Rusia.

4.8.- De Jerez a Sevilla. La profesionalización.

4.8.1.- Contexto histórico en la Sevilla del siglo XX.

Si había un enclave flamenco en Andalucía por antonomasia, estaba en Sevilla. La capital hispalense era el núcleo por excelencia de los primeros años de siglo XX. Una economía relativamente pobre, una aristocracia que no apostaba por este género y una Alameda de Hércules que supuso el centro neurálgico en estos años. Cepero cambió de residencia en su juventud estableciéndose de forma discontinua en Sevilla. Afirmaba Adolfo Real Torregrosa[134] que en 1916-1917 era el que más dinero ganaba y el que más trabajaba. Entre las reuniones y fiestas privadas de los cafés cantantes y las fiestas de las ventas cercanas a Sevilla, el jerezano vivió holgadamente esta etapa sevillana. La Alameda de Hércules constituía uno de los centros flamencos por excelencia de la ciudad.

132 http://www.sevillamisteriosyleyendas.com/2012/10/cafe-cantante.html
133 http://www.sevillamisteriosyleyendas.com/2012/10/cafe-cantante.html
134 BLAS VEGA,J .: '*50 años de flamencología',* El flamenco vive, Madrid 2008, p- 385.
(Adolfo Real fue propietario del café cantante 'Café Cristina' situado en la calle Larga nº60.)

Juan Rondón, en su biografía de Rafael Pareja[135], amigo de Cepero, opina sobre la voz y el cante de Cepero de aquellos años:

> *'El cante de Cepero, desde que se dio a conocer, fue y es siempre cante corto pero lleno de arte. Esto unido a su perfecta vocalización hizo que pronto llegara a la cúspide. Su fuerte ha sido el fandango. Por bulerías también canta muy bien, con su media voz sostenida y grata'.*

Ya a finales del siglo XIX la Alameda comenzó a desarrollar una doble vida, siendo el paseo preferido de las mañanas dominicales de otoño e invierno y en las tardes y noches de primavera y verano. En paralelo existía una vida nocturna que ampliaba su influencia en un amplio radio de acción, prácticamente en todas las calles y plazas de su alrededor. Esta etapa alcanzó su mayor auge entre 1920 y 1930.

Las guerras de África y España fueron etapas cruciales para esta nueva actividad de la plaza, por ser Sevilla enclave militar de retaguardia y llegada de soldados y pertrechos, además de contar con hospitales militares y civiles que atendían a los heridos. Había pues una población flotante de soldados de paso y de regreso de los frentes, que frecuentaban la Alameda en las noches a la búsqueda de desahogos carnales y ávidos de divertirse, proliferando de este modo en ella la prostitución y los placeres prohibidos.

Se llenó entonces la plaza de kioscos de bebidas en el andén del paseo central, piezas básicas del entorno, de cines de verano y de personajes populares que hacían su agosto cada noche en este entorno que proliferaba, es decir, fotógrafos ambulantes, floristas, betuneros, vendedores callejeros y por supuesto los artistas de la noche; cantaores, guitarristas y bailaores[136].

Al lado izquierdo del paseo y cerca de la esquina del andén se levantaba el primer kiosco, el de Camilleri, que era de cristal de colores y de estructura de hierro en estilo romántico y lucía un precioso anuncio modernista de anís del clavel.

La prostitución se organizaba bien en las casas de citas, en plena calle o en bares de alterne como Casa Morillo, tiendas, restaurante de reservados y lugar de fiestas famosas. La relación entre las prostitutas y los ambientes flamencos estaban ligados por el simple hecho de darse en la nocturnidad sevillana.

135 RONDÓN RODRÍGUEZ, JUAN. `*Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*`. Edic. La Posada, p-145
136 http://www.sevilladesaparecida.com/2011/007/la-alameda-en-los-anos-70-y-80-1.html

Igualmente, se encontraba Las siete Puertas, bar de alterne con salón y lugar preferente para los amigos de la noche y uno de los lugares donde se daban cita los artistas a la espera de ser llamados por los señoritos que querían escuchar cante.

Más adelante se encontraba también el de Joaquín, junto al cine Villasol: el de Antonio El Cartero, el de Trigo, el aguaducho del Ronco y el puesto de helados de Antonio, que los hacía a la vista del público. También estaban en la parte derecha del Andén el de Villasol, donde en verano se hacían teatros y murgas; el de Vigil, que también era de cristal de colores y que era conocido como Villa Conchita y el Plus Ultra, que estaba pintado de verde claro y molduras en blanco. Allí paraban jugadores y directivos del Real Betis Balompié y médicos de la Clínica La Montaña, la mayoría de ellos republicanos[137].

También había otros establecimientos simbólicos de la noche sevillana. Uno de los más populares era La Sacristía, cuyos dueños eran veteranos de la Alameda. Era bar, tienda de comestibles y restaurante con reservados, donde paraban generalmente tanto policías como parroquianos.

En Casa Parrita, cerca de la calle Arias Montano, terminaban la mayoría de las fiestas nocturnas comenzadas en los kioscos del andén central al atardecer. En la calle de atrás, la de Leonor Dávalos se encontraba el más famoso cabaret de Sevilla, Zapico, institución de la noche desde los años veinte. Otros establecimientos simbólicos eran la barbería de don Federico, hombre de descomunales mostachos y un blanco impoluto, desde 1917.

Había una interminable cadena de establecimientos: El bar-tienda de “Los Majarones”, antiguo club Gallito, la sala de fiestas “Casablanca”, el Hotel Continental, después llamado Control, lugar de cita durante muchos años. Por último, en la esquina Norte de la Alameda, frente a la calle Peris Mencheta, estaba el Bar Eureka, bodegón antiguo de altísimo techo, donde ponían tapas de barbo frito y en adobo, cuyo olor se percibía en toda la calle.

Todo este mundo tenía muchas derivaciones en los aledaños y calles adyacentes. Bares, tabernas y bodegones abundaban por doquier y por supuesto los que fueron a dar fama a la Alameda: las casas de citas, que llegaron a ser numerosas y populares amén de excesivamente frecuentadas.

Por sus calles deambulaban betuneros, taxistas, matones, chulos, carteristas de postín, caricatos, celestinas, agentes artísticos, vendedores de preservativos, de pasteles, de postales

137 http://www.sevilladesaparecida.com/2011/007/la-alameda-en-los-anos-70-y-80-1.html

eróticas, de tabacos, cerilla y papel de fumar, médicos de enfermedades venéreas, freidores de pavías, pescados y calentitos. Estancos, panaderías y todo tipo de negocios cerraban de madrugada o abrían al amanecer para atender a la clientela noctámbula. Había también academias de baile, la más famosa la del maestro "Realito", en la esquina de la calle Trajano, de dónde llegarían a salir las más famosas estrellas del flamenco y de la copla[138].

A principios del siglo XX en Sevilla existía un índice de pobreza elevado. Una ciudad de las más grandes de España tenía cerca del 60% de analfabetismo entre su población que contaba con cerca de 145.000 habitantes. Una localidad en la que las diferencias entre clases sociales era abismal. La ópera, la zarzuela y el lirismo en toda su expresión fundamentaban el ocio de las clases burguesas y de la aristocracia, mientras que las clases menos favorecidas aprovechaban las verbenas de los barrios para distraer su tiempo.

En esos años la Alameda de Hércules es el lugar más frecuentado por la gente del pueblo donde se han colocado desde hace años una infinidad de puestos de agua, café, de neverías, de aperitivos muy lujosos y algunos con música de guitarras y al final un café cantante […]. Afirma la antropóloga Cristina Cruces que con el cambio de siglo los géneros populares se acomodarían también al flamenco y a las variedades.

La Alameda de Hércules inició durante los primeros años de la segunda década del siglo XX la época de esplendor que llegó hasta el tiempo de la II República y terminó con la guerra civil. La vida social del paseo más popular de la ciudad recuperó en los años diez el ambiente familiar que fue su principal característica durante la mayor parte de los siglos XVI al XIX, con altibajos que siempre fueron superados positivamente. José Manuel López Mohiño[139] en un artículo sobre los cafés cantantes sevillanos manifiesta que:

> *"La Alameda de Hércules estaba cerca del área donde estaban establecidos los Cafés Cantantes. Los dos últimos en desaparecer: El Kursaal Internacional en la calle O'Donnell y el Variedades en la calle Amor de Dios, calle que desemboca a la Alameda, colindante con la de la Europa, en ésta destacaban: "Las Siete Puertas" y "Casa Morillo" donde se establecían cuartos y reservados, últimos refugios de los prácticamente desaparecidos Cafés Cantantes, apenas ya sin actividades flamencas. La Contienda Civil acabó definitivamente con este tipo de espectáculos debido*

138 op.cit.
139 http://flun.cica.es/revista-alborea/n011/salida06.html

a la censura impuesta por los vencedores; tanto es así que el Variedades fue utilizado como cárcel provisional. Una vez terminada ésta, quedó convertido en cine, nuevo medio de diversión que se consolidaba a pasos de gigante. Las "Sietes Puertas" y "Casa Morillo" eran típicos bares donde en sus reservados duraba el flamenco hasta las claras del día. Estos estuvieron en plena actividad hasta los años sesenta del pasado siglo XX, dejando de existir cuando la expansión económica acompañada de la feroz especulación del suelo, dejó desatendida a las clases populares, en la cual Triana también se encontró inmersa. Recientemente "Las Sietes Puertas" ha sido restaurada, no siendo jamás lo que fue y "Casa Morillo" la piqueta sentenció su fin".

4.8.2.- De cafés cantantes, ventas y otros escenarios.

José Cepero tuvo la oportunidad de conocer y acceder y hasta participar de los actos que allí se celebraban en la primera década del siglo. Fue a finales de ésta y a comienzos de la siguiente cuando entró en contacto con el gremio de los artistas de primer nivel y a partir de aquí comenzaría su andadura cantaora en la ciudad de la Giralda.

Cuando Cepero llegó a Sevilla empezaría una incipiente fama que le catapultó hasta lo más alto. Y esto teniendo en cuenta que en esos años la competencia era feroz. Desde D. Antonio Chacón, con el que tendría sus más y sus menos, hasta Manuel Escacena, Manuel Vallejo, La Niña de los Peines, Sebastián "El Pena", Manuel Torre, etc. con los que tenía que batallar por las fiestas, las reuniones en las que los señoritos elegían a unos u otros para entrar en los reservados y demás escenarios con los que ganarse la vida.

El cantaor jerezano era ya un gran aficionado y, frecuentemente, cuando terminaba su trabajo acababa en alguna fiesta. En ese sentido, Cepero era muy generoso. Después de irse los contratantes él solía quedarse y pagaba a otros artistas para continuar hasta bien entrada la madrugada. Su fama de buen pagador en este tipo de reuniones le valió mucho respeto en Sevilla. Conocidas son sus extravagancias en lo personal pero también su gratitud a la hora de gastarse el dinero ganado cada noche en organizar nuevas fiestas para otros artistas.

De los salones y cafés cantantes que frecuentó, el de "Oriente" fue uno de sus preferidos.

En 1912, Cepero fue llamado por La Niña de los Peines[140], que era figura indiscutible en esos años. Ésta le propone formar parte del elenco artístico que pretende homenajear a María La Moreno en este local. Junto a ellos, participaron Niño de Medina y Niño de Escacena.

Según nota del diario *El Liberal* del día 24 de Septiembre de 1912, la artista jerezana debía someterse a una delicada y costosa operación y no tenía dinero para llevarla a cabo. Recurrió a Pastora, gran amiga suya, que tenía fama de generosa y enseguida buscó los medios para ayudarla. El acontecimiento se llevó a cabo en diciembre de ese año. Ya en esa fecha se tildaba de "célebres cantadores" a los mencionados anteriormente.

Cuando Cepero llega a Sevilla, la nómina de artistas que allí conviven, es tal, que hacerse hueco en el cante era bien difícil. Pero pronto se hace sitio en los ambientes locales y no para de trabajar hasta que, allá por 1916/7, según Adolfo Real Torregrosa[141], era el cantaor de moda.

> "*Ya en esas fechas era Cepero el que más cobraba y el más cotizado en todas las juergas. Cuando había una importante, al primero que llamaban era a Cepero. Es por esto que los buenos aficionados de Sevilla, los que conocían el cante, lo llamaban, para que fundamentase su cante".*

Su popularidad creció como la espuma durante los años 1917-1921, fecha próxima en que marcha a la capital. Durante estos años no cesó en su empeño de convertirse en uno de los mejores cantaores de la Alameda de Hércules. Su trayectoria profesional desembocaría, de nuevo, en alcanzar otros objetivos. Así, al comienzo de la década de los veinte su planteamiento personal y profesional pasa por explorar la capital del país, como nuevo destino, en tanto que Sevilla caía en la decadencia de sus cafés cantantes de forma progresiva.

Cuando Cepero se instala por temporadas cortas en Sevilla, son muchos los artistas jerezanos que allí residen, que se buscan la vida y que impregnan cada esquina de la ciudad con sus cantes. Se produce así una dualidad entre el modelo jerezano y sevillano no establecido como enfrentamiento sino como, un patrón de cante expresado de forma diferente, con unas raíces diferentes, provenientes en algunos casos de vivencias no siempre paralelas.

En el año 1917 en el cuadro del 'Novedades', entre sus actuaciones, los artistas realizaban giras y pequeñas *tournés* por las localidades cercanas. Tal es así, que fueron a Jerez de la Frontera,

140 El Liberal, 24/09/1912
141 op.cit.

a actuar en un teatro habilitado en el Alcázar de La Alameda Vieja. Formaron parte de este cuadro, entre otros, La Macarrona, Ramirito, La Malena, Josefita La Pitraca, Rita Ortega, La Coquinera, El Batato, El Tiznao…

Cuenta en sus memorias Tío Gregorio, *Borrico de Jerez*[142]*,* que esa noche actuaban Rosario La Mejorana, Ramirito, Manuel Torre, Montoya y Cepero. Y fue en el escenario de este lugar donde Manuel Torre le dijo a Cepero: "*Tú te llamas José Zopero, tú no sabes cantar*". Probablemente la relación entre ambos no fuera del todo buena, sabiendo, por un lado, de las rarezas y extravagancias de Torre y por otro, de la supuesta soberbia y vanidad de Cepero, de la que ya hemos hablado.

La nómina de grandes artistas que vivían en esa época en Sevilla se daba cita en el Novedades, pues era el lugar de moda y donde acudían a cantar los mejores artistas del momento. En palabras de Pepe Marchena[143]:

> *"[…] Luego me vine a Sevilla a cantar en el Duque. Cantaban conmigo José Rodríguez El Colorao, Fernando el Herrero, Rafael Pareja, Salvaorillo, que era compadre de Chacón, El Gordete y Cayetano el Pintor, que tenían sus oficios por el día y por la noche cantaban en las fiestas que se terciaban. Los profesionales, es decir, los que vivíamos de esto, éramos aparte de mí, que era el más joven, Chacón, Pinto, Torre, Carbonerillo y Tomás Pavón, que actuábamos juntos en el Novedades, cobrando un duro los normales, ocho pesetas las figuras y doce Chacón. Yo cuando terminaba allí, me iba de juergas para sacar unas pesetas extras, siempre acompañado del Niño Medina, Cepero, que era de los que más dinero ganaba por entonces y el Cojo de Málaga."*

La relación económica y cantaora era evidente, por lo que suponemos que Cepero se situaría en la estela cercana a Chacón como artista, pues Marchena confirma que era de los que más ganaba, por lo que él era de los más valorados.

Mientras tanto y en su estancia en la capital andaluza participa en otras veladas importantes como la que se realizó en junio de 1919 en el Salón Variedades con motivo del Homenaje a El

142 ORTÍZ NUEVO, J.L.: '*Tío Gregorio 'Borrico de Jerez'. Recuerdos de infancia y juventud',* Diptuc. Cádiz, 1984, p-45
143 Publicado en ABC de Andalucía, 12 de diciembre de 1972, recogido por Cruces Roldán, Cristina en '*La Niña de los Peines, el mundo flamenco de Pastora Pavon'*. 2009 Edit. Almuzara. p-41

Portugués. Junto a él, participaron El Cojo de Málaga, Fernando el Herrero, Manuel Vallejo, La Pompi, La Sorda, El Colorao, El Gloria, Antonio Moreno, Currito de la Jeroma, Niño Ricardo, Frasquillo y Antonio Garcia, entre otros.

El lugar más importante donde se llevaban a cabo actuaciones de flamenco era el Café concierto Novedades. Se inauguró el año 1897 y estuvo activo hasta 1923, fecha en que cerró sus puertas a causa del declive en que poco a poco iban cayendo este tipo de lugares, lo que dio paso a otros emplazamientos más grandes que acogieran a los aficionados.

En este lugar trabajó durante mucho tiempo Cepero, compartiendo escenario con Niño Medina, Pepe Marchena, Cojo de Málaga, etc. Manuel Vega 'Carbonerillo[144]', que destacaba entre los cantaores sevillanos, también compartió noches de gloria con el jerezano en ese escenario. Como norma cuando terminaban las funciones en los cafés cantantes los artistas se iban en busca de fiestas y juergas en las que sacarse un sobresueldo para aliviar su economía.

Sus actuaciones las complementaba con sus intervenciones en los ambientes cercanos a la Alameda de Hércules donde se consolidó como artista. Esta consagración artística lo posicionó en un lugar de privilegio en las reuniones privadas, donde los cabales se reunían y elegían a lo mejor del cante de Sevilla de la época. Fue también ésta, una etapa en la que en las ventas también se practicaba a diario el cante. Una de las más conocidas era la Venta Eritaña, por la que pasaron sino todos, la mayoría de los artistas.

Cepero también la frecuentó en algunas ocasiones, acompañado a la guitarra del también jerezano Javier Molina. Éste cuenta en sus memorias que en las fiestas que se organizaban en Sevilla coincidía con artistas de Jerez, entre otros Cepero.

En 1918, la entidad que tenía su nombre le hizo encabezar su primer espectáculo. La figura de Vedrines comenzaba a sonar sobremanera en el ambiente. Fue el avispado empresario el que vio en Cepero el tipo de artista que buscaba en una época en la que el flamenco apenas había salido de los enclaves antes mencionados. Fue uno de los primeros artistas en llevar el cante a los escenarios de los teatros. Marcado principalmente por el declive de los cafés cantantes y la nueva apertura de escenarios más amplios para las masas que demandaban cada vez más este género musical.

144 Manuel Vega García, más conocido como 'CARBONERILLO', nación en Sevilla en 1.906 y murió en Sevilla en 1.937. Su vida artística se inició a los ocho años de edad. Su nombre artístico se debía a su padre, que era vendedor de carbón". Mnauel Bohóquez Casado realizó su biografia.

Vedrines apostó por Cepero como cabeza de cartel. Formaron parte del elenco artístico Pastora Pavón *La Niña de los Peines,* Manuel Vallejo y Pepe Pinto, entre otros. Este dato lo aporta Juan de la Plata en la revista Dígame de 29 de marzo de 1960. Pastora y Pinto se conocieron en el Casino Universal de Arahal en octubre de 1918, esto es, el mismo año en que se supone actúan juntos contratados por Vedrines. Según M. Bohórquez[145], el cantaor macareno contaba con sólo quince años y trabajaba de "croupier" en este casino. Aunque el Pinto sí conocía a Pastora de verla en los escenarios sevillanos, nunca había tenido la oportunidad de estar tan cerca de ella. Por lo que, a pesar de saber que Pinto fue un gran artista años más tarde, creemos que con esta edad no pudo formar parte de un cartel de renombre junto a otros. Aún así, sí sabemos que actuó circunstancialmente en 1913 en el café Novedades con Vallejo, Fosforito el viejo, La Malena, La Macarrona y Carbonerillo.

Esto hizo que el nombre de José Cepero al igual que el de algunos de sus compañeros se escuchara en localidades en las que la afición al flamenco existía a pesar de estar fuera de Andalucía. A finales de esa década algunos de los referentes cantaores andaluces viajaban con frecuencia hasta Valdepeñas. Esta localidad manchega, tenía muchos aficionados y en una época en la que había dinero, se podían permitir el lujo de gastárselo en traer a los artistas.

Así, existió un local, con el nombre de 'El Siglo XX' por el que pasaron estas figuras; Niña de los Peines, Manuel Torre, Fernando el Herrero, El Macareno, Ramón Montoya, Sabicas, Pepe el de la Matrona y José Cepero. Existió allí una peña donde se reunían a escuchar las viejas placas de pizarra de sus cantaores preferidos. Juan Mojama y Luís Molina fueron otros de los que pisaron la localidad. Valdepeñas, en aquel entonces contaba con hasta siete cafés cantantes.

José Cepero era ya a principios de los años veinte un referente en Jerez. Tenía un modo muy particular de interpretarlo, ajustándose a los cánones que años atrás le habían inculcado, de una forma tan natural, como es el escucharlo a diario en los tabancos, los viejos aficionados que frecuentaban estos establecimientos en su ciudad. Por otro lado, Rafael Ramos Antúnez "El Gloria" saboreaba las mieles del éxito en la capital andaluza al igual que nuestro protagonista. La diferencia entre uno y otro eran claras: mientras que Cepero cantaba con una voz menos potente, pero más dulce y recortándolos al estilo propio de Jerez, El Gloria arrasó a través de sus interpretaciones de las bulerías jerezanas con carácter netamente explosivo, de sus saetas y de los fandangos atribuidos a Rafael Pareja, que más tarde popularizaría y elevara sino a la categoría de

145 BOHÓRQUEZ CASADO, M. *'La Niña de los Peines en la casa de los Pavón*'. Edit. Signatura. 2000, p-94.

cante grande, al menos a la categoría etiquetada de estilo del Gloria, perdiendo entidad la figura de Pareja, en cuanto a atribución directa de este modelo de fandango.

En su afán por estar en los mejores carteles compartiendo escenario con las grandes figuras, en 1921, de nuevo formó parte de un cuadro, con motivo de un festival organizado a beneficio del Hospital de sangre instalado en San Telmo.

Recoge el libreto del "Eco artístico[146]" lo siguiente:

> ***Ideal Concert.*** *Con un programa monumental de varietés se celebró el día 24 de Agosto una función benéfica, cuyos productos se destinaron al Hospital de Sangre del Palacio de San Telmo, instalado por iniciativa del Ayuntamiento de Sevilla para los enfermos y heridos en la campaña de Marruecos, en la que tomaron parte desinteresadamente los siguientes artistas: un cuadro flamenco, en el que figuraban las encantadoras Hermanas Pompi, las bailarinas Macarrona y Senra, La Clavellina, La Varguita y Lucentinita; el cantador El Gloria, la cupletista y bailarina La Moderna Sevillanita, el cantador de flamenco El Posadero, la pareja de bailes Los Gómez Ortega y la cantadora Niña de los Peines. La segunda parte del programa la componían las bailarinas Luisa Real, Lolita Guevara, La Granadina, cupletista y bailarina; la colosal bailarina Eloísa Albéniz, los cantadores de flamenco Vallejo y Cepero, las cancionistas Esmeralda Oriente y María Ester y el cantador flamenco Manuel Escacena, acompañado por el tocador de guitarra Antonio Moreno. Todos los artistas fueron muy aplaudidos.*

Es Ortiz Nuevo quién recoge acerca de este espectáculo la siguiente crónica:

> **PARA EL HOSPITAL DE SANGRE.- (Ideal – Concert)**
>
> *Anoche tuvo lugar en este precioso music-hall un festival organizado a beneficio del Hospital de Sangre instalado en San Telmo...*
>
> *Los cantadores de flamenco El Gloria, Posadero, Cepero, Escacena y La Niña de los Peines, acompañados a la guitarra por los profesores*

146 Eco artístico 25/08/1921

Antonio Moreno (Niño de la Jeroma) y Juan Alonso, obtuvieron un ruidoso éxito, siendo aplaudidísimos en cuantos números ejecutaron...(26 de agosto) 1921.

Como se aprecia en el cartel, su compañero "El Gloria" participa junto a él. El resto eran cantaores más que valorados en la Sevilla de comienzos de los años veinte. En tan sólo unos años, José Cepero se perfila como uno de los grandes artistas del siglo XX.

Tras triunfar en Sevilla y siendo máxima figura asume la posibilidad de irse a Madrid. Con esto no quiere decir que no hubiera nivel adecuado para él, sino que su etapa en Sevilla, en los ambientes de la Alameda de Hércules, se le quedaban pequeños. Cepero fue precoz como cantaor, adulto desde su infancia, por lo que su personalidad necesitaba crecer en otras dimensiones. Sea por lo que fuere, Cepero culminó con sobresaliente su estancia en la capital andaluza y fue en año 1920 cuando decidió marchar a Madrid para iniciar lo que sería el culmen de su trayectoria artística.

En este sentido, la oferta que ofrecía Sevilla se limitaba al ambiente de la Alameda de Hércules, que no era poco, a las ventas del extrarradio y a las fiestas de los señoritos, en las que igual se participaba con frecuencia que no se hacía nada en meses.

Cuando llega a la capital, lo hace apadrinado por el torero madrileño Victoriano Roger Serrano[147], "Valencia II" (denunciado de fascista por su amante para así apropiarse de sus joyas y finalmente fusilado por falangista). Cepero, sabedor del reconocimiento que esto suponía en la capital, organizó junto a otros compañeros y amigos del torero un banquete en el conocido restaurante "Los Burgaleses" en honor a los éxitos conseguidos en el pasado curso taurino. Un banquete con más de cien comensales entre los que se encontraban artistas, toreros[148] y gente de la alta aristocracia. Recoge la prensa de la época el siguiente texto: *"Organizaron la orgía el notable tocador de guitarra Molina y el cantador Cepero, siendo muy aplaudidos. Como epílogo se recaudaron entre los presentes 150 pesetas para la viuda del infortunado ex banderillero Jeromo, que falleció hace días en esta corte*[149].

En definitiva, su marcha a Madrid tuvo un sentido: José Cepero en Sevilla llegó a ser uno de los artistas más cotizados del momento. Alternó con las grandes figuras de la época, cobraba más

147 BLAS VEGA, J. *'50 años de flamencología'*, El flamenco vive, 2008, p-385
Fue asesinado en la carretera de Hortaleza, en las inmediaciones de Madrid el mismo día que cumplía 38 años (18/12/1936)
148 Curiosamente coincidió con su fecha de nacimiento.

149 Heraldo de Madrid. 18/12/1922

que nadie en las juergas de señoritos, era llamado siempre que había alguna fiesta importante, era el que cerraba el cante en las noches de juerga, lo que ya implica el respeto y el nivel que poseía con respecto a otros.

4.9- El flamenco en Madrid.

Afirma Blas Vega[150] que la contribución de Madrid al flamenco ha sido siempre permanente y destacada. Todos los artistas han querido pasar por Madrid. Como capital económica y cultural, ha sido y será uno de los enclaves y núcleos fundamentales en la historia de este género. Allí donde hay dinero está el artista, sea en la época que sea. Y la capital reunía todas las características que posibilitaron que los artistas pudieran vivir sin 'pasar fatigas'. La huella artística que ha dejado Madrid es sólo comparable a la de los grandes o pequeños núcleos donde se ha vivido en familia; localidades como Jerez de la Frontera, Lebrija, Utrera, Cádiz y los puertos, el Albaicín, el Sacromonte o el barrio de Triana o la Alameda de Hércules han convivido armoniosamente con el flamenco, con sus familias, con sus experiencias.

El hecho de que los artistas fueran a Madrid ha creado un mal pensamiento de que allí se perdía la esencia de lo puro, pues se dedicaba a ejercer de profesional de los escenarios y se perdía la pureza de su cante, baile o toque. Sin embargo, la convivencia entre ellos posibilitó que las 'juergas' íntimas y las reuniones se siguieran dando en las mismas condiciones que en sus lugares de origen.

En ese sentido[151], hay quien ha puesto en duda la creatividad o aportación madrileña a la esencia y a la técnica del flamenco. En Madrid se gestaron movimientos artísticos que han condicionado las etapas históricas, con la mayor aportación conocida a la industria y a la cultura jonda.

La comunidad flamenca que se instaló durante décadas en la capital, no hizo sino buscarse la vida profesionalmente y aunque aparentemente se perdiera esa esencia de las familias cantaoras, de las tradiciones y las vivencias propias de estos ambientes nucleares, esto no fue así. Esos mismos que trasladaron su domicilio mantuvieron viva la llama más tradicional, no sólo importándolo a las grabaciones y a los escenarios, sino manteniendo las reuniones familiares y por extensión el protagonismo frente a la remodelación de los mismos fruto del traslado al escenario.

Como en Sevilla y en otras localidades, el flamenco en los cafés cantantes fue agonizando y desapareciendo a medida que pasaban los años. A comienzos de la década de los veinte, son pocos los que todavía se mantienen y sobre todo mantienen espectáculos y variedades de este corte.

150 BLAS VEGA, J.: '*El flamenco en Madrid*', Almuzara, Madrid, 2007, p-7
151 *Op.cit.*

A comienzos del siglo XX los cafés cantantes siguen estando en el punto de mira de los legisladores. Una Real Orden del 12 de marzo de 1900 reafirma las dificultades con que se encontraban los propietarios para establecer y explotar estos locales, siendo la autoridad la que designaría el tiempo de duración del espectáculo, que en ningún caso podía terminar después de las doce de la noche. No se consentían canciones obscenas, bailes lascivos o cualquier acto contrario a la moral. Hay que añadir que, además, los cafés, estaban sometidos a las Ordenanzas municipales y gubernamentales. El Conde de Liniers, Gobernador de Madrid, el 13 de octubre de 1899 había ordenado la clausura de todos los salones con espectáculos de café-concert, donde a imitación de los flamencos habían surgido salones, como Actualidades o Salón Rouge, para cultivar género frívolo, picante, con desnudos incluidos, donde se empezaron a fomentar las varietés y el cuplé.

Dos lugares emblemáticos recogieron el relevo del Café de Fornos. De este lugar, afirmaba Blas Vega[152]: 'De todos los cafés cantantes madrileños en general, Fornos fue el más importante y representativo de Madrid. En los aspectos artísticos y pintorescos no podía faltar el cante, aunque Fornos no fue precisamente uno al uso, pero ejerció funciones de aristocrático colmao, en el ambiente y servicio de un café, con unos rasgos y unos hechos peculiares.'

Los Gabrieles y Villa Rosa pasaron a ser el nuevo enclave del Madrid de la década de los veinte. El primero debió su apogeo a D. Antonio Chacón que pasó de Fornos a éste. El éxito de Los Gabrieles comenzó cuando al General Primo de Rivera, con sus amigos y también a la aristocracia, le dio por escuchar a Chacón[153].

La calidad del local, del restaurante, su decoración de azulejería sevillana y de motivos taurinos, hizo que allí se celebrasen las mejores reuniones del mundo 'elegante'. Al amparo de Chacón y de estas fiestas, los artistas encontraron una forma más cómoda de trabajo que la de los cafés cantantes y con seguridad mejor remunerados aunque sin estabilidad. Por otro lado, se seguía dando en espacios diversos, comenzando a darse en los escenarios teatrales. Algo empezaba a cambiar en éste y en la forma de vivirlo. Aunque seguían dándose las reuniones, los diferentes espacios abiertos a nuevos públicos provocaron una nueva oferta en las diversas modalidades. Los gustos cambiaban en función de los escenarios; La teatralización del flamenco comenzó a principios de esta década y se mantuvo durante varias más.

152 op.cit. p-133

153 Blas Vega recoge en su libro el flamenco en Madrid al respecto: Chacón hizo de Los Gabrieles el sitio de moda de todo Madrid. […] A partir de Los Gabrieles, la calle Echegaray y sus aledaños se convirtieron en una colonia andaluza con bares, colmaos, cafés cantantes...

Pero antes de este importante colmao[154], Madrid ya tuvo su época de esplendor con otro tipo de locales. Paralelamente a los cafés comenzó una proliferación de salones, cines, teatritos de varietés, locales donde frecuentemente había números de cante y baile […]. La capital sería testigo de lo que fue un verdadero acontecimiento teatral, musical y coreográfico, el estreno en el Teatro Lara, el 15 de abril de 1915, del espectáculo "*El amor brujo*". Esta obra, en palabras de Blas Vega marca el nacimiento de lo que será el ballet flamenco.

El parecer del periodista Alfonso Real[155] sobre los colmaos madrileños nos da una visión de cómo eran éstos:

> *'Los colmados madrileños imitan a los andaluces... en lo posible. Quizás el vino sea el mismo que deleita los paladares en los ventorros de la Puerta Tierra gaditana, en las 'ventas' de Sevilla y en los 'tabancos de Jerez'... También el acompañamiento de las 'tapas' para las 'cañas' sanluqueñas contribuye a la semejanza. Pero diríamos, que la diferencia esencial es cuestión de atmósfera, de algo que no consiste en la calidad de los caldos vinícolas, ni en la decoración de los establecimientos... Falta el ambiente, cierta espontánea alegría, la cordialidad optimista de la clientela, ese rumbo un poco teatral, muy pintoresco, que caracteriza las tabernas andaluzas'.*

Afirma, sin embargo, el parentesco entre las juergas y colmados cortesanos y los andaluces y apunta la afición al cante flamenco.

> *'En ese círculo en torno a la plaza de Santa Ana, en las mesas de los colmados, con zócalos de azulejos y las tablas golosas, sientan sus reales los últimos jerifaltes del 'cante jondo'... En Villa Rosa, Los Claveles, Los Gabrieles y La Sevillana, se suceden desfiles de tipos clásicos, viveros para el sainete.. En ellos pasan las veladas Montoya y Molina, entre otros maestros que tienen en sus manos los secretos líricos de la guitarra. Chacón, Escacena, Cepero, Marchena, los ases del cante, aguardan en los colmados la clientela selecta que saber pagar una sesión flamenca entre chatos 'olorosos', jipios apasionados y bordoneo de guitarra.*

154 Establecimiento de bebidas y comidas en los que, a partir de la decadencia de los cafés cantantes, tenían lugar tradicionales reuniones de cante, baile y toque flamencos, denominadas popularmente juergas.
155 Heraldo de Madrid, 24/09/1925

La visión realista[156] aunada con cierto halo de costumbrismo es una máxima en los escritos de la época que reflejan el ambiente propio de estos colmaos. El reflejo de la vida en estos locales dista sobremanera de los modos de vivir en la zona andaluza y sobre todo en el ambiente reinante entre los artistas. En tabernas y colmaos andaluces, el ambiente distendido, alegre, acompañado de un chato de vino sin esperar a clientela que sufrague gastos o genere beneficios es opuesto al que existe en la capital. Los artistas esperan a que los 'pudientes' contraten sus servicios/sesiones de cante para disfrutarlo en *petit comité.* Desde hace apenas una década Madrid se convierte en un referente cultural con un público definido.

> *"El cante hondo es en Madrid, desde hace poco, un espectáculo de moda. Después de una época de letargo en que estuvo reducido al profesionalismo de los colmados, el cante resucita y va ganando los escenarios de los teatros principales. El fandanguillo fácil y pegadizo ha hecho el milagro de que renazca la afición al cante hondo, de que su gusto deje de ser deleite de castizos amigos de la tradición y triunfe en labios del pueblo. Gracias a ello en las juergas de los colmados puede sostenerse ese mundo aventurero pintoresco, desgarrado y libre de los últimos flamencos. Figuras de una España legendaria que se va, de una pandereta castiza cuyos colores se van borrando, evaporándose como el bouquet de uno de esos viejos generosos que ya no gustan los paladares estragados por los exóticos cock-tails...*[157]'

En la segunda década del siglo XX, dos locales elevaron el flamenco a la categoría que se merece. Si Los Gabrieles fue hasta 1920 el más emblemático local de cante (gracias a Chacón), a partir de esa fecha el colmao de Villa Rosa robó el testigo al anterior. El apogeo de éste fue tal que se convirtió en centro de referencia, no sólo de la capital, sino de toda España. Por allí pasaron desde empresarios hasta toreros, gente adinerada, aristocracia… En esta fecha comienza la andadura de Cepero por tierras madrileñas. Se instaló a finales de 1920. No sabemos si en sus inicios cantaores en Madrid, la relación con Chacón era buena o mala, pero no cabe duda que en los últimos años de vida, Cepero provocó a éste sabiendo que estaba en horas bajas y así queriendo auto-otorgarse la plaza de primera e indiscutible figura que poseía Antonio.

Villa Rosa se convirtió en el epicentro de la capital. Chacón fue quién más trabajaba en las fiestas que allí se daban pero fallecido éste el heredero natural fue Cepero. Son muchas las

156 Nuevo Mundo, 6 de mayo de 1927.
157 op.cit. Heraldo de Madrid

alusiones sobre las actividades diarias del colmao y muchos los textos en los que se nos presenta la vida en el local. Para ampliar esta información hemos recurrido a entrevistas de aquellos que en los últimos años conocieron de primera mano Villa Rosa.

Sin duda, la bibliografía sobre este local es inmensa pero hemos preferido la información de primera mano, desde el punto de vista subjetivo de quién vivió aquel ambiente y principalmente porque las aportaciones de los entrevistados no están reflejadas ni recogidas en ningún escrito ni publicación, con el carácter añadido de ser inéditas estas informaciones.

Domingo Alvarado[158] convivió durante algunos años con los mejores artistas que pasaban por este colmao. Sobre su contacto con José Cepero nos cuenta:

> *"Yo llegué a verlo en la plaza de toros de Jerez. Sería en el año cuarenta y algo. Personalmente no llegué a conocerlo. Pero lo vi muchas veces en Madrid. Con él iba mucho Perico del Lunar."*

En relación a la imagen que él tenía de Cepero y de su cante nos dice:

> *"Cepero era uno de los grandes del cante. Juan Varea lo admiraba mucho. Varea me hablaba mucho de él en Villa Rosa. En aquel tiempo Cepero era el que más cobraba y el que más nombre tenía. Decían de él que era un caballero del cante, un creador, criado entre las figuras grandes de la época. Varea y Sabicas me hablaron mucho de él. A Sabicas le gustaba cantiñear los fandangos de Cepero. Lo hacía siempre por lo bajini [159]"*

Villa Rosa, como centro neurálgico madrileño era el lugar donde se podían encontrar los mejores artistas, contratar las mejores fiestas privadas y donde se reunían aficionados de todos los ámbitos socioculturales: toreros, empresarios, actores, literatos, poetas etc. La forma de gestión del local y de la organización de las fiestas ya la contamos en la investigación inicial de la primera etapa de la vida profesional de Cepero. De nuevo, Domingo Alvarado nos relata sus experiencias y cómo vivió la etapa en la que él visitaba el local. Del cantaor nos cuenta:

> *"En Villa Rosa estaba Mojama... Se hacían muchas fiestas privadas en Villa Rosa. Juan Varea me decía que ellos tenían como una pequeña*

158 Audio adjunto en anexo de entrevistas.

159 Era tal la admiración de Sabicas por Cepero que llegó a grabar un fandango con violín ejecutando la melodía del fandango de Cepero. Parlophon (B-26.663)

mafia de organizar la fiesta en el colmao y José Cepero era mayormente quién organizaba las fiestas[160]. Era él el que llevaba el contacto con el que manejaba Villa Rosa... Se pasaban el dinero y si venía uno de los buenos, ellos organizaban: Cepero y Perico el del Lunar... también Molina, pero no el de Jerez. Ellos lo organizaban todo, hacían el tinglao"

Para Alvarado no sólo era una cuestión de cante y de flamenco. Había más intereses de por medio. Ya es sabido que la cuestión económica era importante. De hecho, había cantaores que vivieron casi en exclusiva de las reuniones y fiestas privadas, como Juan Mojama. Caso especial donde los haya pues su genialidad y su jondura le pudieron dar mucho más éxito y popularidad, algo que rechazó, al igual que hiciera Tomás Pavón. El éxito no siempre dependía de la calidad del artista sino de la profesionalidad o la popularidad que supiera obtener. Alvarado es contundente con respecto a lo vivido en Villa Rosa:

"Era una cosa de negocios y así funcionaba... Había también mujeres de alto rango, las prostitutas caras... pues siempre Cepero era el que controlaba todo eso. Él tenía el control del negocio".

Fue en esa década cuando se inauguraría la radio en España. Si ya en 1923 hubo un inicio[161] de emisiones radiofónicas, en 1924 surge la definitiva emergencia de la radio, con la dictadura de Primo de Rivera. Tal es así que emisoras como la EAJ-i y Radio Barcelona empezaron a funcionar el 14 de noviembre de ese año. Y por supuesto el flamenco y la copla estuvo presente desde el comienzo de las mismas.

Empieza en esos años una de las etapas más criticadas: la ópera flamenca. Anselmo González Climent[162], en su obra 'Flamencología', ha señalado acerca de la modalidad de la ópera flamenca, los siguientes signos negativos: "Orquestación instrumental", "Origen de la canción andaluza". Apogeo del cuplet flamenco, "Desjerarquización de la guitarra", "Preponderancia de los cantes livianos", "Desvirtuación de la copla", "Gaiterismo", "Estilizaciones", "Moda de la Zarzuela Flamenca", "Profesionalización total", "Resurrección de la pandereta", "Desprestigio intelectual", "Alianza periodística" y "Rendición de los buenos", puntos y consideraciones en los que se han apoyado todos los demás teóricos del flamenco para criticar el tipo de espectáculo

160 Damos por hecho que esto sería a partir de 1929 tras la muerte de Chacón, pues entonces era éste el que dirigía y organizaba, y tenía el control de las fiestas. Situamos pues esta información tras la guerra civil.

161 CRUCES ROLDÁN, CRISTINA. *'La Niña de los Peines, el mundo flamenco de Pastora Pavón'.* Edit. Almuzara. 2009

162 GONZÁLEZ CLIMENT, A.: *'Flamencología'*. Ayto Córdoba, área de cultura, 1989, p-34

denominado ópera flamenca.

Esta etapa, como las demás, responde a una serie de circunstancias que promueve sin pretenderlo, la misma época. Entendemos que no es mejor ni peor sino fruto de una época, con unos gustos determinados y definidos. Es éste el periodo que vivió Cepero en Madrid y del que nos ocupamos con más profundidad a lo largo de la investigación.

El gran empresario Vedrines[163] era quién gestionaba la práctica totalidad de las *tournés* que se celebraron por todo el territorio nacional. Recogemos sus propias palabras sobre su actividad profesional:

> *'He sido también fundador de las Sociedades de Empresarios, puesto que la primera fue creada en Sevilla, y fundador de la llamada Ópera Flamenca, que creé allá por 1925. El mejor resultado espectacular y económico fue el año 1928. Aquel fue el año más grande de espectáculos de los que yo he tenido. Llevé por entonces en la compañía de Ópera a Vallejo, Cepero, Guerrita, La Niña de los Peines, los cuadros de baile de Granada y de Sevilla, con auténticos bailaores calés, y ¡¡Chacón!! el gran Chacón que, viejo y delicado como estaba, se empeñó en hacer un viaje con mi compañía sólo por ver como me las arreglaba yo para viajar con tanta gitanería sin que me tuviese que sangrar, víctima de una conversación o algo parecido.*
>
> *Llegué a llevar a 45 artistas flamencos, la mayoría de ellos astros, como los que he nombrado antes. Solamente en sueldos tenía por aquella época un presupuesto de 4.000 pesetas diarias. […] Guerrita, Cepero etc. tenían sueldos diarios de 300, 250... Recuerdo el primer año de ópera flamenca, al venir de Murcia a Andalucía con todos los artistas que entonces llevaba, tuve que soportar un complot que fraguaron contra mí al llegar a Alcázar de San Juan. Querían dejarme abandonado porque decían que yo me estaba haciendo de oro y exigían unos sueldos demasiado elevados para lo que daba de sí el espectáculo todavía... Ramón Montoya pretextó que tenía reuma en el dedo gordo y el Cojo de Málaga que le había salido un golondrino debajo del brazo con que llevaba la muleta y que, por tanto, no podía andar...*

163 Revista Digame, 15 de septiembre de 1942, citado por Gamboa (2005:221)

> *Gracias a que conseguí con unas cuantas cañas de manzanilla y un derroche de persuasión, curar todos aquellos 'males', que al que hacían pupa era a mí y logré que siguieran conmigo hasta terminar todos el contrato en Málaga [...] Claro es que yo, cuando me enfadaba, les decía que iba por 'los amarillos', que era como llamaban entre ellos a los guardias civiles y enseguida se calmaban las discusiones*

Retomando la investigación abierta desarrollada a través de la tesina, continuamos con la labor de ampliar el trabajo ya iniciado y completar, en la medida de lo posible la vida y obra del jerezano José Cepero. En tanto que el espacio temporal delimitado para la primera parte de la investigación se centraba entre 1924-1928 establecemos un recorrido histórico-biográfico que parte del año 1929, año en que Cepero ya se encuentra en Madrid y donde va a desarrollar el resto de su carrera profesional. Hemos considerado necesario establecer unos breves apuntes de los inicios del cantaor en Jerez y Sevilla para completar la biografía del artista y dar sentido cronológico a su trayectoria aunque partiremos de 1929.

5.- TRAYECTORIA PROFESIONAL DE JOSE CEPERO. DIMENSIÓN CANTAORA Y ARTÍSTICA.

1929

El 21 de enero de 1929, a las 14 horas falleció Chacón[164], a consecuencia de arteriosclerosis. La noticia del fallecimiento se extendió como la pólvora. Numerosos artistas mandaron telegramas de condolencia. Según Blas Vega, el entierro se verificó al día siguiente. Al mediodía se puso en marcha el cortejo fúnebre, presidido por el Duque de Medinaceli, Mariano Ariza, Manolo Pavón, Perico del Lunar y Ramón Montoya, dirigiéndose a la calle Embajadores, al teatro Pavón, en cuya puerta esperaban los empresarios y la compañía que representaba 'La Copla Andaluza' con el Sr. Quintero. También estaban los cantaores Centeno, Jesús Perosanz, Angelillo, Dora, Cepero, Pena hijo etc. Algunos de ellos le rindieron homenaje.

Villa Rosa dejó de ser el mismo a la muerte de Chacón. El vacío dejado por éste, se notó. Por entonces Cepero llevaba varios años despuntando como cantaor. Si en Sevilla, a su llegada, ya era uno de los más aclamados, en Madrid le pasó algo parecido. Sin embargo, la capital era el núcleo principal, lugar donde acudían los mejores a mostrar sus cualidades. En Sevilla, el auge flamenco se encontraba en la Alameda de Hércules y de Andalucía era el referente principal.

Cepero, guardando las distancias pasó a ser el *capitán general*[165], como afirmó Juan Valderrama[166], el emperador de Villa Rosa, por edad y por categoría. Tenía cante propio, (recordemos sus fandangos y su malagueña-granaína) y ocupó el 'trono' que Chacón dejó vacio en Villa Rosa.

Cepero y Chacón no se entendieron nunca, a pesar de reconocer años más tarde que el más grande y más completo de los cantaores fue Chacón. Hasta tal punto llegó esa ‘enemistad’ que en una ocasión pegó un gran bofetón a Cepero que lo tiró al suelo teniendo en cuenta que José medía más de metro ochenta.

Cuando Chacón ya se encontraba mal de facultades debido a su diabetes, (Burgos 2002:176) entró el Marqués de Domeq y quiso reunir a todos los artistas que allí estaban: Cepero, Isabelita de Jerez, Mojama, Manuel Torre, Perico del lunar… pero faltaba Chacón. Mandó el marqués al betunero de Villa Rosa a buscarlo para que fuera. Chacón le dijo: (recogemos el texto íntegro dado su valor, en versión de Valderrama)

> *Dígale usted al señor marqués que se lo agradezco mucho, pero ya estoy muy enfermo, no puedo cantar, ya no salgo.*

164 BLAS VEGA, J. '*Vida y cante de D Antonio Chacón'*. Edit. Cinterco. 1990. p-200
165 Con estas palabras se refiere Juan Valderrama a José Cepero.
166 BURGOS, ANTONIO. '*Juanito Valderrama. Mi España querida'*. Edit. La esfera de los libros. 4ª edición.2002. p-176

Excusas. Y llegó a la reunión el betunero con estas excusas de Chacón y se las dijo al marqués. Y Cepero, que roneaba más de la cuenta, era buen artista, pero menos de lo que él se pensaba, entonces Cepero, al escuchar que Chacón no quería ir, va y se pone, sin mentarlo por su nombre siquiera:

¿Cómo va a venir, si sabe que estoy yo aquí?

Y entonces el Marqués de Domecq le dijo al betunero:

-Ve otra vez a casa de Chacón y le dices que no queremos que cante, que queremos sólo su presencia, que lo que nos hace falta es su presencia como artista de Jerez.

Llega el limpiabotas, se lo dice a Chacón y Chacón vuelve a decirle que no. Y entonces le añade:

-Don Antonio, ¿pues sabe usted lo que ha dicho Cepero?

-¿Qué ha dicho?

-Que usted no va porque él está allí…

-¿Eso ha dicho? ¡Pues nada más que por eso ahora sí que voy a ir!

Y se vistió y fue.

Y llegó a Villa Rosa, a la fiesta del Marqués de Domecq y se sentó en un sillón y cantaron todos. Y cantó Chacón. Al final. Chacón salió cantando por martinetes. Siempre se terminaban las juergas con una ronda de martinetes. Y estando cantando Chacón por martinetes Cepero se cruzó. Porque el respeto es que cuando está cantando un cantaor hasta que acaba hay que respetarlo, esa es la norma del compañerismo. Estaba cantando un martinete Chacón, como los cantaba Chacón y canta otro martinete Cepero. Y le dice Chacón, que era inmensamente soberbio y que a todo el mundo le hablaba con el usted por delante:

-¿Qué ha cantado usted?

Y dice Cepero:

-¡Martinete!

-¡Mierda!

Se levantó Chacón del sillón y le dio un bofetón que lo tiró al suelo. Eso quedó famoso en Villa Rosa.

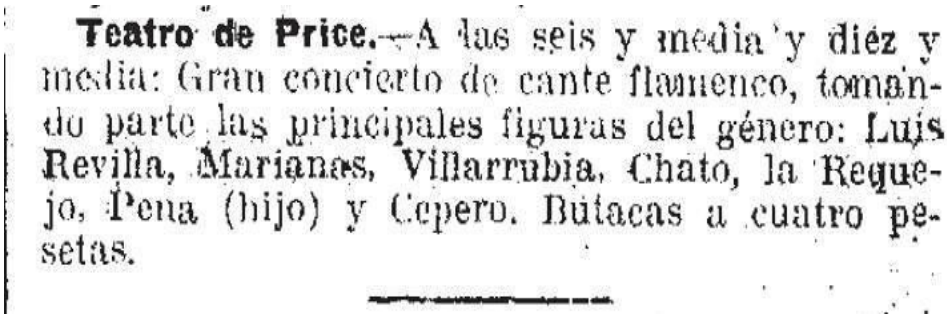
Cepero no cesaba en su imparable carrera artística y sus múltiples contratos le dejaban poco tiempo para las *tournées* por el resto de ciudades españolas. Fuera de las rutas veraniegas Cepero asistía con frecuencia a Barcelona. Recién entrado el año 1929 y fruto del éxito obtenido durante las fiestas navideñas del Chato de Valencia y Miguel Borrull, la empresa del teatro Nuevo se dispuso a contratar a algunos artistas para la noche de Reyes[167]:

> *La empresa del teatro Nuevo ha dispuesto celebrar un grandioso festival de arte flamenco para la noche del próximo sábado, día 5, víspera de Reyes.*
>
> *En dicha función va a tomar parte, entre otros valiosos elementos, el «divo» del cante jondo, «Niño de la Flor», y el emperador del fandanguilllo José Cepero. ganador de la copa de oro de don Antonio Chacón.*

Grandioso concierto de cante jondo
(OPERA FLAMENCA)
por el divo del cante flamenco
NIÑO DE LA FLOR y
JOSÉ CEPERO
«El emperador del fandanguillo»
Pida las localidades en la taquilla sin aumento de precio
Butacas platea, 3 Ptas.
MURALL — Mañana
contra DI CEA

A comienzos de verano y en los años álgidos de la ópera flamenca, Cepero opta por no siempre viajar y recorrer la geografía. El lugar vacío de Chacón fue motivo suficiente para declinar muchas de los contratos que le ofrecían en virtud de seguir trabajando en la capital. Así, lo encontramos ya el 3 de marzo, en el teatro Price:

167 ABC. 2 de enero de 1929. Edición de Barcelona.



Teatro de Price.—A las seis y media y diez y media: Gran concierto de cante flamenco, tomando parte las principales figuras del género: Luis Revilla, Marianas, Villarrubia, Chato, la Requejo, Pena (hijo) y Cepero. Butacas a cuatro pesetas.

Su actividad en Villa Rosa era incesante. Una de esas noches en las que estaban esperando a que les llamaran para cantar en un reservado, Juan Valderrama[168] contó esta anécdota sobre Cepero y su fantasía:

> "*(...) Y de las muchas fantasías que contaba, de los embustes que él mismo se creía, pero que la gente se tomaba a pitorreo, contaba los embustes de su amistad con el Rey Alfonso XIII. Decía que iba a salir el tren especial de Alfonso XIII con la familia real, que iba a pasar la Feria y la Semana Santa en Sevilla y que el Rey le dijo en Madrid:*
>
> *-José, vente conmigo en el tren, porque voy a pasar por tu pueblo...*
>
> *Y en el tren real venía Cepero. Y cuando llegaron a la estación de Sevilla, la gente agolpada en el andén, y el Rey saludando en la ventanilla. Y Cepero en la ventanilla al lado de Alfonso XIII. Y empezaron a decir la gente en el andén del tren:*
>
> *-¡Viva el Rey! ¡Viva el Rey!*
>
> *Se asomó el Rey a saludar y le dice Cepero:*
>
> *-No, no Alfonso, métete pá dentro, si no es a ti: si me dan los vivas a mí, que soy el rey del cante...*

En esta misma línea de fantasía siempre según Valderrama, otra anécdota[169] con el rey Alfonso XIII:

> "*Una noche estuvo Alfonso XIII de juerga mucho tiempo, hasta la madrugada, con el Rey en el colmao de Los Gabrieles, que estuvo allí en un cuarto cantándole al Rey hasta las mismas tantas. Y que como no habían cenado, le dijo el rey a Cepero:*

168 Juan Valderrama confirma que se lo contó en Villa Rosa después de la guerra y también estaban Varea, Pepe de la Matrona, Luis el de las Marianas, Almadén... En BURGOS, ANTONIO *'Juan Valderrama, mi España Querida'*. p-178.
169 *Op.cit.(*BURGOS) p-178

José. ¿Te vienes a cenar a casa?

Y que llegaron a Palacio, entraron por una puerta falsa y que se encontraron con que la servidumbre estaba ya acostada y no tenían nada de cenar en la cocina. Y que el Rey Alfonso XIII entonces pegó dos palmotadas y llamó a la Reina y le dijo:

-¡Victoria, sal y hazle dos huevos fritos a Cepero, que venimos sin cenar!

Sin embargo, a pesar de dar esa fama de fantasioso a Cepero, Valderrama no cesaba en elogios al cantaor a lo largo de su trayectoria artística. Era una gran admirador del jerezano. Durante el tiempo que coincidieron en Villa Rosa Valderrama presumía de ser amigo de Cepero y siempre que podía lo escuchaba en los reservados del colmao.

Una muestra de esta admiración la cuenta el propio Valderrama en sus memorias[170]:

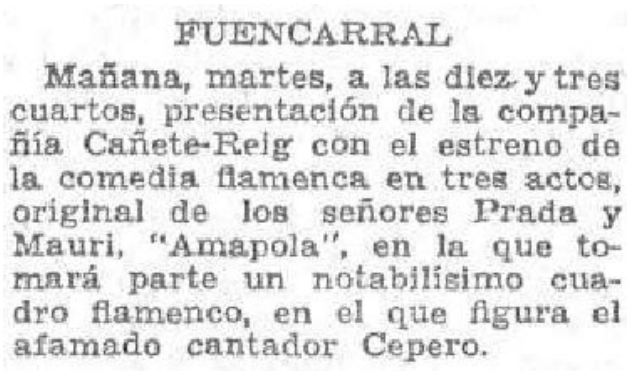
"Yo era muy buen aficionado, cantaba muy bien por tarantas, por granainas, todos esos cantes me los conocía de los discos. Y ya entré en Villa Rosa como cantaor reconocido. Sabía los cantes que cantaba Cepero, los que cantaba todo el mundo, pero yo no tenía una personalidad definida ni estaba depurado todavía (...)"

—La compañía Cañete-Reig se presentará dentro de pocos días en Fuencarral con el estreno de *Amapolas*, de los señores Prada y Mauri. En la compañía figuran Mercedes Muñoz Sampedro y Nicolás Rodríguez.—*Lisardo.*

En estos meses, se incorporó a las filas de la compañía de María Cañete-Reig. Sabemos que unos meses antes formó parte del elenco inicial de "La copla andaluza[171]" que recorrió España entera con gran éxito de público. En palabras de Cepero[172]:

"Fui el primero en escenificar el cante, adecentándolo. Esto fue posible gracias a la aparición de la Ópera Flamenca.."

170 op.cit. (BURGOS), p-179
171 Se estrenó el 22 de diciembre de 1928 en el teatro Pavón. Obra de Antonio Quintero y Pascual Guillén.
172 Revista Candil, nº 64, p-155



FUENCARRAL

Mañana, martes, a las diez y tres cuartos, presentación de la compañía Cañete-Reig con el estreno de la comedia flamenca en tres actos, original de los señores Prada y Mauri, "Amapola", en la que tomará parte un notabilísimo cuadro flamenco, en el que figura el afamado cantador Cepero.

(13 de mayo de 1929)

Gamboa[173] recoge las palabras de Juan Valderrama en cuanto a la teatralización del cante y en particular sobre 'La copla andaluza':

> *'Eso fue la biblia para cante y la canción; de ahí nació todo: la reja, los dos cantaores frente a frente, el recitado, el cante (...). Todo el esquema vino de ahí. [...] El jerezano Antonio Quintero fue el culpable de aquella popularidad del flamenco y la canción'*

Sin embargo, está claro que ya había numerosos precedentes de la inmersión del cante en obras cuyo argumento no era necesariamente flamenco. Pequeñas introducciones musicales, algunos fragmentos que ya aparecerían años antes en diversos montajes teatrales. Esto consiguió consolidar un público que no se limitaba al gusto por el teatro sino que posibilitó que el abanico de potenciales clientes asistentes a los teatros se multiplicara. En algunos de estos teatros/comedias se incluían algunas escenas de contenido jondo y/o estampas cañís para aportar un punto de nacionalismo musical. Sirva como ejemplo esta noticia recogida por Gamboa[174] de la prensa:

> *'Se advierte a los interesados que han de apresurarse para escuchar "al célebre cantaor del género flamenco Juan Breva contratado en unión de Antonio Revuelta, que tomarán parte en el estreno de la preciosa obra del género andaluz La cigarrera de Cádiz (...)*

Ortíz Nuevo también aporta información sobre comedias con elementos flamencos; la obra 'Manzanita y dinamita'. El periodista que recogió la noticia reflejó: Para que nadie falte a la obra que nos ocupa, en ella luce su habilidad reconocida en el cante, la aplaudida cantaora del género Mercedes Fernández 'La Zerneta' (…)

173 *Op.cit.p-345*
174 *Op.cit.p-376*

Cuanto menos es sorprendente que la cantaora 'La Serneta' formara parte de una obra de estas características. En plena etapa de la ópera flamenca y de los teatros explicaba Luís Maravilla sobre la popularidad de Cepero[175]:

> '*En el teatro en aquella época- los veinte- por seguiriyas no cantaba nadie más que Vallejo y Cepero. En los cuartos se cantaba de todo. Por ejemplo, Calcetines siempre empezaba por soleá y cantaba que metía miedo. El fandango entró ahí. El primero, antes que Marchena, era un señorito que se llamaba Perez de Guzmán (...) Luego ya vino El Gloria'.*

El teatro, cuya valoración profesional ya era evidente desde siglos atrás sirvió de aprovisionamiento de elementos escénicos que se utilizarían en las comedias teatrales y flamencas en estos años. La presencia escénico-teatral llegaría a los cafés cantantes décadas antes. Y antes, en óperas y zarzuelas la escenificación era el motor de ambas disciplinas artísticas.

En esta línea, acierta Ortíz Nuevo[176] al contemplar que 'sea necesario revisar las viejas ideas de la presencia del flamenco en el teatro, contemplando además el campo de relaciones, influencias, desarrollo artístico, técnico y generacional que ello significa, a la vera de otras músicas y disciplinas estéticas, lindando apenas sin fronteras con la ópera, la zarzuela, el ballet y los más diversos géneros escénicos, creciendo por tanto como una criatura perfectamente profesional desde sus pasos remotos […]. Aún más, no es que este camino profesional supusiera degradación irreparable sino justo lo contrario. Es decir: el teatro y luego el café cantante no deforman, antes bien contribuirían al mayor esplendor de un arte...' Esto refuerza el argumento y la presencia del teatro como espacio flamenco, no sólo en la interpretación de elementos estéticos en el cantaor/a sino como parte de un mismo cuerpo musical que se hace acompañar de una interpretación escénica además de interpretativa y vocal.

La apertura y la puesta en práctica de la escena flamenca daba sus frutos en los teatros de la capital de manera emergente. Deberán pasar muchos años hasta que se agote el formato y las tendencias y el público demande otros estilos. Mientras tanto, Cepero aprovechaba sus cualidades artísticas para estar en estos espectáculos.

Es preciso recordar que en estos comienzos de la ópera y comedia flamenca en los teatros, ambas comparten la dualidad de los gustos del público, es decir, que ambos conceptos musico-teatrales iban en muchos casos de la mano, los artistas formaban parte de ambos tipos de espectáculos por lo que el público cuando acudía al teatro o a las plazas de toros, se encontraba con

175 GAMBOA RODRÍGUEZ, J.M. '*Una historia del flamenco'.* Edit. Espasa. 2005 p-213
176 VV.AA. *'La Bibliografía flamenca, a debate'* Ed. Cruces Roldán, Cristina. 1998. p-199

cante.

Poco tiempo después participó en la comedia "Amapola". Se estrenó el 14 de mayo de 1929. Esta obra [177], con guión original de Enrique de Prada y Salvador Mauri, llevó a cabo su estreno en el teatro Fuencarral de Madrid.

Uno de los cuadros de la «comedia flamenca» Amapola, que fué estrenada ayer en el teatro Fuencarral. (Fot. Pio.)

La obra se representó durante varios días en este escenario. La comedia estuvo protagonizada, en tres actos, por los actores Nicolás Rodríguez, Juan Aguado, Mercedes Sampedro, Matilde Rodríguez, Julio Francés, María Cañete, Manuel Trujillo. En el apartado de cantaores, fueron tres los elegidos: El Personita, El Canario de Colmenar y Cepero, de quién A.R de L. redactor del diario "El Sol" expone:

"tres personas diferentes y un solo estilo verdadero: el de Cepero[178]".

En el programa aparecen entre otros que se realizaron soleares, fandanguillos, media granaína…

La crónica del día siguiente no alaba el estreno de esta comedia[179]:

> *[...] el flamenquismo es pegadizo y no viene a cuento en la mayoría de los casos [...] Los 'cantaores' son Cepero, 'el Personita' y 'el Canario' de Colmenar. Cepero, con su buen estilo, se hizo aplaudir mucho por los inteligentes. Los otros, más de galería, sobre todo 'el Personita', que es un*

177 Compañía dirigida por María Cañete en 1929.
178 El Sol, 14 de mayo de 1929
179 El Imparcial. 15 de mayo de 1929.

Sagi-Barba en el jipío, lograron grandes ovaciones.- L-

En el rotativo ABC el cronista[180] escribe lo siguiente sobre los actores flamencos:

> *Los héroes de la noche fueron Personita y Cepero, dos 'ases' del cante 'jondo', que demostraron facultades y estilo, acompañados por el 'Canario de Colmenar' y varios 'tocaores' de guitarra.*

Seguimos la pista de una noticia publicada acerca de este estreno[181] en la que al parecer, tuvo actuación estelar Juanito Mojama que participó en esta obra haciendo las veces de bailaor:

> *[...] actuaron los cantadores Cepero y Angelillo al lado del bailador Juanito Mojama en la 'gran zambra gitana' anunciada para el estreno.*

El periodista responsable de cultura en el diario El Sol[182] opinó acerca de ésta, una vez vista y bajo su criterio:

> *'Las bondades de 'Amapola' se dan mejor en los dos primeros actos y los efectos en el tercero. Algunas tiradas de versos, felices muchos, insistimos y algunos mutis de actores- bien granados los de Nicolás Rodríguez en un papel al que sólo él puede insuflar humanidad inequívoca- ganaron unánimes salvas de aplausos. Éstos se repitieron al final de los actos, con exhibición de autor y principales intérpretes. Tronaron de igual manera durante la intervención de los cantaores José Cepero, 'El Personita' y 'el Canario de Colmenar'.*

En Barcelona, este modelo de variedades también floreció. La masa común de los aficionados prefería los festivales teatrales que los cabarets o cafés cantantes. Eran Juanito El Dorado y Borrull los que organizaban la práctica totalidad de espectáculos en aquellos emplazamientos. Así en 1929 y los martes, se programaba en el Circo Barcelonés flamenco. Por nombrar algunos de los artistas que por allí pasaron: En 1925 Cepero, Juan Varea, Niño de Marchena, Niño de las Moras, Fanegas...

En 1926 Vallejo, Guerrita, Almadén, Angelillo, Varea... En 1927 Antonio Chacón, Palanca, Niño de las Marianas, Marchena, Angelillo, Ciega de Jerez... En los años siguientes además Caracol, Niña de los Peines, Manuel Torre, Pepe Pinto, Carbonerillo...

180 ABC 15 de mayo de 1929. Edición de la mañana.
181 VÍLCHES DE FRUTOS, M.F & DRU DOUGHERTY '*La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición'*. Edit. Fundamentos. 1997. p-164.
182 El Sol, 15 de mayo de 1929.

5.1.- El género flamenco. La comedia flamenca. La escena madrileña entre 1925-1930.

En los últimos años de la década de los veinte va a popularizarse esta tipología nueva de interpretar el flamenco. Unos rasgos nuevos en su estética, esto es, la inclusión de elementos teatrales en la inserción de los bailes y cantes que son llevados a escena por los profesionales del género. Las medias granadinas, los fandangos, soleares, coplas etc. eran las piezas musicales más utilizadas en estas obras cuyo propósito radicaba en la plasmación de diferentes ambientes a través de este género.

En estas obras los cantaores/as se convertían en actores de reparto que intervenían en la mayoría de las escenas como miembros formales de los espectáculos. Cambian los gustos y no siempre se hacía "fin de fiesta" al final de éstas o de las proyecciones de cine. Fue el año 1928 cuando la teatralización del cante alcanza cotas de éxito cada vez mayores. 'La copla andaluza' fue uno de los estrenos más sonados en cuanto a teatro flamenco se refiere. Tras el estreno Enrique Díaz-Canedo[183] comentó:

> "*curiosa característica de esta comedia: los protagonistas de los cuadros dramáticos no son actores sino cantadores de profesión"*.

183 DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE. "I*nformación teatral. Los estrenos y reposiciones celebrados ayer*", sección que dirigía en el diario El Sol, con fecha 23 de diciembre de 1928. p-12.

5.1.1.- La copla andaluza.

El 9 de junio de este 1929 es contratado Cepero en el teatro Eslava[184] para dar un recital en solitario acompañado de Manolo de Badajoz durante varias noches mientras que días antes ya actuó en el teatro Fuencarral. Ese mismo mes impresionaría varios discos junto a otros artistas. Manuel Torre, Niño de Linares, Manuel Centeno y Pena (hijo) grabaron diferentes cantes para la discográfica 'La voz de su amo', como así lo reflejaba el diario La Voz[185].

Resulta curiosa la nota encontrada en el diario "Heraldo de Madrid". Lo reseñable de esta noticia es que la encontramos en la 'sección de rumores'. En ésta se recalca que el popular empresario Vedrines, a medias con Hipólito Lázaro organizarán una *tournée* que se inicia en Salamanca y Valladolid el 22 de julio de 1929 en la cual los artistas que participarán serán Angelillo, Marchena, Guerrita, Perosanz (que después de esta actuación se quedó en Madrid y no salió de gira con el resto de sus compañeros) Personita, Cepero y otros.. con las guitarras de Luis Yance, Bonet y Montoya. El baile correrá a cargo del Estampío y Rovira. En este mismo año Cepero grabará junto a Montoya una serie de 8 placas de pizarra.

Antes de partir de gira, en el Monumental Cinema[186] de la capital, Vedrines prepara una única actuación con algunos de los artistas que viajarán en la *tournée*. Como novedad se incluyen a Juan Soler (El Pescaero), Ángel Peñalba (El de las Marianas) y Manuel Martel. El motivo de esta celebración fue un homenaje/fiesta en honor a los aviadores. En esos días participaron en una función que sirvió de homenaje a los aviadores Franco, Ruíz de Alda y Gallarza y se anunció en el teatro Monumental. Éste, para la ocasión se adornó con guirnaldas, flores y escudos, banderas de España, Francia, Inglaterra, Italia y Portugal[187]. Angelillo y Pepe Marchena fueron los triunfadores de la velada y tuvieron que cantar numerosas coplas y fandangos a petición del público. La fiesta, al final, resultó 'muy brillante y sus organizadores fueron muy felicitados'.

El 25 de julio actuaron en la plaza de toros de Córdoba (Angelillo no participó, por encontrarse enfermo[188]) y de aquí fueron a Granada, a la plaza de toros del Triunfo. El cartel de este espectáculo rezaba[189]:

> *Magna fiesta andaluza y Alma de España.*
> *Lo nunca visto. No volverá a reunirse tan importante elenco artístico. Todos los ases del cante flamenco. Todos los ases de la guitarra y las primeras*

184 ABC, 9 de junio de 1929.
185 La Voz, 24 de junio de 1929.
186 Heraldo de Madrid. 1 de julio de 1929.
187 COBO GUZMÁN, EUGENIO. *Vida y cante del Niño de Marchena'*. Edit. Virgilio Vázquez. 1990. p-46
188 *Op.Cit.*
189 ROJO GUERRERO, G. '*La dimensión infinita de Pepe Marchena'*. Edit. Giralda. 2010

figuras del baile:

Niño Marchena, Diego Moreno 'El Personita', José Cepero, Angelillo, Guerrita, Pena hijo, Ángel Peñalva el de las Marianas, y Juan Soler El Pescaero, los bailaores Juan Sánchez El Estampío, el primer bailaor de España por alegrías, y Rovira, el primer bailaor de España por farrucas. Los profesores de guitarra Manuel Martel, Manuel Bonet, Luis Yance y Ramón Montoya.

El mismo cartel anunciaba en la parte posterior:

Gran rivalidad entre todos los ases. El público verá esta memorable noche todas las atracciones que existen en el arte andaluz. Éxito cumbre. Aproveche la ocasión para ver el más formidable cartel de Ópera flamenca. A las once de la noche.

La gira continuó hasta hacer parada en Granada.

Plaza de Toros de Granada

Coso del Triunfo

ESPECTACULOS VEDRINES

Sábado 27 de Julio de 1929

Solemne Concierto de Opera Flamenca

MAGNA FIESTA ANDALUZA — **Alma Española**

Lo nunca visto — *No volverá a reunirse tan formidable elenco artistico*

Todos los ases del cante flamenco, los ases de la guitarra y las primeras figuras del baile

NIÑO MARCHENA

CEPERO

ANGELILLO

GUERRITA

NOMBRES DE LOS CANTAORES

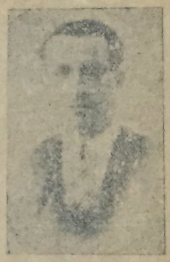
Diego Moreno (Personita) — **Niño de Marchena**

José Cepero — **ANGELILLO**

GUERRITA — **PENA (HIJO)**

Angel Penalva (EL DE LAS MARIANAS) — **Juan Soler** (El Pescaero)

PENA (HIJO)


PERSONITA

BAILAORES

Juan Sánchez (El Estampío) — **ROVIRA**

El primer bailaor de España
POR ALEGRIAS

El primer bailaor de España
POR FARRUCAS

ROVIRA

ESTAMPIO

PROFESORES DE GUITARRA

Manuel Martell
Manuel Bonet
LUIS YANCE
Ramón Montoya

MARTELL

YANCE

MONTOYA

BONET

Gran rivalidad entre todos los ases :-: El público verá esta memorable noche todas las atracciones que existe en el arte andaluz

Exito colosal — **SOLO POR ESTA NOCHE** — **Exito cumbre**

Aproveche la ocasión para ver el más formidable cartel de OPERA FLAMENCA

A LAS ONCE DE LA NOCHE

Sillas numeradas 4'00, sin numerar 3'50 - Entrada general, 1'50

Nota.—Si por causa de lluvia u otro accidente cualquiera, ajeno a la voluntad de la Empresa, tuviere que suspenderse la función una vez empezada, el público no tendrá derecho a reclamación alguna.

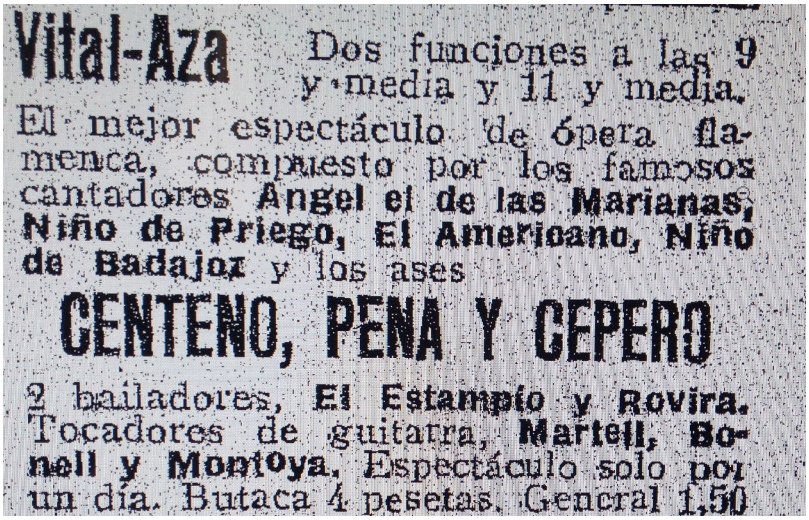
Imprenta del diario LA PUBLICIDAD, Gracia, 4, Granada, donde se hacen toda clase de impresos.

El 1 de agosto estuvieron en la de Málaga y el 11 en Huelva. Sin duda, el mejor año discográfico de Cepero fue 1929 acompañado de Montoya y de Miguel Borrull. Diez placas grabadas con Borrull y nada menos que 18 con Ramón Montoya. Es un dato significativo el hecho de meterse en el estudio en varias ocasiones durante el mismo año. Fue Borrull el que inició esta tanda de grabaciones a principios del 29, con referencias AE-2.519 hasta AE-2.585. Coincidieron esos días con Manuel Centeno, que lo hizo junto a Montoya. En el mismo mes La Argentinita grabó una placa con orquesta, Marchena también pasó por el estudio, con más fortuna que Cepero, pues éste, junto a Montoya, impresionó 28 placas de pizarra. No hay que olvidar que Marchena era en estos años el "As" del cante, como lo llamaban en la época; uno de los preferidos del público de masas y de los que llenaban las plazas de toros.

Mojama, Niño del Museo, El Pena, Trianita, El Sota, Vallejo, Juan Varea o Manuel Torre fueron otros de los que grabaron en estos meses. Vedrines organiza una velada flamenca con destino Málaga finalizando el verano[190]:

VITAL-AZA.

El domingo espectáculo de ópera flamenca Vedrines, 12 artistas y los ases Angelillo, Pena hijo, Centeno, Cepero y Montoya.


Vital-Aza Dos funciones a las 9 y media y 11 y media.
El mejor espectáculo de ópera flamenca, compuesto por los famosos cantadores **Angel el de las Marianas, Niño de Priego, El Americano, Niño de Badajoz** y los ases
CENTENO, PENA Y CEPERO
2 bailadores, **El Estampio y Rovira.** Tocadores de guitarra, **Martell, Bonell y Montoya.** Espectáculo solo por un día. Butaca 4 pesetas. General 1,50

190 La Unión mercantil, 29 de agosto de 1929.

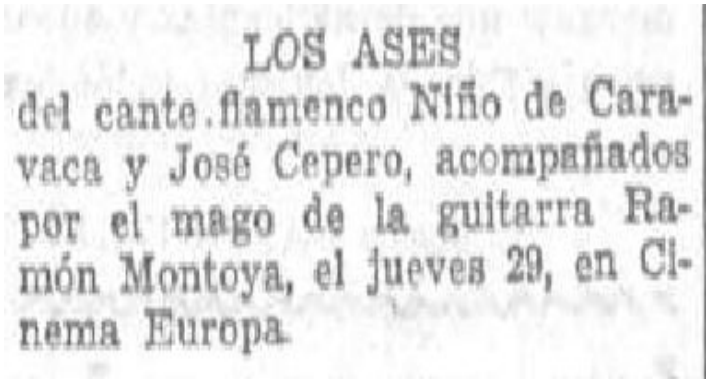
5.2.- 1930.

Sin adelantar acontecimientos, nos situamos aún en 1930 y encontramos a un Cepero que no para de trabajar. Como ya hemos mencionado en varias ocasiones sus actuaciones teatrales se complementan con las noches en Villa Rosa, donde acude después de los espectáculos para continuar con las fiestas de los reservados.

Documentalmente no aparece en ninguna hemeroteca información sobre los eventos y las actuaciones que se daban tanto en Los Gabrieles como en Villa Rosa y otros colmaos de la capital. Esto es así porque no estaban programadas. Cada noche, los artistas esperaban a que los señoritos o acaudalados quisieran fiesta flamenca y eligieran a uno u otro artista. Al final de este capítulo incluimos un extenso artículo en el que el periodista Alfonso Sánchez habla de los pormenores del funcionamiento de las fiestas en Villa Rosa contadas en primera persona.

Era entonces cuando iban a los reservados y allí comenzaba el cante. Es a partir de los años cincuenta cuando encontramos información sobre éstas en la prensa de la época. Años en los que los colmaos estaban ya en decadencia y la mala fama de estos lugares aún perduraba.

Recién comenzado 1930 la actividad flamenca no acusaba los vaivenes políticos que se vivían tanto en la capital como en el resto de provincias, pues desde primeros de año Cepero continúa con su labor cantaora incesante. El 29 de enero de 1930 es contratado para trabajar en el Cinema Europa[191] a las 22:30h. junto al Niño de Caravaca, con la guitarra de Ramón Montoya.


LOS ASES
del cante flamenco Niño de Caravaca y José Cepero, acompañados por el mago de la guitarra Ramón Montoya, el jueves 29, en Cinema Europa.

A mediados de abril, por la calles de la capital, concretamente en la Puerta del Sol unos vendedores de folletos amarillos iban pregonando lo siguiente[192]: "¡La bonita colección de saetas sevillanas que van a cantar esta tarde Marchena y Cepero!...". Esta insospechada industrialización

191 La Voz. 28 de enero de 1930.
192 La Voz. 18 de abril de 1930.

de la poesía popular tiene, sin embargo, el inconveniente de su propio desprestigio. La saeta sevillana no puede ni debe venderse en folletos de colores por la Puerta del Sol. Pierde gracia, espontaneidad y su propio sentido efusivo de devoción y de plegaria.

Además, Marchena y Cepero si es verdad que piensan deleitar esa tarde al paso de la procesión, no deben interpretar esas saetas impresas que se pueden ir recitando al tiempo que ellos definen y perfilan los tercios de sus cantes castizos... La saeta, alada, espiritual no se debe expender a veinticinco céntimos, presa entre corondeles y estampada en mal papel amarillo[193].

Curiosa industrialización del cante y de la poesía cultural, que por otro lado, era un desprestigio. Se anunciaba como los diarios, se pregonaban las actuaciones por las calles para atraer al público.

No era conocido que Cepero fuera un gran especialista de saetas, a pesar de haber grabado dos. Sin embargo, y cumpliendo la máxima de 'todo por la fama' y la publicitación de los artistas, se sucedía este tipo de publicidad directa en las calles a golpe de gritos para captar la atención del público. El 10 de mayo[194], viaja a Málaga para participar en un nuevo espectáculo de ópera flamenca que se celebró en el teatro Vital Aza:

> "*Hoy el mejor espectáculo de ópera flamenca: Cantaores: Ángel Peñalva, Bernardo el de Alcalá, Niño de Lucena, Niño de Rodas, Paco Senra (bailaor por chuflas). Tocaores: Diego Torres y Manolo Bulerías y los famosos ases del cante JOSÉ MUÑOZ PENA (hijo), JOSÉ CEPERO y el más célebre guitarrista MIGUEL BORRULL."*

En estos meses, es de nuevo el empresario el que, con vistas a la época estival ya estaba preparando una gran *tournée* para viajar por toda la geografía española con una nómina de artistas que le garantizaba llenar las plazas de toros. En mayo se firmaron los contratos para realizar la gira. Formaron parte de ella la Niña de los Peines, Lola Cabello, Niño de Marchena, Paco Senra, Acha Rovira y José Cepero. Las guitarras de Borrull y Montoya y un cuadro que realizaba la zambra[195] del Sacromonte.

Ésta, que venía de actuar y triunfar en Barcelona, fue uno de los estrenos y de las novedades que presentaba Vedrines ese año. Para llevar a cabo la gira, no escatimó en gastos y compró un

193 La Voz de Madrid, 27/06/1930
194 La Unión Mercantil. 10 de mayo de 1930.
195 La zambra que contrató realizó los siguientes números: La Tana, La cachucha, tango gitano, soleares, granadinas, fandango del Albaicín, La mosca y el petaco.

autocar[196] para trasladar a los artistas. La gira estaba preparada y dos días más tarde, el 29 de junio, hicieron su estreno en la plaza de toros de Guadalajara.

De aquí, volvieron a Madrid para actuar en un principio en el Price, (5 de julio) donde se sumaron al espectáculo El Niño de las Marianas, Niño de la Flor, Niña de Chiclana y Luis el Pavo, pero finalmente cambió de espacio y se hizo en el Monumental Cinema.

ACONTECIMIENTO TEATRAL

El próximo sábado, por la noche, se celebrará en Monumental Cinema un festival de ópera flamenca, que puede calificarse de verdadero acontecimiento.

Por única vez se verá en Madrid una auténtica zambra gitana del Sacro Monte, formando parte del programa de esta zambra números tan típicos como La Tana, La cachucha, Tango gitano, Soleares, Granadinas, Fandango del Albaicín, La mosca y el petaco.

Entre los artistas que figuran en esta maravillosa fiesta de ópera flamenca figuran el Niño de las Marianas, Niño de la Flor, Niña de Chiclana, Luis el Pavo, José Cepero, Niña de los Peines, Lola Cabello, Paco Senra, Acha Rovira, Miguel Borrús, Niño de Marchena y Ramón Montoya.

Cartel de figuras tan prestigiosas en el arte flamenco no volverá a reunirse jamás.

El sábado, a Monumental Cinema.

Con un renovado elenco artístico, Vedrines hizo una nueva gira que partiría a mediados de julio hacia la Pañoleta, localidad que se encontraba cerca de Sevilla, donde triunfaron en la plaza de toros. En esta localidad se solían dar muchos y buenos espectáculos de flamenco[197]. Actuaron en esa ocasión Angelillo, El Americano, Niño de las Marianas, Lola Cabello, La Niña de los Peines, Paco Senra y los guitarristas Manuel Hidalgo y Ramón Montoya. De aquí partirían a la plaza de toros del Triunfo, en Granada donde actuaron el 20 de julio.

Pero unos días antes pasaron por la región murciana para deleite de los aficionados de esa

196 El vehículo en cuestión le costó 75.00 pesetas.
197 BOHÓRQUEZ CASADO, M. *'La Niña de los Peines en la casa de los Pavón*'. Edit. Signatura. 2000. p-90

zona cantaora. Recoge la prensa de Cartagena el siguiente cartel[198]:

> *"CANTE JONDO.- Esta noche a las diez y media se celebra en la Plaza de Toros una interesante velada de cante jondo en la que tomarán parte 25 artistas, entre los que figuran los notables "cantaores" de flamenco Niño de las Marianas, El Americano, Angelillo, Cepero, Pastora Pavón y Niña de los Peines y un escogido cuadro de "bailaores" y "tocaores" de guitarra".*

Días más tarde la prensa de la época los sitúa en La Pañoleta[199]:

> *LA PAÑOLETA. Espectáculos Vedrines. El sábado nueve, a las diez y media de la noche. Tomarán parte los célebres cantadores José Cepero, Angelillo, Niña de los Peines, El Americano, Lola Cabello y Niño de las Marianas […] Como final hará su presentación la auténtica Zambra Gitana del Sacro Monte, de Granada, de los famosos gitanos Los Amayas, cuya actuación promete ser un enorme éxito. Sillas 4 pts- Tendidos 2 pts (9 de agosto)*

De ahí marchó toda la *troupe*[200] con dirección a Málaga para actuar en la plaza de toros de La Malagueta. Valderrama[201], siendo niño tuvo la oportunidad de asistir a este evento. En sus memorias relata cómo fue la noche:

> *"Y pasaba por Málaga la troupe de Vedrines, que ya recorría España con la ópera flamenca y me llevó (mi padre) a la plaza de toros a escucharlo. Cepero cantaba el último, por fandangos. Cepero era un cantaor que cantaba muy suave y muy bien. Después de cantar Marchena, Vallejo y Angelillo salía Cepero, estático, sentado en una silla, que no se movía, se llevaba una hora cantando y se lo comían."*

De las palabras de Juan Valderrama deducimos que Cepero era cabeza de cartel y cerraba los

198 El Eco de Cartagena, año LXX, nº20731, jueves 17-7-1930.

199 Recogido de Ortiz Nuevo y Gelardo. Citado en '*La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón'*. Edit. Almuzara. 2009. pp-328-9

200 También participaron en esta compañía El Peluso, Luis Yance y Montoya.

201 *Op.cit.*

espectáculos, cantando el último y siendo, suponemos, el más aplaudido. Sería quién más cobraba. Y las palabras del de Torre del Campo nos dejan entrever como era el cante de Cepero entonces: 'muy suave y muy bien'. No necesitaba de una prodigiosa voz efectista para ejecutarlos como había que hacerlos, con gusto y aportando a ellos una impronta especial que lo elevaba a categoría de primera.

Teatro Cervantes

¡OPERA FLAMENCA! ¡CANTE JONDO!

El Sábado 17 de Mayo 1930 - Funcion a las 10 en punto

ENORME ACONTECIMIENTO ARTISTICO

Los dos famosísimos ASES de ruidoso éxito en toda España

JOSÈ MUÑOZ

PENA hijo

EL RUISEÑOR HUMANO

José Cepero

EL POETA DEL CANTE JONDO

acompañados en su actuación por el imponente artista de grandes popularidad

Miguel Borrull

EL EMPERADOR DE LA GUITARRA

ORDEN DEL ESPECTACULO

Proyección de una escogida película

El aplaudido cantaor,

Angel Peñalva

El muy notable artista flamenco,

Niño de Rodas

El excelente cantaor de gran mérito,

Bernardo el de Alcalá

y el colosal artista del Cante Jondo,

Niño de Lucena

¡Sensacional suceso!

GUITARRISTAS

Diego Torres y Manolo Bulerias

El estupendísimo baílador cómico flamenco

Paco Senra

en su original repertorio,

¡Grandiosa competencia de ases!

José Muñoz

PENA HIJO

EL RUISEÑOR HUMANO

El artista de la voz maravillosa y del cual sus actuaciones son resonantes triunfos

JOSE

CEPERO

EL POETA DEL CANTE JONDO

El verdadero portador del alma andaluza. ¡El único! ¡El más discutido. ¡El más famoso!

¡Lo inesperado!

Presentación del formidable guitarrista español de fama mundial

Miguel Borrull

El emperador de la Guitarra

¡El Rey del Gramófono! 500.000 discos impresionados por este famoso artista

Precios: Palcos principales 15 pesetas; Palcos segundos 10; Butaca con entrada 3; Delanteras principales 2; Asiento de palco general 1'75; Delanteras de paraiso 1'50; Entrada principal 1'25; Entrada de paraiso 1 peseta

Imprenta del diario LA PUBLICIDAD, Gracia, 4, Granada

Ortíz Nuevo y José Gelardo rescatan de la prensa murciana una nueva reunión de 'Cante Jondo' en la que, por supuesto, estaba detrás Vedrines:[202]

> *'Los aficionados al cante jondo que en Cartagena son en gran número, pudieron saborear anoche en la plaza de toros una de las veladas más interesantes que se habrán visto en esta ciudad.*
> *Corrió a cargo la notable velada de los Espectáculos Vedrines, con un excelente conjunto de 25 artistas.*
> *La fiesta se vio muy concurrida tributando el público sus más entusiastas aplausos a los 'cantaores', 'tocaores', y 'bailaores' que hubieron que prorrogar su actuación en obsequio a la concurrencia.*
> *Se destacaron del programa el gran Cepero, el poeta del Cante jondo, Angelillo que cantó preciosas milongas, Lola Cabello, notable estrella de cante flamenco. El Americano estilista argentino, y La Niña de los Peines que cantó por bulerías como en sus buenos tiempos. También fueron muy aplaudidos los bailarines Paco Senra y Acha Rovira. El gran guitarrista Ramón Montoya fue ovacionado en su admirable acompañamiento a las primeras figuras de la velada. Finalmente se presentó la Zambra del Sacro-Monte, que fue aplaudida en unos típicos bailes y fandanguillos gitanos. El numeroso público salió muy complacido del espectáculo.'*

Al día siguiente hicieron parada en la capital murciana para actuar en el teatro Circo Villar. Así lo recogía la prensa:

> *"EMPRESA INIESTA. Teatro Circo Villar.- Sábado 19 de Julio de 1930 a las diez y media de la noche.*
> *Grandioso concierto de Ópera Flamenca en el que tomarán parte los siguientes artistas. Cantadores, José Cepero, El Americano, la Niña de los Peines, Lola Cabello, Angelillo. Bailadores, Paco Serna y El Rovira. Tocadores de guitarra, Manuel Hidalgo y Ramón Montoya. Como fin de fiesta actuará por primera y única vez en Murcia, la famosa y auténtica zambra Gitana del Sacro Monte dirigida por la famosa Gitana La Capitana. El espectáculo[203] más grande del mundo. Lo que nunca más volverá a verse.*

202 El Eco de Cartagena, 18 de julio de 1930. Recogido en Cruces Roldan, C. *Op.cit.,* p-329.
203 El Liberal, año XXIX, nº 9751, sábado 19-7-1930.

Nota: Se reciben encargos en la contaduría de la Empresa, Romea, 5. Teléfono, 2.426"

Tras granar el concurso de la Copa Oro Chacón y Luís Maravilla la Copa Montoya, surgió la oportunidad de grabar en disco.

(Cartel anunciador de otro espectáculo de ópera flamenca en la plaza de toros de Cádiz, organizada por Vedrines)

La gira artística de Vedrines vuelve a hacer parada en la plaza de toros del Triunfo en Granada con un elenco artístico de primer orden. Figuran en él La Niña de los Peines y Angelillo, dos de las máximas figuras del cante en estos años:

PLAZA DE TOROS DEL TRIUNFO
El Martes 29 de Julio 1930 :-: A las DIEZ Y MEDIA de la Noche
Solemne Concierto de Ópera Flamenca
Espectáculos Vedrines - 25 eminentes Artistas
La Exaltación del Alma Andaluza :-: El Extracto del Cante y Baile Gitanos
VEDRINES presenta el más formidable cartel de todas sus temporadas; seis años aumentándole y mejorándole cada vez más.
VEDRINES este año trae Cante Grande, Cante Chico, los dos Bailadores reyes de la gracia, los más eminentes Tocadores de Guitarra, las primeras figuras del Cante Flamenco y la popularísima ZAMBRA GITANA DEL SACRO-MONTE
Nombres de los Artistas que toman parte en este Concierto de Opera Flamenca: NIÑO DE LAS MARIANAS
EXITO enorme
JOSÉ CEPERO
EL POETA del Cante Jondo revolucionador de todos los públicos.
Niña de los Peines
La más popular y soberana del Cante Grande.
EL AMERICANO
Otro AS del Cante Flamenco que acaba de llegar de la Argentina donde ha conseguido un gran triunfo.
LOLA CABELLO
Estrella del Cante Flamenco.
EXITO enorme
ANGELILLO
El AS de ASES, que acaba de llegar de América donde ha triunfado clamorosamente.
¡El mayor Acontecimiento Artístico!
Paco Senrá
Graciosísimo bailaor
Acha Rovira
Otro bailaor cómico-serio
Fin de fiesta por la grandiosa Zambra del Sacro-Monte ejecutando los siguientes números:
La Tana - La Cachucha - Tango Gitano - Soleares
Granadinas - Fandango del Albaicín - La Mosca y el petaco
Manuel Hidalgo
Fenómeno Tocador de guitarra
Ramón Montoya
El más eminente guitarrista
ÉXITO COLOSAL
SOLO POR ESTA NOCHE
ÉXITO CUMBRE
Aproveche la ocasión para ver el más formidable Cartel de ÓPERA FLAMENCA
PRECIOS: Silla de Ruedo, 3'00 ptas.-- Entrada General, 1'25
NOTA.—Si por causa de lluvia u otro accidente cualquiera, ajeno a la voluntad de la Empresa, tuviera que suspenderse la función una vez empezada, el público no tendrá derecho a reclamación alguna.
«TIPOGRAFIA COMERCIAL».-Santa Paula 19

5.3.- 1931. La Segunda República.

El levantamiento republicano contra el sistema monárquico estaba al caer. La dirección de la sublevación en la plaza oscense de Jaca le correspondió a Fermín Galán, capitán del regimiento de Infantería Galicia nº 19, que también contaba con la colaboración de los capitanes Ángel García Hernández[204], Salvador Sediles y Miguel Gallo, además de diversos oficiales y cierto número de civiles.

En 1931 se proclamó el sistema republicano como forma de organización del Estado en sustitución de la monarquía. Varias reformas acontecen en esos meses, creándose la primera constitución democrática de España, donde se produjeron diversas huelgas y enfrentamientos durante el tiempo que duró. El proyecto de democratización y modernización que se abre en 1931 y que tantas esperanzas despertó en amplias capas de la población española, concluyó con una cruenta guerra civil. El debate sobre las razones de ese fracaso histórico sigue siendo uno de los elementos clave de la historiografía española.

Manuel Vallejo, impulsor de las creaciones de los fandangos republicanos ya preparaba esta letra:

Por la libertad de España
Murió Hernández y Galán
Un minuto de silencio
Por los que ya en gloria están,
Suplico en estos momentos.

Tras dimitir Miguel Primo de Rivera en enero de 1930, el rey Alfonso XIII intentó devolver al régimen monárquico a la senda constitucional y parlamentaria. Las elecciones municipales del 12 de abril de 1931 arrojaron, en el momento de la proclamación del nuevo régimen, unos resultados parciales de 22.150 concejales monárquicos -de los partidos tradicionales- y apenas 5.875 concejales para las diferentes iniciativas republicanas, quedando 52.000 puestos aún sin determinar [205]. Pese al mayor número de concejales monárquicos, las elecciones suponían a la Corona una amplia derrota en los núcleos urbanos: la corriente republicana había triunfado en 41 capitales de provincia. En Madrid, los concejales republicanos triplicaban a los monárquicos y en Barcelona los cuadruplicaban. Si las elecciones se habían convocado como una prueba para sopesar el apoyo a la monarquía y las posibilidades de modificar la ley electoral antes de la convocatoria de elecciones

204 GRIMALDOS, ALFREDO. *'Historia social del flamenco'*. Península 2010.
205 GIL PECHARROMÁN, J.: *'La Segunda República'* Española', Uned, 1995, p-63

generales los partidarios de la República consideraron tales resultados como un plebiscito a favor de su instauración inmediata. La razón por la que los resultados de los principales centros urbanos representaban la derrota de la monarquía la encontramos en que en esos núcleos el voto estaba menos adulterado, pues la presencia de caciques, partidarios en su inmensa mayoría de la monarquía, era menor. Esto daba constancia de que la corona estaba completamente desacreditada, puesto que se había arrimado demasiado al régimen de Primo de Rivera.

El día 16 de abril, se hizo público el siguiente manifiesto, redactado en nombre del rey por el duque de Maura, hermano del veterano líder político Miguel Maura y que el día 17 sólo publicó el diario ABC, en portada[206]:

> *Las elecciones celebradas el domingo me revelan claramente que no tengo hoy el amor de mi pueblo. Mi conciencia me dice que ese desvío no será definitivo, porque procuré siempre servir a España, puesto el único afán en el interés público hasta en las más críticas coyunturas. Un Rey puede equivocarse, y sin duda erré yo alguna vez; pero sé bien que nuestra patria se mostró en todo tiempo generosa ante las culpas sin malicia.*
>
> "*Soy el rey de todos los españoles, y también un español. Hallaría medios sobrados para mantener mis regias prerrogativas, en eficaz forcejeo con quienes las combaten. Pero, resueltamente, quiero apartarme de cuanto sea lanzar a un compatriota contra otro en fratricida guerra civil. No renuncio a ninguno de mis derechos, porque más que míos son depósito acumulado por la historia, de cuya custodia ha de pedirme un día cuenta rigurosa. Espero a conocer la auténtica y adecuada expresión de la conciencia colectiva, y mientras habla la nación suspendo deliberadamente el ejercicio del Poder Real y me aparto de España, reconociéndola así como única señora de sus destinos. También ahora creo cumplir el deber que me dicta mi amor a la Patria. Pido a Dios que tan hondo como yo lo sientan y lo cumplan los demás españoles."*

Ese mismo día[207] se informó de que los teatros Infanta Isabel y Reina Victoria habían cambiado su nombre: 'Desde hoy se llamarán Teatro Arturo Serrano y Teatro de la Victoria'.

El triunfo de las candidaturas republicanas en las grandes ciudades precipitó el 14 de Abril de 1931 la proclamación de la República. La amplitud del movimiento popular llevó a que el rey

206 ABC, 17 de abril de 1931.
207 GAMBOA RODRÍGUEZ, J.M. *'Una historia del flamenco*'. Edit. Espasa. 2005. p-256

Alfonso XIII, aislado y sin apoyos, se exiliara.

Finalmente, en junio de 1931, tuvieron lugar las elecciones a Cortes Constituyentes en un ambiente de relativa tranquilidad. Las urnas dieron una clara mayoría de la coalición republicano-socialista. La nueva Constitución, aprobada en diciembre de 1931, reflejó las ideas de esta mayoría.

La proclamación de la República fue acogida con euforia por la mayoría de la población. Para estas multitudes la República representaba la esperanza de una nueva España moderna y más justa.

Con la instauración de la República, los espectáculos fueron a más. Los principales artistas que triunfaban eran Cepero y La Niña de los Peines[208].

Pero los llamados de *variétés* comenzaban a desaparecer y recurrían a los actos benéficos. En el Romea se le hace a la Yankee, promovido por sus compañeros Selica Pérez Carpio, Blanquita Suárez, Manuel Alba, Palitos etc. Por otro lado, en lo flamenco se celebraban verdaderos espectáculos de ópera flamenca con 'Ases': Palanca, Luís Yance, Pena hijo, Angelillo**...**

Muchos comenzaban a postularse del bando republicano. Ya que eran considerados como artistas del pueblo, celebraron la llegada de la segunda República. Veremos cómo los nombres de La Niña de los Peines, Vallejo, Pepe Marchena, Corruco de Algeciras, Niño de la Huerta, Guerrita o Angelillo forman parte de la mayoría de los grandes eventos y espectáculos de ópera flamenca que se darán en los próximos años. De los muchos que se declararon abiertamente republicanos, fue Manuel Vallejo, probablemente el que más apostó por ella. Tanto es así, que echando un vistazo a su extensa discografía, las grabaciones de fandangos republicanos abundan. Un ejemplo de ello lo encontramos en éste (titulado fandangos republicanos[209]):

Al grito de viva España
Después de escuchar al himno
Al grito de viva España
Canto el fandango gitano
En él llevo puesta mi alma
Como buen republicano

Este otro lo interpretó El Niño de la Huerta:

En abril se proclamó
la República española.

208 *Op. Cit.* pp-94.
209 Con la guitarra de Antonio Moreno grabados para casa Gramófono, AE-3.596 ON 410, en 1931.

La bandera que enarbola,
por la que el pueblo luchó,
tres colores acrisola.

A José Cepero se le atribuye esta letra:

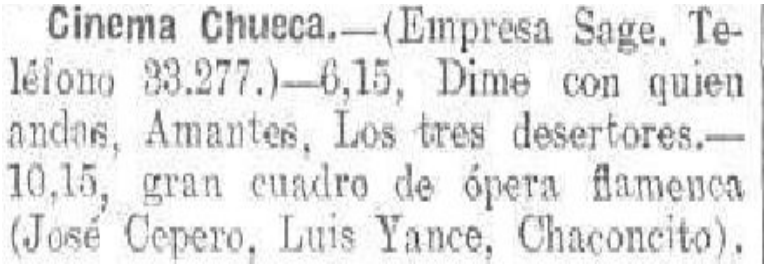
A la mujer del minero
se le puede llamar viuda,
que se pasa el día entero
cavando su sepultura
¡Qué amargo gana el dinero!

Durante muchos años estas letras han quedado relegadas al olvido cantaor, por estar fuera de toda lógica en cuanto a reivindicaciones se refiere. En los años ’70 otra nómina de artistas se mostraron contrarios al régimen y participaron de algunas letras ya conocidas y variadas y de otras de nueva creación adaptadas a los tiempos. Manuel Gerena, Paco Moyano, Enrique Morente, El Cabrero o José Menese pasaron malos momentos por cantar sus ideales políticos en público.

La anécdota, por contar una de tantas, la protagonizó el maestro Morente el 20 de diciembre de 1973, en el colegio mayor San Juan Evangelista de Madrid, cuando al comienzo de su recital interpretó un fandango al estilo de Cepero con la siguiente letra:

Pa' ese coche funeral
yo no me quiero quitar el sombrero
Pa' ese coche funeral
que la persona que va dentro
me ha hecho a mí de pasar
los más terribles tormentos

Es letra, que ya fuera grabada en la década de los años treinta, marcó esa noche, pues unas horas antes ETA había asesinado a Carrero Blanco. Este recital se suspendió de inmediato y Morente tuvo que pagar una multa de 100.000 pesetas (600 euros) y pasar la noche en el calabozo.

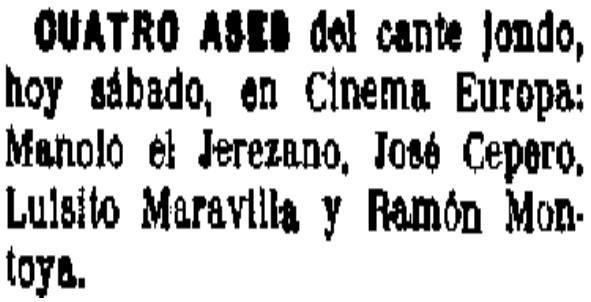

Cinema Chueca.—(Empresa Sage. Teléfono 33.277.)—6,15, Dime con quien andas, Amantes, Los tres desertores.—10,15, gran cuadro de ópera flamenca (José Cepero, Luis Yance, Chaconcito).

Al margen de anécdotas, la actividad del jerezano era envidiable. A comienzos de año, el día

de Reyes es contratado para cantar en el teatro Chueca[210] junto a Luís Yance, con el que hacía años que no trabajaba en teatros. Esa misma noche compartió cartel con Chaconcito.

A finales del mismo mes, el 29, lo encontramos en el Cinema Europa[211], junto al Niño de Caravaca y la guitarra de Ramón Montoya.

Una semana más tarde, el 7 de febrero[212], continúa sus actuaciones y es vuelto a ser contratado, fruto del gran éxito de la semana anterior, en el mismo lugar, esta vez, junto a su paisano Manolo el Jerezano y las guitarras de Luisito Maravilla y Montoya.


CUATRO ASES del cante jondo, hoy sábado, en Cinema Europa: Manolo el Jerezano, José Cepero, Luisito Maravilla y Ramón Montoya.

Blas Vega[213] apunta que en los festejos oficiales organizados por el Exmo. Ayuntamiento de Madrid en junio de 1931, para conmemorar el advenimiento de la República, el flamenco estuvo muy presente. El día 16 en la plaza de la Armería tuvo lugar "La Gran Fiesta Popular de Cante y Baile", en la que intervinieron La Galvani, Elva Roy, Adelina Durán, Manuel Vallejo, Cepero, Paco Mazaco, El Rojo de Salamanca, Niño del Almendro, Manolo de Badajoz y Luis Maravilla.

Entre tanto, la actividad frenética en los colmaos era un ir y venir de aficionados y personas que, una vez terminados los cabarets[214] se afanaban por reservar un cuarto y hacer llamar a los artistas para su propio deleite. Una de esas noches, Cepero, después de decir unas cuantas 'chuflas' se autoafirma en que nadie canta mejor que él guardándose un billete en el pantalón. Esa misma noche[215], al final del pasillo, en un reservado, una acalorada disputa casi acaba en tragedia y fue testigo directo de la trifulca, que acabó en bronca entre diputados, el guitarrista Perico el del Lunar.

Ya en mayo, el día 16, actuaban en el salón Atocha[216] (en el pasaje Dore) Milagros la Guerrita, La Serranita, Niño del Almendro, Niño de Córdoba y como figuras principales Paco

210 Heraldo de Madrid. 6 de enero de 1931.
211 La Libertad. 29 de enero de 1931.
212 La Voz. 6 de febrero de 1931.
213 BLAS VEGA, J. '*El flamenco en Madrid'.* Edit. Almuzara. 2006. p-154.
214 Los cabarets cerraban a las cuatro de la madrugada, hora ésta en que los colmaos, principalmente Villa Rosa se llenaban con todo tipo de juerguistas, mujeres y hombres.
215 Artículo de José L. Mayral, publicado en La Voz, 12 de febrero de 1931.
216 El Sol. 16 de mayo de 1931.

Mazaco y José Cepero. Las guitarras eran las de Teodoro Castro, Luis Maravilla y Montoya. El 22 de mayo se llevó a cabo una velada benéfica en el Centro de Reuniones familiares, en Amor de Dios nº23 a beneficio de la viuda y los hijos de Currito de la Jeroma:

UNA VELADA BENÉFICA

Mañana, viernes, a las diez de la noche, se celebrará en el Centro de Reuniones Familiares, Amor de Dios 23, una velada a beneficio de la viuda y cuatro hijos del que fue célebre tocador de guitarra Currito el de la Jeroma, muerto en plena juventud.

El programa es lo que ahora se denomina ópera flamenca, integrándolo lo más célebre del género. Cinco bailaoras, entre ellas La Malena, el célebre Paco Senra y dos cantaores para el cuadro.

Después habrá un concurso de cante flamenco, tomando parte los artistas Cepero, Cojo Luque, Pepe Rebollo y Antonio Rengel.

Fuera de concurso actuarán Pepito Torres, El Pinto y la más célebre de las cantadoras: Pastora Pavón (Niña de los Peines)

La "orquesta" estará formada por los tocadores Paco el de Paradas, Pepe el de la Flamenca, Miguel el de Marchena y el Niño de Ricardo[217].

Las giras se sucederían a lo largo del verano y es de nuevo Vedrines el que viaja con los artistas por las ciudades para dar espectáculos de cante. Cepero se incorporó a la compañía junto a Carbonerillo, Niña de Chiclana, Niña de los Peines, Corruco de Algeciras, Niña de la Puebla y Cojo de Málaga además de las guitarras de Montoya, Sabicas y el humorista Pepe Linares[218]. En octubre viaja a Barcelona, en la compañía de Angelillo para actuar en el Circo Barcelonés[219]:

***CIRCO** BARCELONÉS*

Teléfono-13595.—Hoy viernes, noche a las 10

OPERA FLAMENCA

2 divos en competencia

JOSÉ CEPERO

El poeta del Cante Jondo •

ANGELILLO

AS DE ASES del cante flamenco

LUIS YANCE

217 Heraldo de Madrid, 23/05/1931
218 *Op. Cit.* pp-94.
219 ABC. 27 de octubre de 1931. Edición de Barcelona.

EL MAGO. DE LA" GUITARRA; aue dará un
SELECTO CONCIERTO
HERMANAS REVOLTOSAS
bailes, canciones y conjuntos
LUISA DE TORMES
estrella del baile (español, lujo y riqueza
Mañana sábado, tarde a las 5. Única matinée
popular, para que todo Barcelona pueda admirar
el arte de. los 2 DIVOS EN COMPETENCIA.
JOSÉ CEPERO - ANGELILLO

A mediados de noviembre es contratado para trabajar en la región murciana en otro gran espectáculo de variedades. Su rivalidad escénica con Angelillo era un reclamo para ir en pareja a cantar. Así los encontramos en la prensa[220]:

> *CENTRAL CINEMA.- (...) Ópera flamenca y varietés. (...) Gran recital de guitarra por Luís Yance; el divo del arte jondo Angelillo; el famosísimo creador del Cante Andaluz, José Cepero acompañado por Luís Yance.*
>
> *CENTRAL CINEMA*
> *Los aficionados al cante 'jondo' tuvieron anoche su día de verdadera fiesta; en el escenario del Central Cinema cantaron, del modo maravilloso que éstos saben hacerlo los afamados maestros del flamenco Angelillo y Cepero, acompañados a la guitarra por el notabilísimo Luís Yance.*
> *La sala del coliseo de la calle de Vara del Rey se hallaba totalmente ocupada por el público, que es uno de los más enterados de España en estas cuestiones.*
> *Como complemento del espectáculo, bailaron y cantaron aceptablemente Luisa de Tormes y Las hermanas Revoltosas, que fueron aplaudidas.*
> *Angelillo obtuvo un éxito clamoroso. Con mucho agrado accedió a cantar todo cuanto el público entusiasmado le pedía.*
> *Cepero, con su inimitable estilo y sus sentenciosos fandangos, llegó a emocionar a la concurrencia, que le tributó justos aplausos.*
> *Visto el éxito obtenido con esta velada de ópera flamenca, la empresa del*

220 GELARDO NAVARRO, J. *'¡Viva la ópera flamenca! Flamenco y Andalucía en la prensa murciana'* (1900-1939). Diario El Liberal 17/11/1931.

Central Cinema, de acuerdo con el director del espectáculo ha fijado para el próximo domingo la repetición por tarde y noche de este acontecimiento artístico[221].

Recoge Gelardo Navarro que el diario El Tiempo (20/11/1931) publicó un gran anuncio con sendas fotos de Cepero y Angelillo.

221 *Op.cit.* Levante Agrario, 18/11/1931.

5.4.- 1932

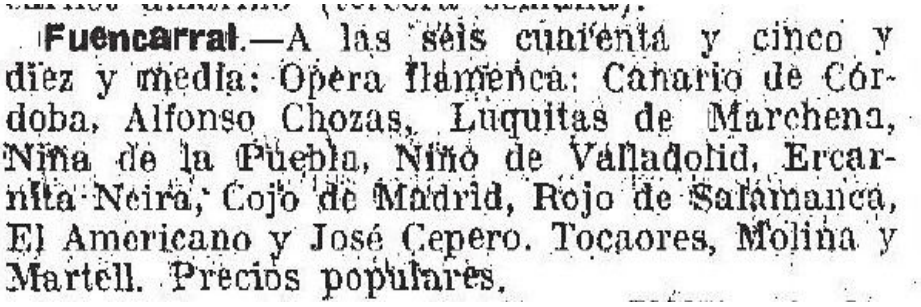
Febrero[222], día 2 y Cepero sigue como cabeza de cartel de algunos de los teatros y cinemas que programan flamenco (butacas a tres pesetas). Así, en el teatro Eslava[223] es contratado con lleno de público, además de la fecha reseñada, el día 16 del mismo mes. Unos días más tarde[224], es requerido para cantar en el cine Tetuán (15 de febrero) y en el Cervantes (14 de febrero) junto al Niño del Museo y el tocaor Chavita.

Los diarios La Voz y El Sol organizaron un festival benéfico[225] a beneficio de Enrique Ugarte. En el espectáculo formaron parte del elenco Luisa Martín (alegrías), José y Manolito Fernández (Niño de la Cruz), Manuel Parrondo (Macareno), Tomás Acero (Niño de Pozas), Milagros (La Guerrita), Luzdivina (La Serranita), Nenito Hoyos, imitador del Niño de Marchena, Encarnita (Niña de Córdoba), Niña de Chiclana y Julio Salas (Cojo de Madrid) como 'cantadores'; Dámaso Martín y Vicente Fernández, José Teruel, Ricardo Extremeño, Pedro Monje y Josefina Palma como 'cantadores' también; y en el cuadro de baile estuvieron El Niño, Mediquín, el profesor Román y Juan Sánchez (Estampío). En el número final actuó Emilio Caseríos (Niño de la Flor).

Del 13 al 23 de abril, Vedrines de nuevo y fuera del calendario de giras estivales ofertó una nueva velada de ópera flamenca con las más destacadas figuras. Una velada, como las denominaban en la época, que colgó el cartel de "no hay billetes" y que se celebró en el Monumental[226]. Entre el conjunto de artistas que pasaron por el escenario estuvieron además de Cepero, La Niña de los Peines, 'Curruco' de Algeciras, El Pena, Martel y Aurorita Imperio. Señala la prensa de la época que fue un gran éxito en todos los aspectos. Recordemos que a pesar de haber llenos en estos espacios era frecuente que los aficionados no dejaran terminar los cantes si los artistas no eran de su agrado [227].

El siguiente sábado[228], fue el responsable del teatro Fuencarral el que, advirtiendo el éxito del Monumental, programó de nuevo a Cepero junto al Niño de Valladolid y a El Americano y 'doce ases más del flamenco'. Deducimos de este cartel, anunciado en la prensa de la época, que los doce ases que participaban en la velada, no serían del nivel y de la categoría de los que se nombran, siendo éstos cabeza de cartel[229].

222 La Voz, 12 de febrero de 1932.
223 La Libertad, 14 de febrero de 1932.
224 25 de febrero de 1932. Diario La Libertad.
225 La Voz, 2 de febrero de 1932.
226 Heraldo de Madrid. 25 de abril de 1932.
227 Continuaron con más actuaciones en el teatro Pavón, en el Circo Price y en la plaza de toros de Tetuán.. De ahí pasaron a Cartagena los días 13 y 14 de julio, actuando en la plaza de toros y en el teatro Circo Villar.
228 La Libertad. 29 de abril de 1932.
229 Otros artistas que formaron parte: Encarnita Neira, Canario de Córdoba, Alfonso Chozas, Luquitas de Marchena, Niña de la Puebla, Cojo de Madrid, Rojo de Salamanca. Tocaores: Molina y Martel.



Fuencarral.—A las seis cuarenta y cinco y diez y media: Opera flamenca: Canario de Córdoba, Alfonso Chozas, Luquitas de Marchena, Niña de la Puebla, Niño de Valladolid, Ercarnita Neira, Cojo de Madrid, Rojo de Salamanca, El Americano y José Cepero. Tocaores, Molina y Martell. Precios populares.

5.4.1.- Sindicalismo de artistas flamencos.

El 4 de mayo tenía previsto celebrarse una función benéfica a beneficio de la Asociación de Artistas Españoles y de Variedades. Por motivos que se desconocen, al final no se celebró y aunque en principio todo apuntaba que la causante de tal situación fue "La Goya", parece que no fue así.

Artistas que pertenecían a esta asociación como Luisita Esteso, Carmen Flores, La Argentinita, Angelillo, El Pinto, La Niña de los Peines, El Pena o Cepero, fueron algunos de los que quisieron formar parte de este homenaje que finalmente no se celebró.

La Asociación[230] de Artistas Españoles y de Variedades nació como tal el 9 de junio de 1931 con la ayuda del secretario de la Federación de Espectáculos el señor Pretel y tenía su sede en el café Madrid; su presidente fue 'Pompop[231]' y su delegado general Tomás Gálvez y quedó adherida a la Unión General de Trabajadores de España. Meses antes, una declaración de guerra de esta asociación y de sus socios tuvo como objetivo la clase burguesa opresora. Al parecer, el motivo de la suspensión del evento benéfico, fue el hecho de que ciertos sectores de la burguesía, con poder para desmantelar este acto hicieron acto de presencia (política) y anularon el espectáculo.

Con intenciones de marcado carácter marxista, fue Cepero[232] el portavoz de los asociados para exponer sus quejas/reclamaciones. Una asociación que, a pesar de creer que quedaría olvidada y desaparecida, obtuvo el efecto contrario y, si en su creación, fueron doscientos los artistas que formaron parte de ella de forma inicial, unos meses más tarde eran más de mil los afiliados. La finalidad de la misma era doble: por un lado, que se reconociera el rango artístico de su trabajo[233] y por otro que la remuneración económica fuera digna, todo esto para conducir la lucha contra el capitalismo.

230 Otros de los artistas que formaron parte de esta asociación fueron Pilar Clavo, Estrellita Castro, Carmelilla Sevilla, El Perosanz, Ramón Montoya, Luis Yance, Niño Sabicas, Niño del Museo..

231 Formaron la directiva de la asociación: Pompof como presidente, como secretario Arsenio Becerra "El bailarín", directivos Rafael Pagán y Aurelio G. Rendón, Paco Aguilera como secretario de la Asociación y Delgado en la junta de espectáculos y vocales Amalia Molina, Luisita Esteso, Ofelia de Aragón, Cepero (vocal primero) y Angelillo.

232 Revista gráfica "Estampa". Año 5, número 227, 14 de mayo de 1932

233 En definitiva, elevar el prestigio de la clase y mejorar su situación material, además de ser mejor pagados. Por otro lado, exigían una rebaja de impuestos que es la que pesaban sobre los espectáculos de variedades. Además pretendían crear bolsas de trabajo dependientes de su sociedad para acabar con los abusos de algunos intermediarios. Por último pretendían defender a los artistas en sus pleitos con los empresarios y que se prohibiera a las artistas de 'varietés' alternar en los cabarets.

La asociación tenía como artículo primero el objetivo de acoger, amparar y defender a sus afiliados en todos y cada uno de los múltiples aspectos que reviste la lucha de clases: alcanzar las condiciones de trabajo y retribución que en cada uno y con carácter inmediato demanden las circunstancias y pugnar de modo constante por el gradual y progresivo mejoramiento de las mismas…

Una vez finalizada la dictadura y recién nacida la Segunda República, Cepero tomó el mando junto a Luis Maravilla[234] del sindicato de artistas flamencos. Con claras tendencias marxistas en sus discursos y bajo la batuta inicial de Miguel Primo de Rivera pretendieron concienciar tanto a su gremio como a las masas de cuáles eran sus derechos y cómo defenderlos. Este sindicato era la asociación mencionada anteriormente.

En una entrevista[235] realizada por Josefina Carabias[236] recogemos las palabras de ambos sindicalistas:

- Pues sí; a nosotros nos hacía mucha falta sindicarnos, porque es lo que yo decía: todos los trabajadores, hasta los limpiabotas, unidos en sus sindicatos para defenderse, como es natural. Y aquí los "flamencos", que somos tan trabajadores como los demás, andamos cada uno por nuestro lado, sin fuerza para protestar de un atropello.

- *La idea de asociarse, de quién partió. ¿De usted?*
- *Todos pensábamos que era necesario y se lo expusimos al señor ministro, que nos ayudó mucho.*
- *¿El ministro de trabajo, naturalmente?*
- *Sí; el señor Largo Caballero.*
- *El camarada Caballero- tercia el 'tocaor' Luisito Maravillas, que, como más joven, está al tanto de la terminología marxista mejor que Cepero.*
- *Tienes razón, Luisito; es que "uno"...; pero es verdad; aunque sea todo lo ministro que quiera, es tan trabajador y tan de la U.G.T. como nosotros. ¿No es así?*
- *-¡La chipén!- dicen a coro los contertulios de Cepero, que son, aparte de Luisito Maravilla, Vallejito, Cojo de Madrid, Luis de las Marianas… total, la plana mayor del sindicato[…]*

234 ESPÍN, M. y GAMBOA J.M. "*Luis Maravilla por derecho*". Coedición de la Fundación Machado y del Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. 1990. p-28

235 Se ha considerado oportuno recoger la entrevista completa por el valor de la información que hay en ella.

236 GAMBOA RODRÍGUEZ, J.M.: '*Una historia del flamenco*', Espasa, 2005, p-258-260. Extraido del diario Ahora, 11/09/1931.

- *¿Son ustedes muchos los artistas de este género?*
- *Afiliados al sindicato no llegamos a doscientos. Ya ve usted que podíamos vivir bien; pero hay que luchar mucho. Además con esto de que a los empresarios y al público les ha dado ahora por el cine. Pero yo creo que conseguiremos el "fin de fiesta" obligatorio*[237]*, que será la salvación no sólo nuestra, sino de todos los artistas de variedades. La cuestión es unirse.*
- *Ya lo decía Marx- tercia un 'cantaor' que hasta ahora había permanecido silencioso.*
- *Entre todos me van exponiendo su programa mínimo de reivindicaciones, que es más o menos como el de los demás proletarios militantes pacíficos. Los 'flamencos' sin haber llegado a leer "El Capital", tiene hasta su poquito de cultura marxista, muy difusa, naturalmente, que se refleja en el cante. Sin apartarse de las letras clásicas elaboran coplas de un sentido ideológico enorme.*

  Ahí va la prueba. Luisito Maravilla rasguea la guitarra y de la garganta de Cepero brota lo que pudiéramos llamar la taranta de la 'plus valía':

Los capataces de las minas
Van a hacer una romana
Para pesar el dinero
Que roban a la semana
Del trabajo del obrero

-¿Eh, que tal?- parecen decirme los flamencos al acabar la copla.

Sencillamente colosal, Cepero. Esto es lo que se llama "la Internacional" del cante jondo[238].

En su afán por demostrar sus ideales continúa la entrevista, esta vez dando relevancia al cante por encima del cine:

-Esto es muy grande- dice Luís el de las Marianas- y español de verdad.

237 Como veremos más adelante, el "fin de fiesta" fu uno de los objetivos logrados sobre todo, a partir de 1936, pues en todos los espectáculos de variedades se realizaba. Es el año 1938 y 1939 cuando Cepero, con contrato durante varios meses en el teatro Calderón y en la Zarzuela protagonizará esos "fin de fiesta".

238 CARABIAS, JOSEFINA. *'Crónicas de la República'*. Temas de hoy. 1997. Citado en Gamboa (2005:259)

Donde esté un fandanguillo o una taranta que se quite esa 'birria' del 'cine' sonoro inventado por los señoritos extranjeros para hundirnos a los artistas […]

La tertulia se va animando y puesto que según es sabido, los 'flamencos no comen' riegan de medias granainas con sorbos de coñac, bajo diferentes contextos.

-¿Una copa por la República?

- ¿Otra por el sindicato?

¡Poco a poco se llega a brindar en casa de Cepero hasta por la Segunda Internacional!...

Lo que hizo que a partir de la recién estrenada Segunda República, hubiera que sindicarse en U.G.T. para poder trabajar, o al menos para estar en el régimen, que por otro lado, iba a ser del que dependía en cierta manera el poder trabajar.

Lo que en estos años supondría un estoico triunfo para el flamenco, pasaría factura a aquellos artistas que se mostraron públicamente de un bando político. Veremos como después de la guerra civil Cepero y otros tantos pasaron penurias por no poder trabajar y estar vetados en determinados ambientes al ser señalados como 'rojos'.

Luís Maravilla cuenta[239]:

'*Había que sindicarse para trabajar. ¡Se formó un revuelo en Villa Rosa entre los artistas! Cepero, que a la muerte de Chacón era la figura más importante que había en Madrid, el cantaor de mayor prestigio, servía de ejemplo para que los demás artistas se apuntaran al sindicato de la U.G.T. Todo el mundo se hizo del sindicato'.*

Durante el comienzo de la Segunda República las movilizaciones proletarias se erigían cada vez más activas, ya fuere en sindicatos, o de forma popular. En el panorama flamenco los artistas de Villa Rosa se rebelaron contra un *maitre* y lo denunciaron por ser corrupto[240].

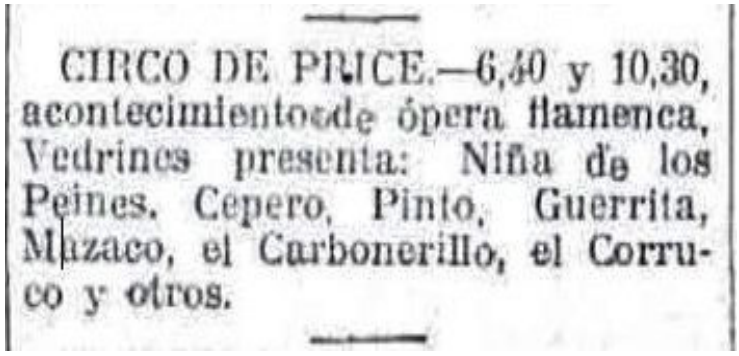
"*Si el mediador (*maitre *Salvador) sabía que de un determinado artista se llevaba una comisión cuando el señorito le preguntara por tal o cual artista, omitía o lo nombraba en función de la comisión*[241]*. Al final fue a juicio y se frustró su lucroso negocio"*

239 *Op.cit.* p-260
240 GAMBOA RODRÍGUEZ, J.M. '*Perico el del Lunar, un flamenco de antología'*. Edit. La Posada 2011. p-117
241 *Op.cit.* p-261

Recoge Gamboa[242] que en la tertulia flamenco-republicana estaba Vallejito, cuya pista se perderá con la guerra, que la pasó en la cuarta de Azaña. También rondaron por allí los hijos de Cepero, uno de los cuáles se sentía atraído por el cante y llegó a arrancarse por fandanguillos ante la periodista que los entrevistaba, provocando la indignación de su padre, que no le quería para esos menesteres […]. Apenas tendrían nueve y diez años cuando sucedió este hecho.

Vedrines y toda su maquinaria empresarial ya estaba lista, un año más para dar respuesta a las peticiones de las distintas ciudades que querían a los 'divos' del cante, nombre éste con el que se anunciaba a los artistas.

El 25, 26 y 27 de junio consolidaron cartel La Niña de los Peines, Guerrita, Mazaco, Carbonerillo, Pepe Pinto, Corruco, Cepero y otros, citados y contratados por Vedrines para otra velada de ópera flamenca, en el Circo Price[243].


CIRCO DE PRICE.—6,40 y 10,30, acontecimiento de ópera flamenca, Vedrines presenta: Niña de los Peines, Cepero, Pinto, Guerrita, Mazaco, el Carbonerillo, el Corruco y otros.

Este empresario, que no dejaba escapar una oportunidad, congregó a los mismos artistas, esta vez en el teatro Pavón. Pero, ¿cuáles son los motivos para contratar a los mismos artistas y cambiarlos de escenario, si éste está en la misma ciudad? Lo más seguro es que estuvieran cerrados contratos los días sucesivos con otras compañías teatrales o de variedades y siendo más que rentable el género flamenco, repitiera el mismo en otro espacio que tuviera la sala vacía. Lo extraño es que programara de tres grupos de artistas en igual escenario y a la misma hora. Recogemos de la prensa de la época un cartel anunciador con los artistas Carbonerillo, Niño de Utrera y Corruco, y por otro lado, a la Niña de los Peines, Cepero y Pepe pinto, en otro cartel, a las mismas horas en dos sesiones, de tarde y de noche. El último de ellos hace referencia a Guerrita y Mazaco[244].

La gira, con una nómina de artistas de primer nivel continuaba en escena como cada verano. Volvieron a la región murciana.

242 Op.cit. p-267
243 Heraldo de Madrid. 23 de junio de 1932.
244 Heraldo de Madrid. 27 de junio de 1932.

Pero a pesar de que Vedrines a priori, era el empresario por excelencia y fue el que contrató a la casi totalidad de los artistas, hubo otros que sabiendo de las exigencias y gustos del público, optaron por tomar el mismo camino que éste. En Córdoba, Guerrero vio un filón de oro en la ópera flamenca. Por ello, muchos de los espectáculos que se celebraban en la plaza de toros los firmaba él, salvo excepciones, como es el caso de Vedrines, que desde Madrid, organizaba las giras.

El Carbonerillo, El Corruco,
NIÑO DE UTRERA
Otros de los grandes artistas que toman parte en el formidable acontecimiento flamenco de mañana, martes, tarde y noche, en el
Teatro Pavón
(Es un espectáculo Vedrines.)

Niña de los Peines, Cepero
Y
Pepe Pinto
Las tres figuras del cante flamenco, mañana, martes, tarde y noche, en el
Teatro Pavón
(Es un espectáculo Vedrines.)

Guerrita, Mazaco
y otros formidables artistas toman parte en el acontecimiento de ópera flamenca de mañana, martes, tarde y noche, en el
Teatro Pavón
(Es un espectáculo Vedrines.)

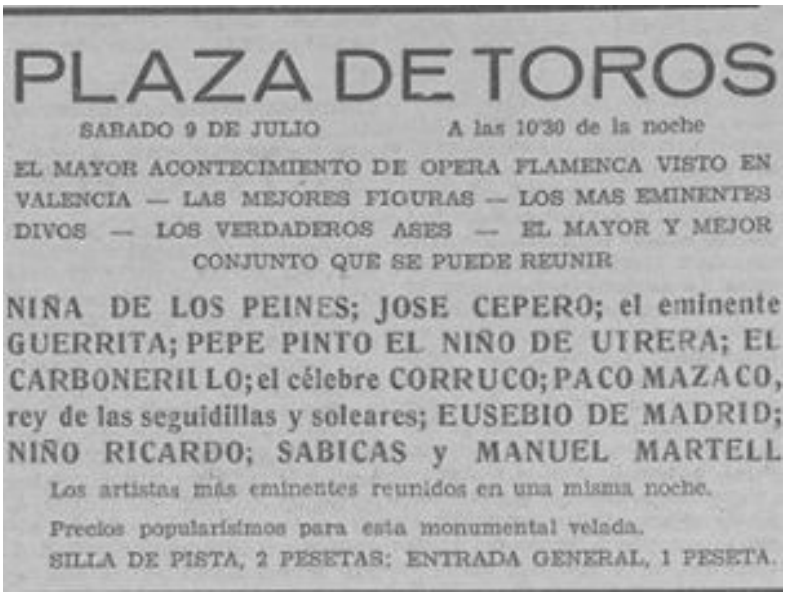
Pavón.—Opera flamenca. Dos únicas funciones. ¡Acontecimiento! Guerrita, Cepero, Niña de los Peines, el Pinto, Mazaco, el Carbonerillo, Niño de Utrera y otros ases. (24)

Heraldo, 27 de junio de 1932

Desde el 7 de julio una gran variedad de artistas estuvieron en escena. Este día actuaron en el teatro Circo Villar de Cartagena. La noche siguiente, en el teatro Circo Villar y finalmente el sábado (9 de julio) también en el teatro Villar[245].

> *"TEATO CIRCO VILLAR.- Grandioso concierto de ópera flamenca para el próximo jueves día 14 a las 10 y media de la noche. Espectáculo Vedrines, de extraordinaria combinación de ases a base de LA NIÑA DE LOS PEINES, JOSÉ CEPERO, PEPE PINTO, EL GUERRITA, PACO MAZACO, EL CARBONERILLO, NIÑO DE UTRERA, EUSEBIO DE MADRID Y JOSÉ DÍAZ (EL CORRUCO). Tocadores: NIÑO RICARDO, MANUEL MARTEL Y SABICAS".*

Una gira que no se estableció toda la semana en esta región levantina sino que el día 9 viajaron a Valencia pues tenían cerrado un contrato para hace un espectáculo en la plaza de toros. El cartel era prácticamente el mismo aunque es reseñable la ausencia del Cojo de Málaga.



PLAZA DE TOROS

SABADO 9 DE JULIO A las 10'30 de la noche

EL MAYOR ACONTECIMIENTO DE OPERA FLAMENCA VISTO EN VALENCIA — LAS MEJORES FIGURAS — LOS MAS EMINENTES DIVOS — LOS VERDADEROS ASES — EL MAYOR Y MEJOR CONJUNTO QUE SE PUEDE REUNIR

NIÑA DE LOS PEINES; JOSE CEPERO; el eminente GUERRITA; PEPE PINTO EL NIÑO DE UTRERA; EL CARBONERILLO; el célebre CORRUCO; PACO MAZACO, rey de las seguidillas y soleares; EUSEBIO DE MADRID; NIÑO RICARDO; SABICAS y MANUEL MARTELL

Los artistas más eminentes reunidos en una misma noche.

Precios popularísimos para esta monumental velada.

SILLA DE PISTA, 2 PESETAS; ENTRADA GENERAL, 1 PESETA.

La misma compañía seguiría de gira y les llevaría a Murcia:

> *"PLAZA DE TOROS.- Miércoles 13 a las 10 y media noche grandiosa solemnidad de ÓPERA FLAMENCA. Los tres "ases" del cante Mazaco, Niña de los Peines, Cepero y Guerrita, Pepe Pinto, Cojo de Málaga, Niño*

245 La Región (Cartagena), jueves 7-7-1932, pp-2.

Utrera, Corruco y Eusebio Madrid y los famosos tocadores SABICAS, NIÑO RICARDO y MARTELL" terminando de nuevo en el teatro Circo Villar. En Murcia:

"EMPRESA INIESTA. TEATRO CIRCO VILLAR.- Grandioso concierto de ópera flamenca para el próximo jueves día 14 de Julio a las diez y media de la noche. Espectáculo Vedrines, de extraordinaria combinación de ases, a base de la Niña de los Peines, José Cepero, Pepe Pinto, el Guerrita, Paco Mazaco, El Cojo de Málaga, Niño de Utrera, Eusebio de Madrid y José Díaz el Corruco. Tocadores: Niño Ricardo, Manuel Martell y Sabicas. Precios populares[246]".

TEATRO PRINCIPAL

El próximo Jueves,

CINE MUDO

PLAZA DE TOROS

Miércoles 13 a las 10 y 1|2 noche
Grandiosa Solemnidad de

OPERA FLAMENCA

Los «ases» del cante Mazaco, Niña de los Peines, Cepero, Guerrita, Pepe Pinto, Cojo de Málaga, Niño Utrera, Curruco y Eusebio de Madrid, y los famosos tocadores Sabicas, Niño de Ricardo y Martell

Cartagena Nueva, 12 de julio de 1932

Opera flamenca

Este noche, a las diez y media en la Plaza de toros se celebrará una fiesta de ópera flamenca.

El programa comprende lo mejor de los ases, figurando, Cepero, Cojo Málaga, Mazaco, Pepe Pinto, Niño Utrera, Curruco, Eusebio de Madrid, Niña de los Peines y nuestro querido paisano Guerrita e los que acompañarán los buenos y exquisitos tocadores Martell, Sabicas y Niño Ricardo.

Los aficionados tienen esta noche un buen cartel, donde, además de escuchar de nuevo a sus favoritos y conocer a las nuevas esperanzas del cante, gozarán de una agradable temperatura.

Cartagena Nueva, 13 de julio de 1932

Cante flamenco

Los aficionados que anoche acudieron a la Plaza de Toros—más número del que esperábamos—no salieron del todo descontentos.

Digo que no salieron del todo, porque Niña de los Peines y Guerrita consiguieron recordar algo de este arte y especialmente Mazaco que atacó por todos los estilos.

Sabicas, que dió un pequeño concierto, demostró su competencia y nombradia en su difícil profesión, cosechando los aplausos de la concurrencia.

Aparte de estos pequeños salientes, la fiesta de anoche no será, precisamente, de las que han de quedar de buen recuerdo a los aficionados.

Félix

Cartagena Nueva, 14 de julio de 1932

Anunció el Eco de Cartagena la siguiente actuación[247]:

> […] Se destacaron del programa el gran Cepero, el poeta del cante, Angelillo que cantó preciosas milongas, El Americano estilista argentino y La Niña de los Peines que cantó bulerías como en los buenos tiempos[…]. Finalmente se presentó la Zambra del Sacro Monte, que fue aplaudida en unos típicos bailes y fandanguillos gitanos[…]

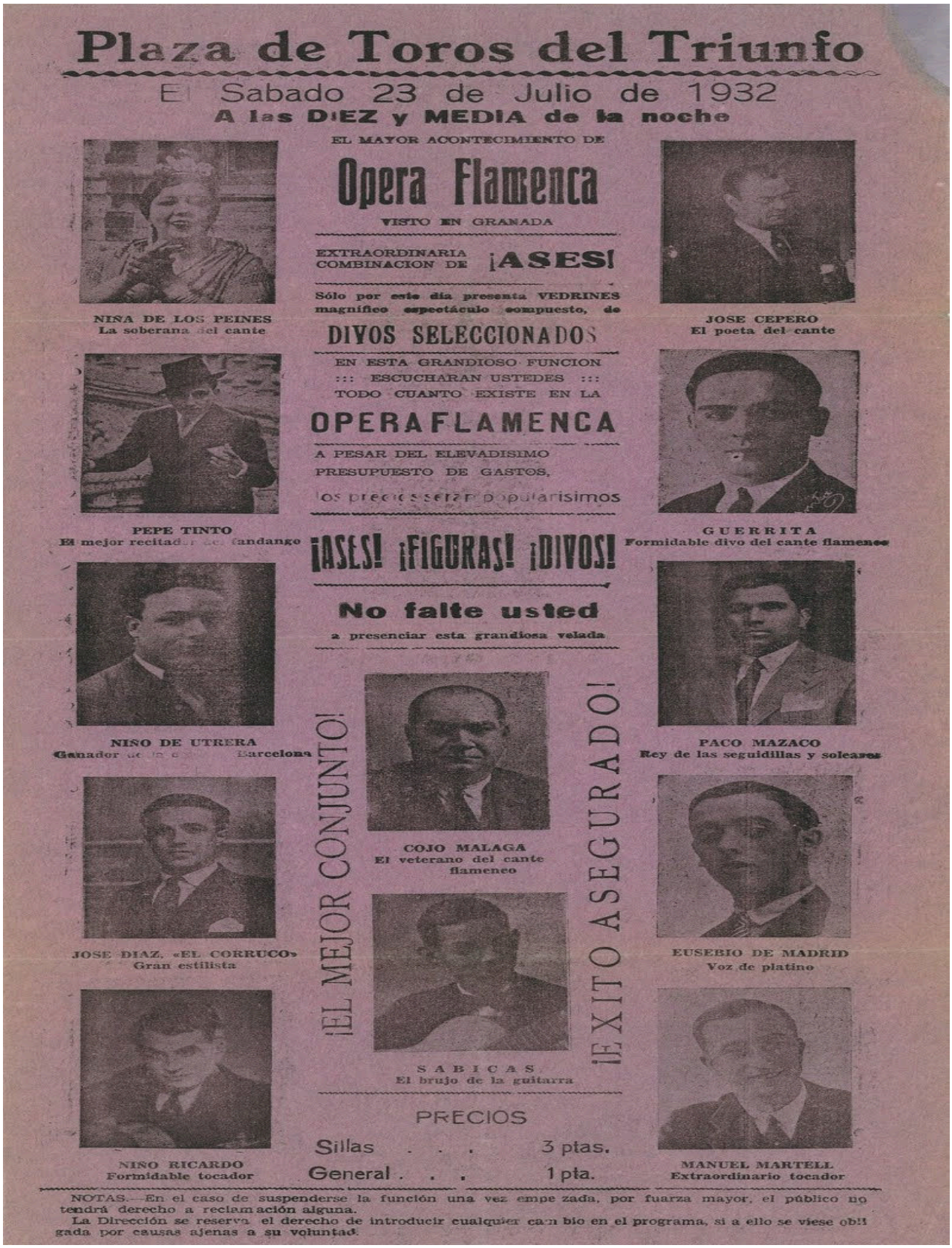
246 El Liberal, año XXXI, nº10364, jueves 14-7-1932.
247 El Eco de Cartagena, 18 de julio de 1930. El Eco de Cartagena, 17 de julio de1932.

El diario La Región publicó una reseña acerca de lo acontecido la pasada noche en este espectáculo[248]:

> ***TEATRO CIRCO VILLAR. ÓPERA FLAMENCA***
>
> *Así decían los programas anunciadores, queriendo reflejar con la palabra 'ópera', la selección del concierto y la intención era justa, pues quizás no se haya presentado en el Circo, durante la pasada temporada un espectáculo de más puro abolengo artístico.*
>
> *Para muchos el cante hondo representa el cantar del tugurio, de la chusma (olvidando que todo lo más santo del hombre es lo que se prostituye); sin embargo, para un espíritu selecto representa la actual manifestación de la poesía popular; esa poesía formada sin preceptiva, sin escuela, a veces hasta sin metro, pero es la más fuerte expresión de las reliquias del arte que nace en el alma de muchos del pueblo; reliquias que de pulirlas con la educación harían de su dueño un artista.*
>
> *Muchos críticos señalan la superioridad de la poesía erudita sobre la popular, no considerando como dice Sánchez Castro 'que el Hamlet, de poesías populares nació'*
>
> *(...) Cante hondo. Siempre te mencionará la historia del Arte español.*
>
> *Hueles a rezo, a pureza. ¡Cuántas veces fuiste el opio que adormeció la conciencia de la esclavizada Andalucía! Tus aliños son la guitarra, los palillos, las parmas, instrumentos sencillos como tu alma.*
>
> *Todas esas conclusiones tuvieron en cuenta anoche los recitadores del cante hondo.*
>
> *Niña de los Peines, Cepero, Pepe Pinto, Cojo de Málaga, Niño de Utrera... como cantantes. Sabicas y Niño Ricardo como tocadores. Estos nombres es la mejor glorificación de la velada. El teatro completamente lleno.*

El 23 de julio los encontramos en la plaza de toros de Granada, en un gran evento que cada año recibía a los mejores artistas en este espacio taurino.

248 *Op.cit.*



Rescatamos este cartel que también publicita el que se haría en la plaza de toros del Triunfo

granadino en la misma fecha. El 25 de julio, Cepero y la *'troupe'* marcharon a Córdoba contratados por Guerrero. El cartel era el mismo que se estaba realizando en media España, a cargo de Vedrines, lo que nos hace suponer que habría un acuerdo entre ambos empresarios para repartir beneficios y organizar tal evento[249].

PLAZA DE TOROS :-: IDEAL CINEMA :-: Empresa Guerrero

FUNCIONES PARA HOY LUNES 25 DE JULIO DE 1932

A las diez y media de la noche.—Unica actuación del formidable espectáculo de OPERA FLAMENCA, constituído solamente por ¡Ases! ¡Figuras! ¡Divos! 9 ases del Cante Flamenco, 9.—LA NIÑA DE LOS PEINES, la soberana del Cante Jondo; José CEPERO, el poeta del cante flamenco; Paco MAZACO, el rey de las seguidillas y soleares; GUERRITA, formidable figura del Cante Flamenco; Pepe PINTO, el mejor recitador del fandango; El Cojo de MALAGA, el veterano del cante flamenco; Niño de UTRERA, ganador de la Copa de Barcelona; El CORRUCO, gran estilista; Eusebio de MADRID, notable cantador, y acompañados a la guitarra por los maestros Niño Ricardo, Sabicas y Manuel Martell.—Si las, 3 pesetas. Especial para niños, 1'50. General, 1.

Mañana martes, gran programa, de nueve a una de la noche.

El Sur, 25 de julio de 1932

A Alicante[250] viaja la *'trouppe'* de artistas que actuaron en el Monumental. El elenco es el mismo que llevará a Sevilla días más tarde, aunque para esta ciudad se une El Cojo de Málaga y José Díaz.

En verano, en gira con multitud de artistas y varios espectáculos paralelos, recorría la geografía. En Sevilla y en la plaza de toros reúne a Paco Mazaco, Niña de los Peines, Pinto, Guerrita, Cojo de Málaga, Eusebio de Madrid, Niño de Utrera, Corruco de Málaga y Cepero (el poético moderno) junto a Manuel Martel, Niño Ricardo y Niño Sabicas para un gran espectáculo[251], cuyo triunfo absoluto fue para Pastora Pavón.

249 El Sur. 25 de julio de 1932.
250 Diario de Alicante. 15 de julio de 1932.
251 ABC. 30 de julio de 1932.

Plaza de Toros de Sevilla

EL SABADO 30 DE JULIO
a las diez y media de la noche

VEDRINES

presenta el formidable divo sevillano

PACO MAZACO

rey de las seguidillas, en competencia con los "ases" del género

Niña de los Peines, José Cepero,
Pepe Pinto,
Guerrita, El Cojo de Málaga,
Eusebio de Madrid, Niño de Utrera,
El Corruco de Málaga

y los grandiosos tocadores

Manuel Martell

Niño Ricardo **Niño Sabicas**

Vea usted este grandioso conjunto que, por primera vez, se reune en tan magno espectáculo

Precios populares

Sillas de ruedo,	3 ptas.
Entrada general,	1'50 „
Especial para señoras, niños y militares sin graduación,	1 „

ABC, 30 de julio de 1932

En Sevilla

Opera flamenca

El anunciado espectáculo de ópera flamenca, ya conocido de nuestro público por pasadas audiciones, se celebró anoche en la plaza de toros, con numerosa concurrencia.

Todos los artistas que intervinieron en la fiesta, y singularmente la genial cantaora Niña de los Peines, recrearon al nutrido auditorio con las filigranas de su arte. José Cepero, Pepe Pinto, Guerrita, el Cojo de Málaga, Eusebio de Madrid, el Niño de Utrera y el Corruco de Málaga, fueron ovacionadísimos, culminando el entusiasmo al lucir su insuperable estilo la famosa Pastora Pavón.

Manuel Martell, el Niño de Ricardo y el Niño Sabicas, actuaron como tocadores, con merecido éxito.

El público salió muy complacido.

ABC, 31 de julio de 1932

Días más tarde, actúan en Málaga[252] (el 2 de agosto en la plaza de toros de la Malagueta) donde la prensa recogía el siguiente anuncio:

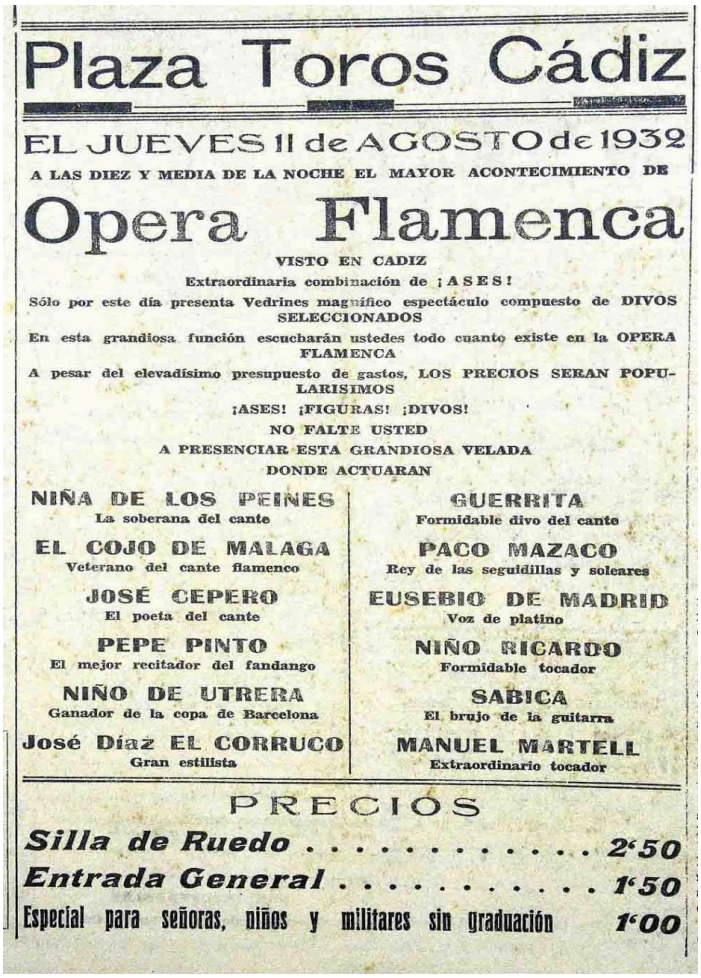
> *Dos nuevos llenos para el sábado y domingo se avecinan en la Plaza de Toros. El día 6 por la noche actuará la troupe de Vedrines que este año ha conseguido reunir a los artistas mejores y más famosos del cante jondo: tres tocaores notabilísimos y nueve cantaores de la fama y el arte de la Niña de los Peines, Guerrita, Eusebio de Madrid, Corruco, Niño de Utrera, Cojo de Málaga, Pepe Pinto, Cepero y el as de las seguidillas y soleares Mazaco.*
> *La combinación inmejorable de ópera flamenca.*
> *El domingo por la tarde, habrá novillada, con toros de casta y novilleros...de casta también […] ¿Habrá alguien que dude que la noche del sábado y la tarde del domingo volverá a llenarse el Circo de la Malagueta?*

En ruta y como parte de la misma gira, hicieron noche en una pensión de Málaga para salir en dirección a Córdoba y el día 5 actuaron en La Pañoleta. La crónica de este espectáculo de ópera flamenca recogía[253]:

> *[…] al que estas líneas escribe le gusta y siente el cante "jondo"; pero no entiende de cante […]. Parécele que se destacó en primer término Cepero, en sus inimitables fandanguillos y después en las clásicas soleares. Le siguió en lo "suyo" la popularísima Niña de los Peines, con sus también inimitables bulerías, seguiriyas gitanas y juguetillos. Él y ella, ella y él, fueron ruidosamente ovacionados […]*

A Cádiz regresaron a mediados de agosto los más grandes artistas del género. Los mejores cantaores y guitarristas del flamenco eran convocados, de nuevo por el empresario. Desde La Niña de los Peines hasta Pepe Pinto o Cojo de Málaga. Vemos en el cartel a un joven Agustín Castellón Sabicas. La cita fue el 11 de agosto de este año.

252 De sobra es conocida la relación entre toros y flamenco a lo largo de la historia de ambas disciplinas. Ya González Climent en su obra 'Flamencología, toros, cante y baile' aborda este tema. El autor manifestaba que flamenco y toros se admiraban mutua y recíprocamente y manifestaba que ambos son comunes en su donaire, tragedia en el acto, señorio,... Además de compartir ligazón y tiempo lo que equivale a al compás flamenco.
253 *Op. Cit.* (Ortiz Nuevo)



Plaza Toros Cádiz

EL JUEVES 11 de AGOSTO de 1932

A LAS DIEZ Y MEDIA DE LA NOCHE EL MAYOR ACONTECIMIENTO DE

Opera Flamenca

VISTO EN CADIZ

Extraordinaria combinación de ¡ASES!

Sólo por este día presenta Vedrines magnífico espectáculo compuesto de DIVOS SELECCIONADOS

En esta grandiosa función escucharán ustedes todo cuanto existe en la OPERA FLAMENCA

A pesar del elevadísimo presupuesto de gastos, LOS PRECIOS SERAN POPULARISIMOS

¡ASES! ¡FIGURAS! ¡DIVOS!

NO FALTE USTED

A PRESENCIAR ESTA GRANDIOSA VELADA

DONDE ACTUARAN

NIÑA DE LOS PEINES
La soberana del cante

EL COJO DE MALAGA
Veterano del cante flamenco

JOSÉ CEPERO
El poeta del cante

PEPE PINTO
El mejor recitador del fandango

NIÑO DE UTRERA
Ganador de la copa de Barcelona

José Díaz EL CORRUCO
Gran estilista

GUERRITA
Formidable divo del cante

PACO MAZACO
Rey de las seguidillas y soleares

EUSEBIO DE MADRID
Voz de platino

NIÑO RICARDO
Formidable tocador

SABICA
El brujo de la guitarra

MANUEL MARTELL
Extraordinario tocador

PRECIOS

Silla de Ruedo . . . . . 2'50

Entrada General . . . . . 1'50

Especial para señoras, niños y militares sin graduación 1'00

Meses más tarde y después de una gran gira por varias ciudades españolas, Cepero vuelve al Monumental Cinema[254] junto a Canalejas, Aurorita imperio, Niña de la Puebla, Canario de Colmenar, El Estampío, Niño de la puerta del Ángel, Rojo de Salamanca, Eusebio de Madrid y los guitarristas Miguel Bonet y Sabicas.

En septiembre, el 16, el empresario Montserrat programa un cartel con los máximos exponentes del cante. Se llevó a cabo en el teatro de la Victoria de Sanlúcar de Barrameda y participaron Pepe Pinto, Niña de los Peines, Corruco de Algeciras, Guerrita, Cepero, Niño de Utrera, Paco Senra (humorista) y las guitarras de Manuel Martell y Niño Ricardo[255].

En noviembre, viaja a Barcelona[256] como cabeza de cartel de un numeroso elenco artístico en un espectáculo de ópera flamenca:

254 Heraldo de Madrid. 17 de noviembre de 1932. Asi reza el anuncio: "No falte el sábado 19, a las 10,30 noche al MONUMENTAL CINEMA. Podrá usted oir, por dos pesetas butaca, a los duendes del fandanguillo, los del verdadero rajo flamenco".
255 RONDÓN, RODRÍGUEZ, J. *'Corruco de Algeciras, voz de llanto y de almadraba'.* Edic. La hidra de Lerna. 2010
256 ABC. 22 de noviembre de 1932. Edición de Barcelona.

OPERA FLAMENCA

Cante jondo. Bailes típicos. Reaparición del

famoso ídolo del cante flamenco

JOSÉ CEPERO

EL POETA DEL CANTE JONDO

¡El más flamenco! ¡El más discutido! ganador

de la Gran Copa de Oro. Antonio Seda.

Niño Linares. Niño de la Huerta de los Barrios.

Manolo Constantina. Gran cuadro flamenco de

baile. La Romeríto. Conchita Borrull La Tanguera.

Viruta Tomás el Aldeano. Niño la Calzada.

ANTONITO GUERRITA

JOSÉ CEPERO

Acompañado a la guitarra por PEPE HURTADO.,,

Tocaores: Antonio Fuentes, El Murciano

Y Manolo Bulerias

Oliete, otro empresario de variedades, formó *trouppe* flamenca con Carbonerillo, Pepe Pinto, Niña de Chiclana, Niño de Madrid, Pepe Linares y Niño de Utrera, con las guitarras de Niño Ricardo y Sabicas. Más tarde, en plena gira veraniega se unirían Corruco de Algeciras, Cepero, Manuel Martel, Guerrita y Paco Mazaco[257].

257 CRUCES ROLDÁN, CRISTINA. *'La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón'.* Edit. Almuzara 2009. p-330

CIRCO BARCELONÉS

Teléfono 13595.—Mañana jueves, noche a las 10'15. Gran acontecimiento de

OPERA FLAMENCA

Cante jondo. Bailes típicos. Reaparición del famoso ídolo del cante flamenco

JOSE CEPERO

EL POETA DEL CANTE JONDO

¡El más flamenco! ¡El más discutido! Ganador de la Gran Copa de Oro. Antonio Seda. Niño Linares. Niño la Huerta de los Barrios. Manolo Constantina. Gran cuadro flamenco de baile. La Romerito. Conchita Borrull. La Tanguera. Virtua.

TOMAS EL ALDEANO
NIÑO LA CALZADA
ANTONITO GUERRITA

JOSE CEPERO

Acompañado a la guitarra por PEPE HURTADO. Tocaores: Antonio Fuentes, El Murciano y Manolo Bulerías.—Localidades Centro Plaza Cataluña.

5.5.- 1933.

En febrero[258] de 1933, Cepero comparte cartel con el Pena hijo y con el Niño de la Huerta en el Monumental Cinema. El 3 y 4 de marzo de este año actúa en el Circo Price[259] como primera figura junto al Pena hijo. En mayo, situamos a Cepero en Toledo en un acto en el que lo cómico-taurino-flamenco es una atracción. El espectáculo triunfaba por "Innovación" y el cante corría a cargo de Cepero[260] y El Pena.

El 24 de julio[261], se anuncia en La Playa de los Remedios, de Sevilla, un programa a base de competencias. Cantarían Niño de Aznalcóllar, Niño Fregenal, Niño de Utrera y Cepero, y bailarían Juanita Bola y junto al toque de Antonio Moreno y Niño Ricardo.

El 7 de septiembre Cepero se desplaza a Sevilla para participar en un espectáculo de ópera flamenca junto a otros artistas. Actúa en el cine 'La Playa[262]'. El 19, Cepero vuelve al Liceo Andaluz[263].

258 La Voz. 25 de febrero de 1933.
259 El resto de artistas que conforman el cartel son Niño de Caravaca, Juan Varea, Niño de la Pena, Niña de Écija, Corruco de Málaga, Cojo de Madrid y Alfonso el Chozas. Las guitarras las pone Luis Maravilla, Jose Revuelta y julio Alonso. El guitarrista Luis Maravilla, además de acompañar al cante, dio un recital en solitario.Heraldo de Madrid. 8 de marzo de 1933.
260 Otros artistas que participaron en este evento y que además formaban parte de la asociación española de artistas y variedades fueron Lerín, el Guardia Torero, Macco y el negro Arango. Heraldo de Madrid. 8 de mayo de 1933.
261 ORTIZ NUEVO, J.L. "Pastora en la hemerografía de su época", en : *Análisis de los documentos sonoros,* en: La Niña de los Peines, patrimonio de Andalucía.
262 ABC. 7 de septiembre de 1933. Edición de Andalucía.
263 Se celebraba cada año en el campo de deportes del Stadium Metropolitano y en ella además de buñoladas, había puestos de pescado frito, pavías, gazpacho, higos chumbos, tejeringos etc. La sede del Liceo Andaluz se encontraba en la calle Victoria nº2.(carrera de San Jerónimo)

INFORMACIONES DE MADRID

Festejos veraniegos

Fiesta andaluza en el Stadium Metropolitano

Madrid 15. El próximo sábado celebrará esta entidad, en el campo de deportes del Stadium Metropolitano, una clásica verbena-buñolada, para cuya fiesta existe extraordinaria animación entre la colonia andaluza residente en Madrid, cuyo programa daremos a conocer oportunamente.

Además de las numerosas atracciones con que cuenta esta fiesta típica, cuadro flamenco en el que intervendrá, entre otros, el poeta del cante jondo José Cepero, espectáculo de varietés, con selecto programa, y cooperación de eminentes artistas de la región, habrá distraídos pasatiempos para las señoritas y jóvenes, que se entregarán a la entrada de la fiesta a los asistentes, con innumerable regalos, no faltando los *puestos* clásicos de pescado frito, soldados de pavía, gazpacho, higos chumbos, tejeringos, buñuelos, etc...

La tarde del sábado desfilará por las calles céntricas de Madrid una comitiva típica andaluza, a cuyo frente irá la Banda de trompetas del regimiento de Artillería.

Las invitaciones para esta fiesta pueden recogerse en el domicilio social del Liceo Andaluz, calle de la Victoria, 2 (Carrera de San Jerónimo).

El 18 de octubre, de nuevo vuelve a Andalucía, esta vez a Cádiz, donde hubo un cartel triple. En primer lugar, la presentación de una revista, una proyección de cine y cante jondo[264]. La prensa recogía lo siguiente:

> *'Quién como Cepero dice aquello de 'No debe ningún hombre pegar a ninguna mujer santa y buena-porque una mujer fue su madre'?- Muy bien en la soleá con la que armó un verdadero alboroto. Decididamente Cepero cuenta con más admiradores de lo que otros quisieran. Sólo dos días quedan para la magnífica función de la prensa y ya el apartado de localidades es considerable*'.

264 En el artículo de prensa se recoge lo siguiente acerca de lo acontecido ese día: El 'clou' del cartel era el llamado poeta del cante Jose Cepero, que de tan bien cimentada fama goza, porque vieja solera del cante, mientras más tiempo pasa por él, más enriquecido nos lo presenta. ¿Quién como Cepero dice aquello de "No debe ningún hombre pegar-a ninguna mujer santa y buena- porque una mujer fue su madre"?- Muy bien con la soleá con la que armó un verdadero alboroto. Decididamente Cepero cuenta con más admiración de lo que otros quisieran[…] Diario de Cádiz. 10 de octubre de 1933.

5.6.- 1934

El 16 de marzo actúa junto a Paco Mazaco y El Americano. Cepero tras dos meses sin actuar en Madrid, reaparece a lo grande en el Circo Price[265]. Fruto del gran éxito alcanzado en la primera noche, el contrato es alargado durante tres días más con lleno de público. Imparable Cepero, una vez finalizado éste, lo vuelven a llamar los gestores del Cine Toledo, esta vez en solitario junto a la guitarra de José Gutiérrez de Bilbao[266].

Al Circo Price vuelve de nuevo, dos meses más tarde, concretamente el 28 y 29 de mayo, para actuar en una gran fiesta de arte andaluz, como lo anuncian los carteles de la época. Sus compañeros de escenario fueron Niño del Museo, Pena hijo, El Canario de Colmenar y Paco Mazaco[267].

El flamenco sigue en auge. En junio, en la plaza de toros de Tetuán[268], el día 30, la representación de ópera flamenca reúne una gran nómina de artistas entre los que destacan Cepero, El Pena hijo, Paco Mazaco y El Niño del Museo.

Durante el mes de julio y parte de agosto continúa una gira dirigida por el empresario de moda junto a Paco Mazaco, Pena hijo, Juan Varea, El Peluso, Niño de Alcalá, Bernardo de los Lobitos, el Rojo de Salamanca y la Niña de Patrocinio. La ruta en la que ese año está inmerso visita la ciudad condal en julio, para actuar durante cuatro días. Forman parte La Niña de los Peines, El Pena hijo, Pepe Pinto y Canalejas de Puerto Real con las guitarras de Montoya y Niño Ricardo[269].

Cepero aprovechó su estancia en Barcelona para acudir a la cita taurina que tenía lugar en la plaza de toros. Gran amigo de Belmonte, el mano a mano entre El Gallo y el propio Belmonte fue sonado y tras la cita el cantaor se citó con el torero y éste le devolvió la visita acudiendo al teatro donde Cepero trabajaba.

Cepero fue gran aficionado a los toros y una gran parte de su círculo cercano eran toreros. Su admiración por Belmonte le llevó a compartir con él en su finca muchas noches de cante y toreo. El torero, que también era aficionado al flamenco fue fiel seguidor y admirador de La Niña de los Peines.

El verano continua con más galas. Cepero se traslada a Sevilla[270], ciudad que conoce bien de sus primeros años de profesional, donde conoció a La Niña de los Peines y canta de nuevo junto a Paco Mazaco, Niño del Museo y El Pena. No es de extrañar que estos cuatro artistas estuviesen

265 Heraldo de Madrid. 16 de marzo de 1934.
266 Esta actuación formaba parte de la emisión del documental 'Radmusen en el Polo', como fin de fiesta cantó el jerezano. La Voz. 19 de marzo de 1934.
267 Diario de La República. 28 de mayo de 1934.
268 ABC. 30 de junio de 1934.
269 El mirador. 19 de julio de 1934. Citado por HIDALGO GÓMEZ, F. *en Como en pocos lugares: noticias sobre el flamenco en Barcelona.*
270 Esta vez es en el Gran Cine Triana donde se lleva a cabo el espectáculo de ópera flamenca. ABC. 18 de agosto de 1934. Edición de Sevilla.

realizando una gira, contratados probablemente por Vedrines. La ruta continuaría por otras ciudades y pueblos de la comarca andaluza y acabaron en Sanlúcar de Barrameda[271]. Durante ese mes también hacen parada en Granada y actúan en la plaza de toros del Triunfo. El 22 de agosto se celebró un festival del que formaron parte los cantaores anteriormente citados.

Una de estas galas en las que los cuatros ‘ases’ participaron, fue grabada con fines radiofónicos. Así, es Radio Valencia quién en su programación incluye uno de estos recitales y lo

271 ABC. 28 de agosto de 1934. Edición de Sevilla.

emite el 7 de julio[272]. Comenzaba a ser desde hace un tiempo un ejercicio recurrente dentro de las emisiones de radio, el hecho de que se publicaran los recitales tanto de flamenco, como de obras teatrales y otro tipo de espectáculos de variedades. Al margen de las programaciones que completaban el cuadro diario de las emisoras, en ocasiones se emitían éstos completos. En 'Radio Española' era muy frecuente escuchar estos conciertos[273].

A finales de año el cante de Cepero y la guitarra de Luis Maravilla, se podía escuchar en esta cadena radiofónica con frecuencia durante varias semanas. Desconocemos en qué momento se produjeron estas grabaciones, pero no cabe duda que el alcance que poseía en estos años Cepero y el flamenco era más que evidente, hasta el punto de ser uno de los más programados en las mejores cadenas nacionales. En la biografía de Perico el del Lunar[274] el comentario lo realiza Luis Maravilla acerca de las que se hacían para la radio:

> *"Perico tuvo como una especie de exclusiva con la radio nacional [...]. Cuando cantó mi padre le comentaron que habían llamado desde un barco en alta mar para felicitarle. Incluso en ese programa yo le toqué a Cepero y a Varea"*

Encontrar esas grabaciones en directo de artistas en los años '30 serían un documento sonoro de vital importancia para conocer el cante sin cortes, sin corta/pega y sin preparación, como se hacía en el estudio cuando se grababa una placa de pizarra. En la mayoría de los casos, los registros sonoros que se escuchaban en las emisoras eran las mismas pizarras, pero en ocasiones especiales sí eran los directos.

La revista 'Ondas' publicaba[275] semanalmente los contenidos de los principales programas nacionales entre los que se incluían estos conciertos. Además de en Valencia, el mismo recital se repitió en la emisora 'Unión Radio' de Madrid a finales de año.

A primeros de agosto vuelve Cepero a la ciudad de Málaga[276] aclamado por el público. Actuó en el teatro Vital Aza y el redactor/periodista escribe acerca de esa noche:

ANOCHE EN EL VITAL AZA

Espectáculo flamenco

Otro espectáculo de cante jondo. El éxito reciente de Cepero en nuestra plaza de toros ha hecho a la empresa de este teatro contratar al

272 Emisión realizada el día 7 de julio de 1934 en el programa Ondas, de Radio Valencia. (Ondas, 6/07/1934)
273 La radio española inició sus emisiones en 1923. Esta y otras como la radio Ibérica emitían actuaciones directo de flamenco, una de ellas grabada en el colmao Villa Rosa. Díaz Lorenzo. La radio española, 12¡923-1993. Edit. Alianza 1992.
274 GAMBOA RODRÍGUEZ, J.M. *'Perico del Lunar. Un flamenco de antología*'. Edic. La Posada, Córdoba 2001, p-99
275 Edición semanal que dirigía Ricardo M. de Urgoiti. Datos extraídos del nº 493, año X, de 29 de diciembre de 1934, Madrid.
276 La Unión Mercantil. 1 de agosto de 1934.

famoso cantaor. Su nueva presentación ante nuestro público fue una confirmación rotunda del triunfo anterior. Los espectadores, captados por la difícil facilidad y por la emoción del cante de este artista singular, le ofrendó su admiración en clamorosas ovaciones.

También El Pena cantó muy requetebién y ganó en buena lid los aplausos del auditorio.

Mazaco, muy seguro y pleno de facultades, compartió con aquellos el triunfo.

De los demás artistas del elenco sobresalieron el 'Rojo de Salamanca' y el 'Niño del Museo', así como los tocaores.

El público salió complacidísimo del espectáculo.

Finalizadas las *tournées* veraniegas Cepero cruza el estrecho junto al Niño del Museo, al Pena hijo y otros artistas para actuar en Tetuán[277]:

'Teatro Español'. Ópera flamenca con Cepero, Pena (hijo), Niño del Museo y 8 artistas más, butaca 3.00 pts., general 1.00 pts.

El cantaor jerezano visitó el continente africano para participar en los grandes eventos que se celebraban durante el periodo del protectorado Español. El teatro Español fue considerado en la época franquista uno de los más importantes. Allí se dieron cita los más grandes artistas flamencos durante muchos años. Desde la Niña de los Peines, hasta Pepe Pinto, Vallejo, Palanca, Cojo de Málaga, Pena padre, Canalejas de Puerto Real, El Gloria, Niño de la Huerta etc. En aquellos años Manolo Caracol estrenó un espectáculo junto a Lola Flores. 'La Niña de fuego' y 'La Salvaora' sonaban ya. Esta zambra actuó en el teatro Español obteniendo un rotundo éxito.

También por el teatro Rif Cinema desfilaron la mayoría de los antes mencionados. En este año, en el que Mairena entra en las fiestas sevillanas compartiendo espacio con los grandes artistas ya consagrados, participa Cepero como uno de ellos, fruto de sus grandes éxitos y de la fama obtenida en sus años de juventud cuando triunfó en Sevilla (20 años antes). Así lo recoge Rogelio Marín[278]:

El año 1934 se presentaba algo incierto y he aquí un industrial de

277 GUTIÉRREZ MATE, R. *Art. 'El aflamencamiento en Tetuán' (1912-1936*). Revista Internacional 'Música Oral del Sur'. Nº8, 2009. Granada. Centro de Documentación musical de Andalucía.
278 Marín, citado en Los cantes de Antonio Mairena. Soler Guevara, Luis y Solér Díez, Ramón. 2004, p-36

Sevilla, Don Rafael Tristán[279], acompañado de un gran conocedor del cante, lo habían de introducir en lo que pudiéramos llamar Cátedra del mismo. En el Pasaje del Duque se celebraba un bautizo cuyo padrinazgo corría a cargo del señor Tristán. No cabe duda, que eso suponía como una convocatoria de cantaores ya que por aquel entonces solían para por allí todos los artistas. Allí estuvieron 'Niño de Marchena', Montoya, El Gloria, Tomás Pavón, Cepero y otros de menor ente; y llegó el momento crucial: como invitado del padrino cantó en su honor y todas estas señoras figuras del cante quedaron altamente impresionados.

Precisamente en Mairena, Cepero hizo gran amistad con un cantaor de nombre Diego Manolete (Diego Sánchez Romero). Regentaba un horno en la calle Arco de esta localidad. Hcia muy bien los estilos de levante y los malagueños. Fue el único mairenero que gozó de la amistad de D. Antonio Chacón y de Cepero[280]. Cada vez que José actuaba cerca de Mairena se acercaba a visitar a su amigo Diego y se daban reuniones en casa de otro buen aficionado: Chileto.

La flamenquería de Diego era tal que Chacón lo admiraba considerablemente. Tan era así, que un día estando reunidos en Casa de Chileto D. Antonio Chacón, Manolete, Trigueros, Romero, Zamarra, el Quico y José Monte entre otros, rogó a Diego que se encerrase en un reservado del local, él sólo, y cantara. Chacón hizo lo propio en otro cuarto contiguo. Diego Manolete cantó largamente en su solitario encierro haciendo tan bien los estilos del divo, que una vez ante la presencia de los otros que escuchaban fuera, Chacón les preguntó:

– Señores ¿quién de los dos ha cantado, Manolete o yo?

Todos coincidieron en afirmar que había sido el jerezano, pero éste negó que hubiera cantado en absoluto diciéndoles que era Diego el que había hecho sus cantes como sí él mismo fuera y añadió: Si Manolete está dispuesto a venirse conmigo, me lo llevo.

Cepero admiraba a Diego hasta tal punto que en una ocasión llegó a decirle[281]: Pero Diego ¿como te dedicas a amarrar leña con el arte que llevas dentro?

Diego conocía muy bien el cante de Cepero y sus fandangos y los ejecutaba a la perfección. En Mairena, tierra donde el fandango no ha sido un estilo que se practicara con frecuencia, se recuerdan algunos de los que, al estilo de Cepero cantaba Diego Manolete:

279 Conocido empresario e industrial sevillano famoso por sus gestiones empresariales y por sus generosos donativos a la Obra Nacional de Casas para inválidos, empleados y obrero. Fue gran amigo de Antonio Mairena.

280 Esta información la confirma Antonio Rincón Ruíz en su artículo 'Diego Sánchez Romero 'Diego Manolete'. Extraido de Raices flamencas de Mairena del Alcor. (http://www.mayrena.com/Historia/SPM52DiegoManolete.htm)

281 www.elartedevivirlelflamenco.com

Antes de morir mi mare
a mí me llamó y me dijo:
Ni lo sabrás, ni lo sabes;
hasta que tengas un hijo,
lo que te quiere tu mare

Aunque me veas por la calle
descalzo y muy mal vestío
no te dé vergüenza y di;
a ese hombre lo que querío
y el no me ha querío a mí.

La mano le levanté
a un anciano por la calle.
Volví la cara y miré,
el anciano era mi pare
gotas de sangre lloré.

Yo me tengo que tomar
la justicia por mi mano;
se la tengo sentenciada
al que apuñaló a mi hermano
que ha muerto en el hospital

Por dineros que te den
por Dios no pierdas la honra;
Si no tienes que comer
yo por tí pido limosna
aunque mal pago me des.

Una variante de este último fandango es el que grabó Cepero en su primera serie de discos por media granaina junto a Luís Yance.

Mujer que tanto he querío,
Por Dios no pierdas la honra,
si es que no tienes para comer,
yo por ti pido limosna,
aunque mal pago me den

En pleno verano vuelve de nuevo a Granada, a la plaza de toros y participa junto a 'La Jerezana', 'La Trianera', Pepe Pinto o Canalejas entre otros.

Niño de Marchena
Creador de "La Rondeña del Rocío"
...De varios pueblos de Huelva
y de Sevilla la llana
van saliendo las estrellas
al despertar la mañana...

Plaza de Toros
del TRIUNFO-GRANADA

El sábado 11 de Agosto 1934
A las 10 y media de la noche

MONSERRAT presenta su formidable espectáculo vocal e instrumental de OPERA FLAMENCA

Niña de los Peines
La mejor cantadora del mundo
Creadora de
"MANOLO REYES"
(Por bulerías)

Luz Divina "La Jerezana"
En los cantos a duo

El programa que no olvidará usted nunca

Milagritos "La Macarena"
Excelsa cantadora

Las figuras más destacadas del género

Pepita Caballero "La Triunera"
Verdadera revelación

Niña de los Peines - Pepe Pinto - Niño de Marchena - Canalejas

ANTONIO DELGADO
Celebrado guitarrista

Niño Ricardo
El de los arpegios armoniosos

Flores
Humorista cómico

RAMON MONTOYA
El maestro de la guitarra

Pepe Pinto
Su última creación:
«Canción gitana»
...Hija que vende la honra
por su madre...

Este es el grandioso espectáculo de Opera Flamenca que presenta MONSERRAT, el que garantiza el éxito.

PRECIOS

Sillas de pista . . . . . **3** ptas.
Entrada general (PRECIO POPULAR) . **1** „

NOTAS.-El hecho de que actúen estas artistas no altera su categoría.-En el caso de suspenderse la función una vez empezada, por fuerza mayor, el público no tendrá derecho a reclamación alguna.-La Dirección se reserva el derecho de introducir cualquier cambio en el programa, si a ello se viese obligada por causas ajenas a su voluntad.

La Empresa de Tranvías establecerá un buen servicio a los pueblos de la red.

Canalejas
(DE PUERTO REAL)
¡La novedad del año!
En su creación:
«Rocío, capullito florecío»

Vea usted la Selección más completa del cartel Flamenco del año - Unico día de actuación el sábado 11 de Agosto

Gráfica Minerva-San Matías 19. GRANADA

5.7.-1935

A finales de enero, comparte cartel con el Pena hijo y con El Americano acompañados ambos por Luis Yance en el teatro Ideal[282]. Unos días antes, concretamente el día 20 de enero, la empresa del teatro Lara de Málaga, decide organizar un evento de grandes dimensiones, a tenor de la gran cantidad de artistas que contrataron. Entre los nombres más destacados[283] estaban La Niña de los Peines, Manuel Vallejo, el propio Cepero, Angelillo, Niño del Museo, Pepe Marchena, Pena hijo, Cojo de Málaga…

Hasta julio del mismo año, no sabemos nada de Cepero. Suponemos que el artista se refugia en el colmao Villa Rosa.

En agosto reaparece en los escenarios de la capital. El teatro Maravillas, tras haber estado cerrado durante un tiempo abre sus puertas y es Cepero quién lo reinaugura. Por entonces, en los mentideros de Madrid corría la noticia de que El Niño Marchena creaba compañía propia y que se gestaba un gran estreno para primeros de septiembre. Entre tanto Cepero, junto a la cupletista Anita Flor y Niño Fuentes de Andalucía[284] actuaron en este escenario para deleite del público.

A lo largo de ese año también visitó Málaga con motivo de un contrato para trabajar en el Salón Royal[285]. Así reza:

Cepero: el poeta del cante

Esta noche, por última vez, en el escenario donde anoche triunfó

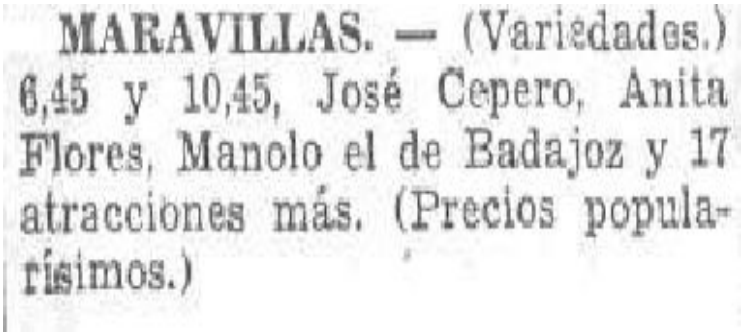
Salón Royal (Antes Chinitas)

282La Voz. 29 de enero de 1935.

283 Entre los más de cincuenta artistas que acudieron a la representación en calidad de participantes estuvieron Luquitas de Marchena, Niño de Rodas, Cepero de Triana, Vallejito, Jesús Perosanz, Palanca, Niño de la Rosa Fina, Niño de Azuaga, Enrique Orozco, Niño de Olivares, Niño de Utrera, Niño Fuentes de Andalucía, Lolita de Triana, Ángel Peñalva, Diego Torres (imitador de Cepero), El Canario de Granada, Juan Montoya, Niño López, Antonio Serrano el del Lunar, Antonio Moreno, Niño de pizarra, Maria de Córdoba, Niña de la Sierra, El Sillerito, Niña de Cartagena, Niña de los Huertos, Paco el minero, Niño del Alba, Niño de los Barrios, Niño de Cazalla, Niño de la Huerta, Niño del Museo, Niña de Castro, Niño de Hierro, Niño de la Victoria y el niño de Álora. Las guitarras las pusieron Montoya, Manolo de Huelva, Francisco Portillo, Carlos Sánchez y Antonio Delgado. (La Unión Mercantil, 20 de enero de 1935)

284 Este cantaor hizo su estreno en este teatro, siendo ésta la primera vez que actuaba en la capital acompañado por la guitarra de Manolo de Badajoz. La Voz. 23 de agosto de 1935.

285 Este salón fue tiempo atrás el conocido Café de Chinitas. Este espacio estuvo abierto de 1857 hasta que cerró en plena guerra civil en 1937. Por el pasaron artistas de la calidad de Juan Breva, Manuel Torre, La Trini, Niña de los Peines, Manolo Caracol, Cojo de Málaga, Juan Valderrama, Vallejo, etc. Era un local de pequeñas dimensiones con un pequeño escenario con seis palcos a los lados, que operó como burdel en algunas ocasiones y que fue cerrado otras tantas, por culpa de los escándalos que allí se formaban. Más tarde fue el poeta Federico García Lorca quién diera popularidad poética gracias a estos versos: En el café de Chinitas/ dijo Paquiro a su hermano:/ 'Soy más valiente que tú/ más torero y más gitano'. En 1924 cambió de nombre por el de Salón Royal. A pesar de esto la importancia no la perdió y seguían contratando a los mejores artistas: *Salón Royal. Chinitas. Grandioso espectáculo de varietés en el que figuran notables bailarinas y excelentes canzonetistas. Acontecimiento de la maja del cante flamenco LA NIÑA DE LOS PEINES. Terminado el espectáculo grandes bailes familiares. A las 8 y media. ENTRADA AL CONSUMO*. (22/10/1924) La Unión mercantil.


MARAVILLAS. — (Variedades.) 6,45 y 10,45, José Cepero, Anita Flores, Manolo el de Badajoz y 17 atracciones más. (Precios populares.)

Ese mismo verano visita Granada[286] en *trouppe* de ópera flamenca junto a Niño de Alcalá, Niña de patrocinio, Rojo de Salamanca, Bernardo de los Lobitos, Niño del Museo, Paco Mazaco, Pena hijo e Imperio de Granada; a la guitarra José Revuelta, Manuel Bonet y José Martell.

5.8.-1936. La guerra civil española.

El 1 de enero de 1936 se presentaban en el teatro Cervantes los 'Faraones del Albaicín' con Pepe Marchena, Niño Almadén, Pepita Caballero y Maria Victoria. En aquella ocasión lo llamaron apuntes cómico-bailables. Era un musical del tiempo. En el circo Price, un clamoroso éxito 'Contigo y siempre contigo' genial creación de Angelillo, uno de los ases del flamenco. En el palacio de la prensa la admirable bailarina Reyes Castizo, denominada 'la Yanqui' participa en la película 'Aventura oriental' junto a Guerrita. También había actividades en los cines: 'Currito de la cruz' o 'La hija de Juan Simón' en otros cines.

Circo de Price
El sábado, 6,30, 10,45, acontecimiento cumbre de cante flamenco
CARTEL DE ASES
Por primera vez en Madrid el renovador del cante andaluz
EL SEVILLANO
En este programa actuará LA NIÑA DE LOS PEINES, PEPE PINTO, CARBONERILLO, CEPERO DE TRIANA, NIÑO ALCAZAR y 15 artistas más
IMPOSIBLE MAS Y MEJOR PROGRAMA

286 VV.AA. '*Me llamo Juan Varea'*. Edit. Ayunt. Burriana. 2004. p-56

Como vemos, meses antes de estallar la guerra civil, el flamenco, a pesar de las informaciones erróneas, seguía su curso y poco o nada había cambiado hasta entonces tras la tensiones civiles y militares en el país, al menos en la capital. Los teatros seguían con su público, los cines seguían proyectando las novedades cinematográficas actuales.

Por otro lado, el esplendor de la ópera flamenca no se había perdido, salvo en aquellos artistas que no crearon cante propio, principalmente fandanguillo y quedaron relegados a actuar en espacios de menor dimensión social por lo que algunos de ellos finalizaron su profesión tras la guerra civil.

En plena etapa dorada del fandanguillo, han sido muchos los que triunfaron creando estilos propios, con el fin de tener un nombre. Con mayor o menor acierto jondo, el que no tenía uno personal no era llamado a estar entre la élite de los cantaores/as de estos años. Salvo excepciones, la mayoría de los artistas crearon un fandango personal acorde a sus posibilidades para poder llevar dinero a casa. No olvidemos que en pocos meses estallará la guerra y algunos de éstos, tendrán que emigrar o esconderse del régimen, además de estar vetados en los escenarios.

En febrero de 1936, dos meses antes de comenzar la guerra civil, Madrid mantiene su oferta cultural en cuanto a flamenco se refiere. El Circo Price, como uno de los enclaves principales de la capital sigue ofreciendo recitales con los mejores artistas. Durante cuatro noches consecutivas programa[287] a La Niña de los Peines, junto a Pepe Pinto, Cepero, Carbonerillo, El Sevillano[288], Cepero de Triana y Niño Alcázar y quince más. Un gran programa acorde con los gustos del público de mediados de los años '30.

5.8.1.- La guerra civil española. Contexto socio-político.

A comienzos de 1936 se disuelven las Cortes y se inicia una convocatoria de elecciones. Días después queda constituido el Frente Popular. En febrero, el día 16 la victoria electoral es para el Frente Popular, momento en el que se nombra a Azaña como presidente del nuevo gobierno aunque con ministros republicanos solamente. Un mes después el General Franco es destinado a Canarias y detienen a J.A. Primo de Rivera además de declarar ilegal la Falange Española.

El alzamiento militar que daría paso a casi tres sangrientos años de guerra civil se inició de improviso en Melilla el 17 de julio de 1936 pero para que éste se produjera hizo falta la connivencia de grupos de presión político-económicos y la ayuda del Ejército. Señalaremos brevemente como fue el alzamiento y como éste se convirtió, tras su fracaso, en un conflicto bélico de amplias

287 Heraldo de Madrid. 6 de febrero de 1936.
288 Esta fue la primera vez que El Sevillano actuaba en Madrid.

proporciones. Para entender la situación posterior del flamenco, la describimos en la España del comienzo de la guerra.

El 19 de julio la situación era incierta. El nuevo jefe de gobierno, el republicano José Giral, que había accedido al cargo tras la dimisión de Casares Quiroga, accedió finalmente a repartir armas entre los partidos de izquierda y los sindicatos.

En el resto de España el 19 de julio se produjeron victorias y derrotas para la República. En Oviedo la ciudad parecía ganada para el gobierno pero el coronel Antonio Aranda convenció a los mineros para que abandonaran la ciudad en dirección a Madrid y por la tarde se declaró partidario de la rebelión. Pero todo el resto de Asturias era republicana y pronto se encontró aislado aunque pudo resistir el asedio de los mineros engañados. En Santander la ciudad se mantuvo tranquila y leal a la República. En el País Vasco, Alava fue ganada para los rebeldes con la misma facilidad con que Vizcaya y Guipúzcoa se ganaron para la República.

Se habían creado dos Españas, la republicana del norte y una amplia zona del centro y este de España. Los sublevados controlaban zonas del noroeste, centro y sudoeste de España. Se iniciaba así el conflicto entre izquierda y derecha que durante casi tres años había de devastar al país en cruenta lucha fraticida.

Juan Valderrama, en sus memorias[289] cuenta el ambiente que se vivía durante aquel periodo:

> *'Había un ambiente raro, había muchas huelgas, los sindicatos estaban embaucados, los obreros estaban descontentos, con mucha tensión con los patronos, se hablaba de revolución otra vez, como cuando lo de Asturias que lo sofocó la legión […]'.*

A Juan Valderrama[290], a pesar de estar de gira le dio tiempo a llegar a la capital:

> *'Al llegar a Madrid aquello ya era la revolución. Estaban las calles tomadas por los milicianos, los camiones de la sierra con escopetas, los militares, los cañones emplazados en las esquinas, los tranvías con los puños en alto saliendo por las ventanillas, camino de los frentes: "¡Viva la República, mueran los fascistas", UHP!"'*

289 BURGOS, ANTONIO. *'Juan Valderrama, mi España querida*'. Edit. La esfera. p-134
290 Op.cit. p-134-135

En una situación de tanta tensión era previsible que afectara al flamenco. El primer año de guerra civil no llegó a ser todo lo duro que fueron los demás amén de las posguerra, pero para los artistas el no poder trabajar hizo mella en su economía. Fueron muchos los que tuvieron que salir del país para sobrevivir: Carmen Amaya, Sabicas, El Pena, Niño de Utrera, Ramón Montoya, Manolo de Huelva (ambos se fueron a París).

Las represalias del franquismo también hicieron mella en multitud de cantaores. El Chato de las Ventas, por ejemplo, fue condenado a muerte en un juicio y murió de un ataque al corazón cuando iba a ser fusilado. Corruco de Algeciras y Chaconcito fallecieron luchando en el Ejército Republicano en el frente de teruel y en Madrid, respectivamente.

Contó Luís Maravillas[291] con respecto a la situación de la guerra:

> *¡En la guerra había un hambre! El pan era negro.(...) En plena guerra teníamos que trabajar por tres duros. Nos daban tres duros por función. Trabajamos en todos los teatros de Barcelona programados por el sindicato. Hasta que me tocó entrar en el servicio militar. Al frente sólo iban los voluntarios, pero cuando entró Prieto mandó incorporarse a las quintas y tuve que presentarme. Tuve mucha suerte porque me quedé en la jefatura de Aviación de escribiente. Todo por la guitarra. (...) Yo no fui al frente. Era amigo de un poeta, de Pedro Garfias..*

José Cepero tampoco fue al frente. Su amistad con Primo de Rivera le benefició además de formar parte del sindicato. Dirigir el sindicato de artistas y formar parte activa de la U.G.T. le sirvieron para tomar contactos con políticos de renombre a los que acudió para evitar incorporarse. Ya vimos anteriormente como Valderrama tildaba de fantasioso a Cepero en las anécdotas que contaba de Alfonso XIII.

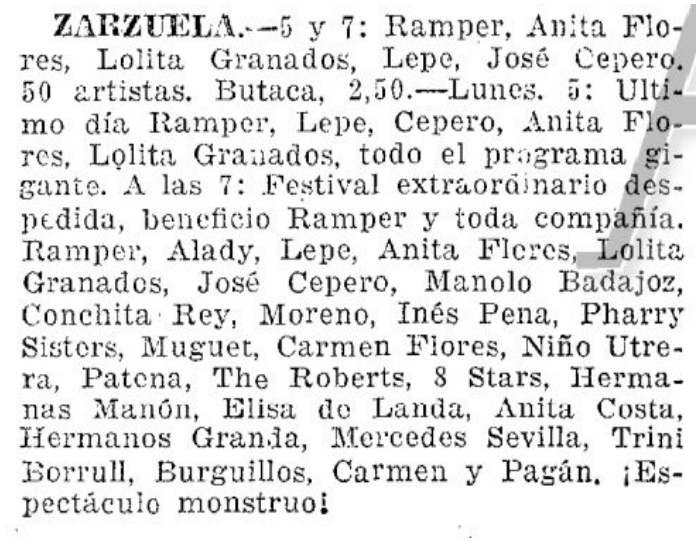
Nos confirmó Juan Escobero Bolaños[292] (1916-2011) un madrileño aficionado a Villa Rosa y al flamenco y que contaba con 20 años cuando estalló la guerra que Cepero se libró de ir al frente porque tenía gran amistad con el Rey Alfonso XIII y con Primo de Rivera. En numerosas ocasiones Cepero acudía, según él recuerda, al Palacio Real junto a otros cantaores llamados por el Rey. Deducimos que aún pudiendo no ser del todo ciertas las afirmaciones de Valderrama con respecto a las fantasías de Cepero y el Rey, queda claro que existía una amistad entre ambos y no es de

291 *Op.cit* (GAMBOA&ESPÍN). p-34
292 La información referida la dió al preguntarle sobre José Cepero y Villa Rosa, en el transcurso de una reunión flamenca.

extrañar que pudieran compartir el viaje en tren del que habla Valderrama, aunque a quién saludaran en el andén los transeúntes fuera al Rey. A saber.

Durante estos primeros meses de la guerra, Cepero trabaja poco. Villa Rosa apenas le daba para mantener a la familia. Siempre tuvo fama de haber ganado millones con el cante pero de la misma manera que los ganaba se le iban en las juergas. Fueron años duros ya que su mujer Soledad había dejado de trabajar de cupletista muchos años atrás y el único ingreso era el suyo.

No es hasta octubre cuando lo encontramos de nuevo en los escenarios. El día 7 reaparece Cepero y Manolo de Badajoz, al lado de la cupletista Anita Flor y Lolita Granados y cincuenta artistas más en el teatro Zarzuela[293]. Durante cinco días aparece en el cartel de forma ininterrumpida.



ZARZUELA.—5 y 7: Ramper, Anita Flores, Lolita Granados, Lepe, José Cepero, 50 artistas. Butaca, 2,50.—Lunes, 5: Ultimo día Ramper, Lepe, Cepero, Anita Flores, Lolita Granados, todo el programa gigante. A las 7: Festival extraordinario despedida, beneficio Ramper y toda compañía. Ramper, Alady, Lepe, Anita Flores, Lolita Granados, José Cepero, Manolo Badajoz, Conchita Rey, Moreno, Inés Pena, Pharry Sisters, Muguet, Carmen Flores, Niño Utrera, Patena, The Roberts, 8 Stars, Hermanas Manón, Elisa de Landa, Anita Costa, Hermanos Granda, Mercedes Sevilla, Trini Borrull, Burguillos, Carmen y Pagán. ¡Espectáculo monstruo!

No fueron muchas las actuaciones que se realizaron, en general, en los meses posteriores al comienzo de la guerra. La situación que se presentaba no hacía presagiar buenos tiempos para los teatros y lo escenarios, a pesar de que, como veremos, el tiempo que duró la guerra no fue, en ningún caso, nefasto para los artistas. Entre los pocos eventos que se llevaron a cabo, encontramos a La Niña de los Peines, Pastora Imperio, Sabicas, Angelillo, Pilar López y La Argentinita. Tras la muerte reciente de Luís Yance, recordemos primer guitarrista que graba en pizarra junto a Cepero en 1922, un recital de ópera flamenca se programa en febrero de 1937 en el teatro La Latina de la capital en el que actúan además de Cepero, Juan Varea, Paco Mazaco, Niño de Madrid y el cuadro de Frasquillo.

293 Así lo anuncia el diario ABC. Algunos de los artistas que participaron fueron Lepe, Conchita Rey, Moreno, Inés Peña, Carmen Flores, Niño de Utrera, Patena, Anita Costa, Mercedes Sevilla, Trini Borrull, Burguillos etc. El resto de artistas no eran del ámbito flamenco, sino que eran comediantes y actores de teatro.

Sin duda, fue éste un año particular para el flamenco pues con el inicio de la guerra unos y otros estaban 'obligados' a posicionarse. Cepero, desde la creación del sindicato de artistas, participó activamente en las políticas que más le convenían a principios de la década sin caer en la cuenta de que con los años, podía afectar significativamente a su trabajo.

Para los artistas madrileños, la guerra fue fatal. Cuenta Justo de Badajoz[294] al respecto de la guerra civil:

> *'A los artistas que les pilló en la capital les hizo quedarse allí. Luego a muchos les pilló en Jaén. Me parece que por allí estaba La Niña de los Peines, Pepe Pinto...Recuerdo que fuimos una vez a tocar al Cuartel de la Montaña, y allí vinieron la Niña de los Peines, Pepe Pinto, que los habían traído de Jaén, me parece que era, y luego volvimos a Jaén. Luego acabó la guerra y cada uno se fue a su sitio. […] Luego, después de la guerra empezó a funcionar bien otra vez Villa Rosa, los contratos, los teatros...*
>
> *Después de la guerra empezaron a venir artistas a Madrid que no habían venido nunca. Sobre todo de Andalucía. Y Villa Rosa empezó para arriba.'*

Pasado el verano, la situación no era distinta del comienzo de la guerra para muchos artistas. A pesar de que en un primer momento no pudieran moverse de determinadas ciudades y pueblos, en la capital la actividad no fue un problema. Se daban actuaciones en teatros, espectáculos de ópera flamenca etc. Así en octubre, el día 7 Cepero actuó en doble sesión (5 y 7 de la tarde) junto a Anita Flores, Lolita Granados y Manolo de Badajoz entre otros. El contrato que hizo el empresario abarcaba un total de cincuenta artistas que se alternaban por semanas en el teatro de manera que el cantaor jerezano estuvo en cartel varios días. El precio de la butaca era de 2,50 pesetas[295]

5.9.- 1937.

Ya entrado el año '37, la actividad flamenca llegó a tener cierta estabilidad dentro de las dificultades que había en pleno proceso de guerra, pero los artistas que se quedaron en Madrid continuaron trabajando a pesar de la situación. En la capital los teatros y los espectáculos se colectivizan[296] y las sesiones que se celebran llevan salarios de guerra.

294 Entrevista realizada por Payo Humberto y recogida de https://www.youtube.com/watch?v=JBn0SLSBTIA
295 ABC 7/10/1936
296 ZAMBRANO VÁZQUEZ, FRANCISCO. *'Vida y obra de Porrinas de Badajoz'.* Edit, Diputación provincial de Badajoz. 2007, p-139

En estos meses tan difíciles, los artistas se unen en espectáculos de pequeño formato, aunque las *tournées* que se celebran poco o nada tienen que ver con las giras de años atrás. Tímidamente van surgiendo compañías en las que la unión de varios artistas será la mejor forma de encontrar unos ingresos en un tiempo en el que el cante se da en unas circunstancias especiales. Los teatros madrileños aún mantenían intenciones de programar con calidad y de hecho la oferta seguía activa.

Así, el teatro La Latina[297] presentaba su espectáculo 'Mosaicos españoles', con Anita Flores, Sepepe, Cepero y el cuadro de Frasquillo, en horario de tarde, con dos sesiones: a las 3:15 y a las 5:15 de la tarde. Se mantuvo el cartel con estos artistas desde el día 5 de febrero hasta el 17.

Estos días continuados de trabajo le dieron un respiro económico al cantaor jerezano que comenzaba a levantar cabeza después de meses sin apenas trabajar. Se puede apreciar los artistas poco conocidos con los que comparte escenario Cepero, fruto de una unión puntual para mantenerse en cartel.

Finalizado el contrato en el teatro La Latina, ya tenía firmados compromisos. Durante diez días consecutivos trabajó en el teatro Fuencarral, junto al Negro Aquilino y otros. En esos meses las representaciones se daban por las tardes. Desconocemos el porqué de trabajar en sesiones de tarde y no de noche, pues hasta entonces, era después de las actuaciones nocturnas, cuando acudían a los Colmaos, principalmente Villa Rosa o Los Gabrieles para seguir la fiesta. Trabajar a las tres de la tarde no era lo habitual para los flamencos.

Recuerda Valderrama[298] el ambiente de Villa Rosa de la posguerra:

> *Allí a Villa Rosa nada más que entraban cuatro o cinco artistas, la crema, porque a los mediocres no los dejaban trabajar allí. No eran cantaores fijos, no recibían ningún sueldo del local, sino que iban allí a esperar que los llamaran para las juergas, a lo que saliera. Así estaban manolo de Badajoz, Ramón Montoya, Almadén, el propio Cepero, todos.*
>
> *Llegaba un señorito, y:*
>
> *-¿Quién hay?*
>
> *Están ahí Ramón Montoya y Cepero...*
>
> *Que pase Cepero...*
>
> *Y entraban en los cuartos. Por una fiesta en uno de aquellos reservados, nos daban en el mejor de los casos cuarenta duros, todo los más veinte duros. Aquello era mucho dinero terminada la guerra. Comer en un restaurante*

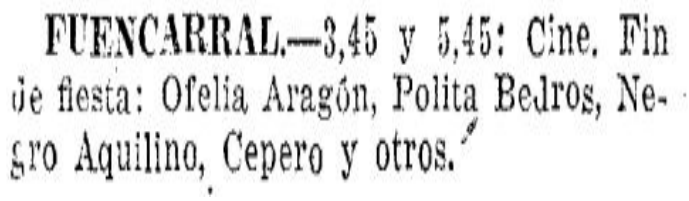
297 La Voz. 8 de febrero de 1937.
298 *Op.cit.(*BURGOS*), p-178*

bueno costaba un duro. Ganábamos mucho dinero, el día que trabajábamos claro, porque si no entraba ninguna fiesta nos teníamos que ir como habíamos venido, esperando que llegara alguien hasta las mismas claras del día.'

Ese año, por otro lado y a pesar de la guerra, fue medianamente prolijo para los artistas que al margen de posicionamientos políticos, tuvieron la oportunidad de trabajar, al menos, en la capital. Como contra-programación a este espectáculo, cerca de allí, en el teatro Calderón cantaba Juan Varea y otros actuaban con sus repertorios propios. El que fuera presidente de la Asociación Española de Artistas y de Variedades, Pompoff, compartía espacio con Varea.

Los diarios pasaban por la censura de la época. Uno de los distintivos que verificaban que hacían válida la publicación y por tanto, podían ser vendidos al público, era un sello emitido por la 'Junta delegada de censura' que aprobaba los contenidos.

Un año éste que continúa fructífero para Cepero, pues entre febrero y abril su trabajo es incesante. En marzo, el día 23 es requerido para trabajar en el teatro Calderón y los dos días siguientes se desplaza al teatro Fuencarral con los mismos fines. Madrid era en estos días un hervidero de cantaores/as que luchaban por atraer al público. Los empresarios lo sabían y contraprogramaban para ser los 'vencedores' de las noches madrileñas. Un ejemplo clarificador de esto lo encontramos, por poner un ejemplo, en el día 25 de marzo. Por un lado, Cepero actuaba en el teatro Fuencarral, como ya hemos apuntado. Por otro, La Niña de los Peines hacía lo mismo en el teatro Calderón[299] y en el teatro La Latina participaban Paco Mazaco y El Americano en una comedia flamenca.


FUENCARRAL.—3,45 y 5,45: Cine. Fin de fiesta: Ofelia Aragón, Polita Bedros, Negro Aquilino, Cepero y otros.

Con ofertas para cantar en diversos escenarios, días más tarde es contratado en el Calderón[300]. El programa era de variedades y actuaban decenas de artistas cada noche, entre cómicos, actores, comediantes y cantaores. Trabajó en este teatro, los días 13, 18, 20, 21, 22, 24 y 27 de abril.

Cuando no actuaba allí, alternaba sus funciones en el teatro García Lorca. Lo encontramos el

299 ABC. 25 de marzo de 1937.
300 El Sol. 13 de abril de 1937.

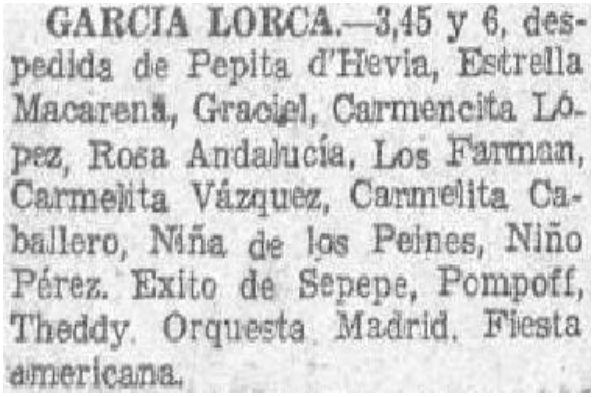
día 14 y el 15 de abril con Anita Flores y Pompoff. El 17 se unió Pepe Marchena.

Meses más tarde, a mediados de agosto, Cepero sigue vinculado al García Lorca y repiten los mismos artistas[301]. Hasta final de mes continúa trabajando aquí. Un cartel que a tenor de la duración seguía siendo un éxito y continuaba llenando cada día, con dos sesiones diarias.

Cepero cambió este verano los compromisos con el empresario Vedrines por la constancia de trabajar cada día en el teatro sin tener que estar de giras, viajando y fuera de casa.

Sin embargo, sí tenemos constancia de que visitó Granada[302] y su plaza de toros del Triunfo el 23 de julio. Con Vedrines al mando actuó junto a La Niña de los Peines, Paco Mazaco, Guerrita, Pepe Pinto, Niño Ricardo, Eusebio de Madrid, Carbonerillo, Sabicas, Corruco de AlgecirasNiño de Utrera y Manolo Martell.

Tras unos meses sin descanso, Cepero, compagina sus actuaciones en los teatros con Villa Rosa, su segunda casa y lugar que comenzaba a tener de nuevo la vida nocturna de antaño. Ya a finales de año, vuelve al teatro Durruti por dos noches[303].


GARCIA LORCA.—3,45 y 6, despedida de Pepita d'Hevia, Estrella Macarena, Graciel, Carmencita López, Rosa Andalucía, Los Farman, Carmelita Vázquez, Carmelita Caballero, Niña de los Peines, Niño Pérez. Exito de Sepepe, Pompoff, Theddy. Orquesta Madrid. Fiesta americana.

DURRUTI.—3,30 y 6, Rosas negras. Trío Llopis y Cepero.

ELCANO.—4 y 6, El ángel de las tinieblas, Moncha Blay, Anita Valle, Americano II, el Malagueñín, Victoria Madrid, Maruja Pereira y Rosario la Cartujana.

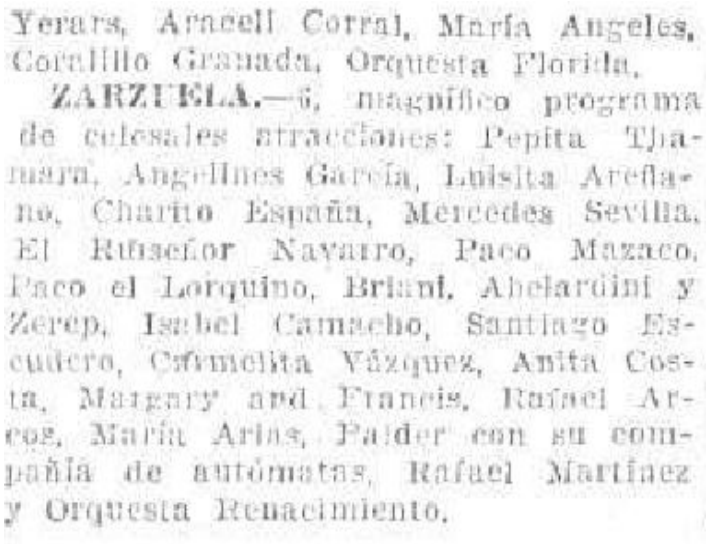
5.10.-1938.

Comenzado 1938, la vinculación de Cepero con la Asociación Española de Artistas y Variedades seguía viva. En muchos de los espectáculos donde se programaban espectáculos de cualquier tipo y las realizaban artistas asociados, Cepero aparecía en escena. Al margen de la temática, siempre había momento para el cante y el jerezano supo aprovechar esto para estar en primera línea de la mayoría de los teatros durante la guerra civil.

301 Acompañan a Cepero Rocío Romero, Anita Flores, Topete, Pompoff y Theddy.
302 RONDÓN RODRÍGUEZ, J. '*Corruco de Algeciras, Voz de llanto y de almadraba'*. Edic. La hidra de Lerna. 2010
303 La Voz. 18 de diciembre de 1937.

Del 3 al 12 de mayo, en el Calderón[304], escenario en el que había actuado en numerosas ocasiones, se programó un gran espectáculo de variedades y la parte flamenca correspondió, como no podía ser de otra manera, a Cepero. El mismo cuadro artístico repitió cartel desde el día 18 de mayo hasta el 6 de junio sin descanso. En este ciclo de variedades la copla y la canción española suponían los números principales. Tan sólo José Cepero figuraba como artista principal.

El trabajo comenzaba a ser abudante y Cepero aprovechaba cualquier oportunidad para estar en los mejores programas de los teatros. Por otro lado, en esos días, en el teatro Zarzuela cantaba La Niña de los Peines, Rafael Arcos, Negro Aquilino, Pastora Imperio, Caracol[305] (padre) e Isabelita de Jerez entre otros, Cepero quedó temporalmente fuera de estas actuaciones, a pesar de haber compartido cartel con ellos poco tiempo antes. Coincidiendo con Caracol padre, su hijo Manolo Caracol, cantaba cerca de allí, en el teatro Durruti esa semana junto a Paco Lorquino. Madrid fue enclave cultural durante la guerra civil. Si durante estos días coincidían padre e hijo en sendas actuaciones, en el teatro Variedades, Santiago Escudero presentó "Estampa Andaluza" llevando a Paco el Americano, Rosario La Cartujana, Angelita España y Manolo de Badajoz. Éstas continuaron en cartel hasta junio.



Yerars, Araceli Corral, María Angeles, Corallito Granada, Orquesta Florida.

ZARZUELA.—6, magnífico programa de colosales atracciones: Pepita Tjamara, Angelines García, Luisita Arefiano, Charito España, Mercedes Sevilla, El Ruiseñor Navarro, Paco Mazaco, Paco el Lorquino, Briani, Abelardini y Zerep, Isabel Camacho, Santiago Escudero, Carmelita Vázquez, Anita Costa, Margary and Francis, Rafael Arcos, María Arias, Paider con su compañía de autómatas, Rafael Martínez y Orquesta Renacimiento.

Un tiempo más tarde, Cepero pasa a formar parte del elenco artístico que actuaba en el Variedades. Durante el mes de agosto tiene continuidad la programación de la que forma parte el jerezano y con la que termina un ciclo de más de tres meses seguidos, sin apenas descansos. Ya a

304 Este estreno estaba formado principalmente por artistas de variedades, pero Cepero, entre actos, buscaba espacios para incluir sus creaciones personales que tanto gustaban al público en estos años. El elenco artístico estuvo por formado por Ramper, Elisa de Landa, Lupe Rivas, Serapio Gutiérrez, Moreno, Rosita Crespo, María Arias, Jualanso, Elvira Copelia, Habichuela, Marinita, Mary Paz, Pepita Arnau, Mary Sandra, Paqu9ita Santacruz, Isabelita Mar, Guilleu, Isabelita Serrano etc.. (ABC 1/06/1938)

305 No fueron actuaciones de ópera flamenca como tal, sino que al final de las proyecciones, y como fin de fiesta actuaban estos artistas. En el caso de Caracol padre, el film que se proyectó fue "Entre esposa y secretaria", de Clark Gable, Myrna Loy y Jean Harlow.

primeros de septiembre retoma su actividad en el teatro junto a algunos de los más conocidos artistas de copla y canción española. Vuelve a ser el único flamenco en el grupo que durante varios días actuaron[306].

Terminado el verano, Cepero deja los escenarios por un tiempo para volver, como cada fin de temporada estival, a Villa Rosa, intercalando sus noches con lo que le salía en los teatros.

Entre tanto se organiza en la capital un homenaje al Cojo de Madrid. Cepero, gran amigo del cantaor, quiso estar acompañando a éste junto a otros artistas[307].

En octubre, trabaja en el teatro Durruti[308] durante una semana en sesiones dobles de tarde. A finales de ese año cambia de tercio y regresa al teatro Zarzuela[309] durante varios días, actuando incluso el día de Navidad, formando parte de un nuevo espectáculo, de nombre "París Minuit" con sus fandangos de creación personal, junto a Pastora Imperio, Niño Pérez, Miguel Albaicín, Rosita Durán y Antonio Molina entre otros. Se mantuvieron en cartel durante toda la Navidad y parte del nuevo año.

Analizando el tipo de espectáculos de los que forma parte, nos damos cuenta que no son flamencos en sí, sino que él forma parte de una gran variedad de artistas de diferentes géneros. Así, Cepero tendría como soporte económico regular el participar en estos eventos. Creemos que que no serían del todo de su agrado, pues su senda profesional estaba encaminada hacia el cante pero no tendría muchas más opciones.

5.11.- 1939. El fin de una guerra.

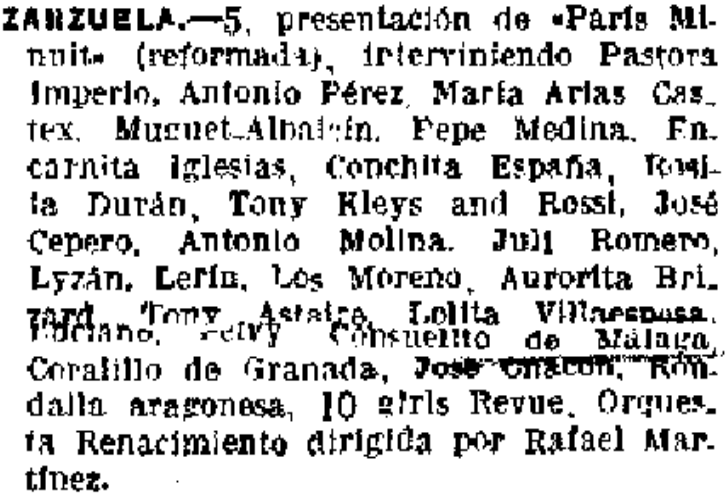
La guerra civil estaba próxima a su fin y, en estas circunstancias, lo mejor era estar trabajando y no preocuparse de otros asuntos que no fueran los estrictamente profesionales. Cepero, que durante el año anterior no quiso desmarcarse de los acontecimientos políticos, no supo mantenerse al margen y a pesar de todo se dedicó a trabajar. Como apuntábamos anteriormente, durante varios meses trabajó junto a una compañía de variedades en carteles de la capital, al igual que otros artistas de la talla de La Niña de los Peines, para sobrellevar los difíciles años de la guerra.

Durante los dos primeros meses de 1939 el teatro Zarzuela continuó su programación ajena a la situación que se vivía en Madrid y fruto de los resultados de taquilla, podía seguir así más

306 ABC 1/09/1938 Firmó contrato por varios días, en sesiones dobles en horario de 4:45 y 7 de la tarde, lo que dejaba tiempo para acudir cada noche al colmao Villa Rosa.
307 Actuaron en el homenaje Alfonso Alfaro, Rosita Crespo, Ramper, Trío Cortés, Ballesteros, Isidro Cano, Carmen Flores… Mientras tanto La Niña de los Peines ese día actuaba en el teatro Zarzuela con Manuel Bonet.
308ABC. 18 de octubre de 1938
309 El Liberal. 28 de diciembre de 1938

tiempo. Tenemos constancia de que Cepero mantuvo sus actuaciones con regularidad desde principios del mes de diciembre de 1938 hasta el 5 de marzo de 1939. Tres meses de trabajo continuado que alternaba con las noches de Villa Rosa. Apenas un mes antes de finalizar la guerra, Cepero dejó de trabajar y se estableció de nuevo en el colmao, en el que, como años antes, se refugiaba y con su cante y las fiestas privadas salía adelante.

Lo encontramos el 3 de enero de 1939 trabajando en el teatro Zarzuela de Madrid. Más de treinta artistas cada día en un espectáculo de variedades. Al parecer, Cepero no tuvo otra alternativa y se vio obligado en este tipo de recitales pues se le cerraron muchas puertas. Durante los últimos meses de la guerra sus contratos se redujeron a trabajar en dos teatros (Variedades y Zarzuela) durante temporadas, la primera de ellas durante el verano y la segunda en el cambio de año hasta finalizada la guerra civil[310].



ZARZUELA.—5, presentación de «París Minuit» (reformada), interviniendo Pastora Imperio, Antonio Pérez, María Arias Castex, Muguet-Albaicín, Pepe Medina, Encarnita Iglesias, Conchita España, Rosita Durán, Tony Kleys and Rossi, José Cepero, Antonio Molina, Juli Romero, Lyzán, Lerín, Los Moreno, Aurorita Brizard, Tony Astaire, Lolita Villaespesa, Luciano, Pelvy, Consuelito de Málaga, Coralillo de Granada, José Chacón, Rondalla aragonesa, 10 girls Revue, Orquesta Renacimiento dirigida por Rafael Martínez.

Cuenta Luís Maravilla[311] acerca del trabajo que había al finalizar la guerra:

> *"De todas maneras, en esa época trabajé mucho también con los flamencos: Sabicas, Pena hijo, Niño de la Huerta, Cepero..; pero en teatros, ya no volví a las fiestas hasta pasada la guerra."*

De lo que deducimos que mientras la guerra estaba activa el trabajo en los teatros existía, pero al terminar la guerra los artistas, se refugiaron en las fiestas privadas, en los colmaos etc.

Al respecto, sigue apuntando Maravilla[312]

> "*Pasada la guerra, verdaderamente sin las fiestas, el flamenco no*

310 ABC 3/01/1939
311 ESPÍN, M. y GAMBOA J.M. "*Luis maravilla por derecho*". Coedición de la Fundación Machado y del Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. 1990. p-31
312 *Op. Cit.* p-31

hubiera subsistido. Apenas había espectáculos y los que había fracasaban constantemente.[…] Las fiestas nos salvaron. Todos los grandes artistas fueron a las fiestas: Marchena, Valderrama, Vallejo…"

Durante el periodo de tiempo que duró la guerra civil, los teatros estuvieron incautados y fueron 'embargados' temporalmente por los sindicatos. La UGT y la CNT fueron los principales 'nuevos propietarios'. Por esto, Cepero durante estos años y como miembro activo del sindicato de artistas, tuvo la suerte de permanecer temporadas enteras en los teatros, con grandes contratos que derivaron en una gran fortuna económica. Poco le duraría al cantaor, pues acabada la guerra, lo tildaron de 'rojo' y no lo contrataban en ningún sitio. Las secuelas de la guerra empezaban a pasarle factura, hasta el punto de pasar hambre, en poco tiempo.

Villa Rosa entonces era el punto de reunión de grandes de España. Aristócratas, toreros, empresarios y lo más selecto de Madrid se reunía allí para escuchar. Durante la guerra y en los años anteriores, Cepero, fue el 'rey del cante'. Fue más de una década (tras la muerte de Chacón) en la que era el cantaor por excelencia del colmao. En palabras de Juan Valderrama[313] Cepero era *'el Capitán General'*.

Muchos "señoritos" amantes del flamenco[314] pasaban noches deleitándose en los reservados que en la planta de abajo había, escuchando de forma privada a los artistas que ellos mismos elegían. En sus comienzos, en este colmao, en la parte de arriba también se reunían muchos aficionados, bohemios como Hemingway, actrices atraídas por los toros y el flamenco como Ava Gadner; gente del mundo del toreo, como Dominguín; de la militancia, como Primo de Rivera; e incluso de la monarquía: el rey Alfonso XIII, de quien se dice accedía a Villa Rosa por los pasadizos que comunicaban el local y el Palacio Real[315].

Pero finalizada ésta[316] tuvo un problema grande. El peso de sus posturas políticas agraviaron su situación tanto como cantaor como económicamente, pues apenas era llamado para trabajar. Los artistas que trabajaban en los teatros 'propiedad temporal' de la U.G.T. y de los sindicatos hasta tenían que saludar con el puño en alto[317]. Como fueron estos comités obreros los que se adueñaron de los teatros, había que acercar posturas con este régimen. El 'poeta del cante', creó coplas en las que sus ataques a Franco o a Queipo de Llano eran constantes por lo que todo el éxito que obtuvo

313 BURGOS, ANTONIO. *'Juanito Valderrama, mi España querida*'. Edit. La esfera de los libros. 1º edición. 2002, p-199

314 http://tablaoflamencovillarosa.com

315 Al parecer accedía a Villa Rosa por los pasadizos que comunicaban el Tablao y el Palacio Real, para no ser visto abiertamente por el pueblo; son exactamente tres las entradas, en la actualidad tapiadas completamente, excepto la del Palacio, que dispone de una pequeña portezuela por la que apenas cabe una persona, y en la que, a duras penas, se puede admirar el túnel creado por los árabes allá por el siglo X y que se pierde en la oscuridad. Uno de los otros túneles, según parece, iba en la dirección de la Plaza de Neptuno, y el tercero, no se sabe a ciencia cierta por donde discurría. http://www.entremicieloymisuelo.com/2015/06/algo-de-madrid-descubriendo-el-tablao.html

316 *Op.cit.*

317 *Op.cit*.

en pocos años, le puso en el punto de mira acabada la guerra. Una de estas letras terminaba diciendo todo lo que le gustaría hacerle a Queipo de Llano[318]:

…Y yo con mis propias manos
Coger a Queipo de Llano
y retorcerle el pescuezo

También creó coplas que atacaban terriblemente a Franco además de a Queipo por lo que finalizada la guerra su situación empeoró. Tras finalizar la guerra civil, Ramón Montoya fue el tocaor que más grabó acompañando a cantaores. Recoge Gamboa[319] testimonio de Juan Valderrama en la que en una de esas salidas profesiones para impresionar discos con varios artistas sucedió una de tantas anécdotas entre ellos. En este caso particular, entre Montoya y Cepero:

> *Estuvimos varios días y nos hospedamos en el Hotel Príncipe de Saboya. Como Ramón Montoya ha tenido siempre bastante mal genio, Cepero que es un chusco, tuvo la ocurrencia de hacer correr la voz entre la servidumbre del hotel de que Montoya estaba loco y de que él era el hombre que iba al cuidado del demente; advirtió a las camareras que no le llevasen la contraria, porque cuando se ponía furioso resultaba peligrosísimo. Así, las criadas entraban con miedo en la habitación de Montoya, y cuando éste, desesperado al verse tratado con tanto recelo, les gritaba enfurecido, ellas salían corriendo, llenas de pánico, con lo que Ramón se desesperaba todavía más, sin saber a qué achacar aquel trato. Cuando se enteró de que todo provenía de una broma de Cepero, quiso pegarle.'* (Diario Madrid, 7-I-1961)

5.12.- La posguerra.

Los primeros años una vez finalizada, fueron de una represión especialmente dura sobre los vencidos. En 1940 permanecían en las cárceles españolas unos 300.000 presos políticos. Las Universidades, la Enseñanza, la Administración Pública y las grandes empresas privadas, fueron depuradas de las personas sospechosas de haber sido adictas a la república o a los partidos y sindicatos obreros[320].

A partir de 1942 comenzaron a crearse las bases legales del Franquismo. Se constituyeron en ese año las Cortes Generales, formadas por altos cargos de la Falange, dirigentes de la organización

318 *Op.cit.*
319 *Op.cit.*
320 SÁNCHEZ, A.& HUERTAS, P.: *'La posguerra española: crónica de una sociedad rota*', Libsa, 2005, p-118

sindical, alcaldes, etc. Franco seguía teniendo la potestad para dictar leyes. En 1945 se promulgaron el Fuero de los Españoles y la Ley de Referéndum Nacional y en 1947 el Fuero del Trabajo.

La capacidad de los madrileños para olvidar sus penas se ponía de manifiesto en los cines y teatros, en las *kermesses*[321] y en las canciones de la época que se escuchaban. Donde más se reflejaba esa pujanza era en las verbenas que, año tras año, se multiplicaban.

Con el cambio de régimen, Cepero cesó de forma radical en sus actuaciones en los teatros y cines, que requisados por los obreros, volvieron a su estado anterior. Se refugió en Villa Rosa, donde hasta la fecha era el cantaor más valorado.

Una vez instaurado el régimen franquista, la grandeza fue llegando a estos establecimientos. Desde el Duque de Almazán, el de Medinaceli, Villabrágima, el marqués de Villacañas, Portugalete etc. todos pasaban por el colmao en busca de juergas y de cante. Valderrama[322], en sus memorias, cuenta que en los años posteriores a la guerra lo llamaban a él y a Montoya, pero que a Cepero no lo llamaban:

> *"-¡Ese rojo cabrón que no entre…-!"*
>
> *Porque no se olvidaban de aquello, decían que Cepero era un rojo, y el pobre no tenía ni para comer. Montoya intentaba que lo llamaran, pero a Cepero no querían ni verlo, no se olvidaban de aquello. Lo que querían era que se les cantaran letras de lo suyo, de los que no se olvidaban del Rey Alfonso XIII a pesar de Franco, fandangos que había:*
>
> *Al salir el barco a la mar*
> *Dijo el rey Alfonso trece:*
> *España, no te veo más,*
> *Dios te bendiga mil veces,*
> *Aunque no vuelva a reinar*

Y Valderrama[323] apunta cuanto tiempo duró esta situación a Cepero:

> *"Luego, cuando ya pasaron cinco o seis meses y las cosas se iban suavizando, a Cepero ya lo llamó un día el Duque de Almazán que era allí mi padrino y ya los otros títulos lo fueron medio perdonando, pero sin olvidarse de las coplas políticas de Cepero en el Madrid rojo donde ellos lo habían pasado tan malamente, que muchos estuvieron refugiados en las embajadas. Se la guardaron bien. Cepero no era político. Lo pasó muy mal*

321 MONTOLIÚ, PEDRO. *'Madrid en la posguerra. 1939-1946. Los años de la represión'.* Silex. 2005.
322 Op.cit. p-182
323 Op.cit. p-182-183

José".

Si la ópera flamenca ha abarcado dos periodos comprendidos entre 1920 y 1955, es en ese año (1939-1940) cuando la primera etapa toca a su fin. Las plazas de toros, los teatros, eran los espacios elegidos para reunir a las grandes masas.

Con frecuencia se ha criticado duramente este periodo, centrándose exclusivamente en su degeneración y marcando como únicos culpables a los cantaores/as. Pero al igual que pasa en la actualidad, el público también tiene algo que decir y si nos fijamos en los factores sociológicos y políticos de este primer periodo, el flamenco no sólo no se degeneró sino que se hizo aún más, del pueblo.

Rescatado de los cafés cantantes, de los lugares de mala fama, el flamenco se dio a conocer a todos los sectores de la sociedad, hasta tal punto, que parte de la aristocracia y de los acaudalados señoritos lo mantenían en cierta medida. Los reservados del colmao Villa Rosa o Los Gabrieles fueron fundamentales para mantener esa esencia, ya que eran los lugares en los que las soleares o las seguiriyas se podían ejecutar de manera 'jonda' sin aderezos y sin desvirtuarlos.

Desaparecidos estos locales, buscó nuevas vías de transmisión, nuevos lugares donde manifestarse, donde refugiarse. De lo que no cabe duda, es de que la influencia del teatro, de la comedia, en definitiva, de la teatralización del cante, hizo mucho daño al prototipo de jondura. La aparición masiva de artistas con el apelativo 'niño' o 'niña' de, provocó un cambio.

Lo positivo de esta generación, fue, se quiera o no, que resultó una etapa en que la creación de estilos, sobre todo de fandangos, dio al flamenco otro sentido. Visto desde la actualidad, muchos de esos creadores gozan del respeto de la flamencología. Por algo será. Algo de veracidad tendrían esos cantes. Por otro lado, olvidados quedan muchos de esos oportunistas que pasaron sin pena ni gloria por esta senda y poco o nada se supo de ellos.

En esta primera etapa de la ópera flamenca, los mejores artistas estaban en plenitud de facultades y de una u otra manera participaban en los grandes eventos. La Niña de los Peines, Cepero, D Antonio Chacón, El Gloria, Bernardo de los Lobitos, Mojama, La Pompi... Cantaores/as de esta generación que no fueron encasillados con el remoquete de 'niño de' o 'niña de', a pesar de formar parte de ella y conformarse como los referentes principales tanto en esa época, como después.

Angelillo, Pepe Marchena, Centeno, Niño del Museo, Guerrita, Pena hijo, Jesús Perosanz y todos los artistas que compartían el sobrenombre de 'niño/a' fueron el extremo contrario de cantaores que para los detractores de esta época adulteraron el flamenco.

A comienzos de los años '40 Cepero, como ya afirmó Valderrama tuvo problemas para poder participar activamente en los espectáculos que muy poco a poco empezaban a aparecer en la escena madrileña. En Villa Rosa apenas le dejaban entrar y si entraba no era llamado a ningún cuarto. Esta grave situación duró varios meses por lo que Cepero tuvo que optar por alternativas.

Aprovechó su amistad con los grandes toreros de la época para poder resistir el envite de la posguerra. Su gran amigo Juan Belmonte fue uno de los que en estos años le ayudó a salir adelante. Se conocieron a través de otro torero, (Valencia II) y como buen aficionado a los toros, Cepero acudía a ver tanto a Belmonte como a los grandes matadores que iban a Las Ventas cada temporada.

Fruto de la buena relación[324] entre Cepero y Belmonte, éste le regaló un capote con bordados de oro que el cantaor lucía orgulloso en el salón de su casa.

También tenía buena amistad con Antonio Ordóñez. Juan Valderrama[325] es de nuevo quién en sus memorias cuenta la relación en tiempos de posguerrra entre artistas y toreros:

> *"Y toreros también había muchos por Villa Rosa. Iba Antonio Márquez, el marido de Concha Piquer, con reuniones de amigos. Pero al que más traté fue al Niño de la Palma, padre de Antonio Ordóñez, a Cayetano, que era muy flamenco e iba casi todos los días. Y nos llevaba a cantarle a la madre de los Ordóñez, que vivía con otra hermana en la calle O'Donnell. Nos llevaba a Cepero, a Varea y a mi, y de guitarristas a Montoya y al Niño Pérez. Y Cagancho también iba algunas veces por Villa Rosa, Lorenzo Garza, El Soldado, muchos toreros de entonces."*

324 Su nieta Blanca confirma esta información. De hecho, Cepero tuvo un gato al que puso de nombre 'Belmonte'. (Anexo entrevistas)
325 Op.cit. (BURGOS), p-181

El principal reservado o cuarto de cabales se denominaba 'El Quijote[326]'. Era el de mayor tamaño. A él sólo accedían los cantaores que mandaban en el colmao y cuando los 'señoritos' eran gente de dinero. Era el preferido de Cepero.

Sin determinar en qué años exactos viajó José a América, tenemos constancia de que cruzó el Atlántico en varias ocasiones. Suponemos que sería en los que había hambre en España porque durante el resto de su trayectoria artística tenía suficiente trabajo para no moverse. Lo que sí sabemos es que en su primer viaje al otro continente fue cuando más dinero ganó. En éste compró una moneda de oro. Era un peso mejicano. En uno de éstos compró un reloj Patek Philippe de gran valor que aún conserva una de sus nietas.

Poco a poco, a Cepero comienzan a admitirlo en Villa Rosa donde empieza de nuevo su carrera como cantaor a pesar de sus problemas con cierto sector de la aristocracia y de los nuevos poderes políticos. Con el tiempo cambió de postura política y desmarcarse del encasillamiento en el que se encontraba. Ya no lo relacionaban con los 'rojos' hasta el punto de que al paso de los años, mostrará de forma abierta su nueva inclinación más cercana al franquismo.

A mediados de los '40 la escena madrileña comenzaba a regenerarse y los artistas se enrolaban de nuevo en compañías. A Cepero le costó empezar a trabajar en ellas, sobre todo porque ya tenía cierta edad y no estaba para aguantar el ritmo de los viajes de las *trouppes* en las que participaba activamente en los años '30.

326 http://tablaoflamencovillarosa.com/blogs/villarosa/wordpress/?page_id=2

Durante la guerra el cantaor jerezano tuvo la oportunidad de viajar en múltiples ocasiones a Málaga a trabajar. Debido a esto hizo amistad con aficionados y empresarios de esta ciudad y esto le vino muy bien en la posguerra. En el verano de1944 reaparece Cepero después de casi una década sin trabajar en la región murciana.

En 1861 se inauguró en el barrio malagueño de El Perchel una fábrica de chocolates de nombre 'La Riojana' situada en la calle Mármoles nº 105. El propietario de esta fábrica era el padre del cantaor Paco Ortíz, muy conocido en EE.UU. De una gran poder adquisitivo, hizo de su fábrica un lugar de reunión de artistas flamencos no sólo durante la guerra, sino durante décadas. Y Cepero fue uno de los cantaores habituales[327].

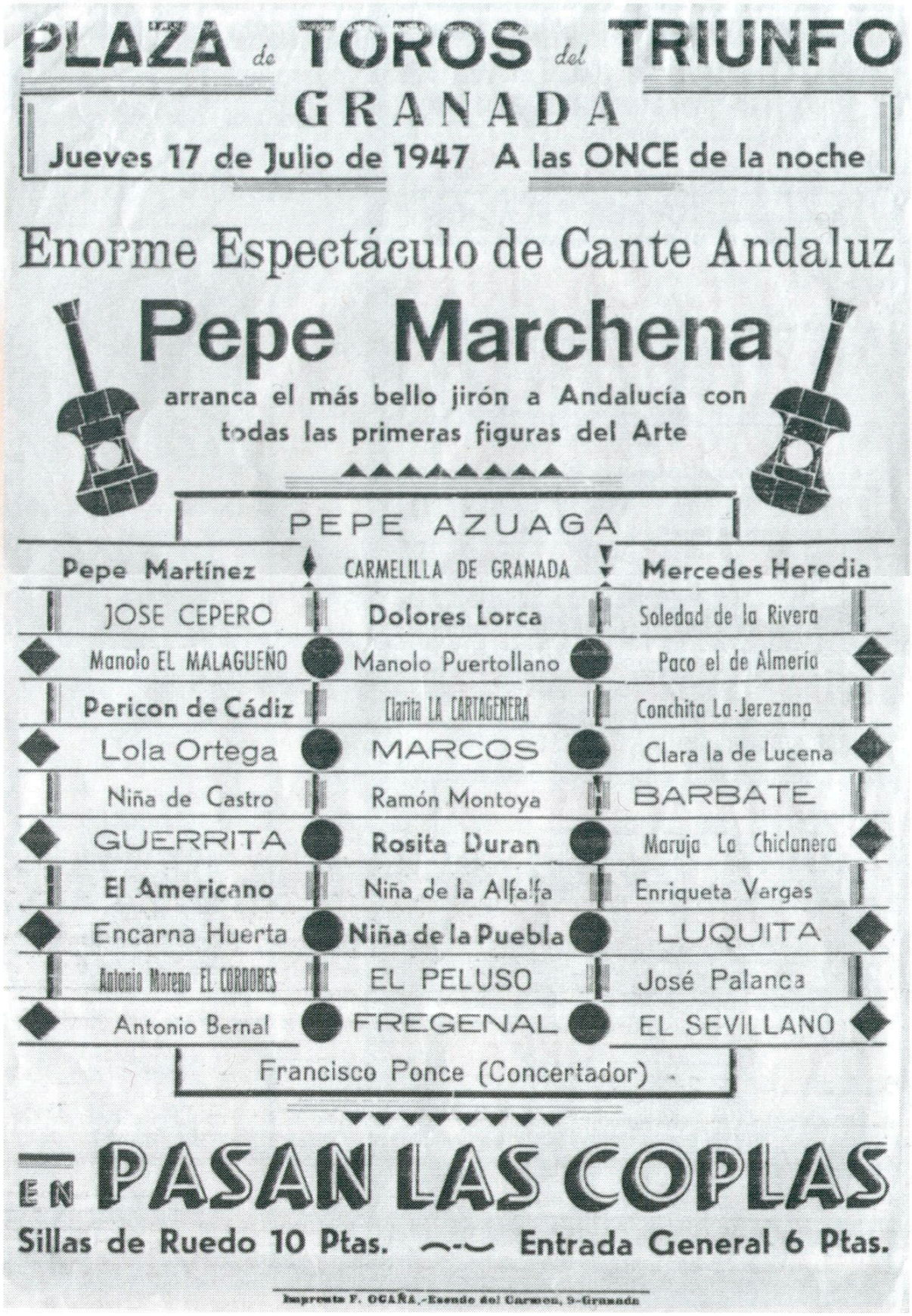
Sábado día 8 de Julio de 1944
A las once de la noche
MONSERRAT
Presenta su GRAN ESPECTACULO DE OPERA FLAMENCA
en el que figuran los ASES de este género Pepe Pinto, El Sevillano, D. José Cepero, El Marinero, Niño de León, Niño de la Calzada, y otros
y los célebres estilistas de la guitarra: D. RAMON MONTOYA, NIÑO RICARDO, JUANITO MATEO Y PAQUITO ESPAÑA; con varios números coreográficos ejecutados por CARACOL DE CADIZ y MARUJA REINA
La estrella de la canción ROSITA PEÑA y el QUINTETO GLORIA formado por una señorita y cuatro caballeros.
Servicio especial de Tranvías en todas las líneas

En la misma ciudad, pero en el barrio del Palo, aún recuerda un guitarrista malagueño haber escuchado a Cepero en el jardín de su casa por fandangos. Es Estela Zatania[328] quién nos facilita la información de este guitarrista y de las vivencias que tuvo cuando era un niño en su casa:

327 Recogemos una información similar de Paco Vargas: "Francisco Ortíz, cantaor jubilado de 80 años, hijo del chocolatero del mismo nombre que durante décadas tuvo fábrica en la calle Mármoles donde se reunían los flamencos de época (...)" en *'El flamenco en Málaga'*. Edit. Almuzara. pp-136).

328 Estela Zatania nos informó de las vivencias de un amigo suyo guitarrísta llamado Julio de los Reyes. Por su amistad con éste, nos facilitó información acerca de su relación con Cepero.

"*Pues mira, yo debía de tener unos siete u ocho años, quizás menos cuando, una noche, me despertaron las voces de mis padres y amigos, por ahí de las una o más de la madrugá, destacándose sobre todo la de un hombre cantando. Me fui de puntitas por el pasillo hasta la puerta de la sala, ligeramente entreabierta. Pude ver a un guitarrista (nunca llegué a saber quién era) y a un hombre mú tieso cantando una y otra vez 'lo de la paloma', que mi padre no se cansaba de pedirle (si había un fandango favorito para él era ése). Me pude quedar varios minutos escuchando aquello y sé que cantó otras cosas pero no me quedaron en el recuerdo*"


PLAZA de TOROS del TRIUNFO
GRANADA
Jueves 17 de Julio de 1947 A las ONCE de la noche
Enorme Espectáculo de Cante Andaluz
Pepe Marchena
arranca el más bello jirón a Andalucía con
todas las primeras figuras del Arte
PEPE AZUAGA
Pepe Martínez
CARMELILLA DE GRANADA
Mercedes Heredia
JOSE CEPERO
Dolores Lorca
Soledad de la Rivera
Manolo EL MALAGUEÑO
Manolo Puertollano
Paco el de Almería
Pericon de Cádiz
Clarita LA CARTAGENERA
Conchita La Jerezana
Lola Ortega
MARCOS
Clara la de Lucena
Niña de Castro
Ramón Montoya
BARBATE
GUERRITA
Rosita Duran
Maruja La Chiclanera
El Americano
Niña de la Alfalfa
Enriqueta Vargas
Encarna Huerta
Niña de la Puebla
LUQUITA
Antonio Moreno EL CORDOBES
EL PELUSO
José Palanca
Antonio Bernal
FREGENAL
EL SEVILLANO
Francisco Ponce (Concertador)
EN PASAN LAS COPLAS
Sillas de Ruedo 10 Ptas. Entrada General 6 Ptas.
Imprenta F. OGAÑA.-Esende del Carmen, 9-Granada

El padre de este guitarrista tuvo unas bodegas durante un tiempo junto a Pepe Meca, que era socio y amigo. Allí se concertaban fiestas y reuniones para casas particulares. Éste[329] recuerda que le preguntó a su padre posteriormente quién era aquel hombre que venía a casa a cantar, contestándole que *"Cepero, uno de los mejores*".

Y continua en su afán por averiguar el porqué de aquello:

> "*No sé a qué se debieron las fiestas en mi casa, si por amistad o negocios, pero calculo que Cepero iría y vendría según lo que le ofrecieran".*

A la pregunta de que otros cantes se escuchaban afirmó[330]*:*

> *"Debe haber cantado otros cantes, seguramente granainas, tarantas, soleá etc. me imagino que su repertorio habitual, pero sé que el fandango de la paloma partía el bacalao donde quiera que actuara. Algún vecino se acercaba siempre, pero fueron reuniones íntimas, no había palmas ni baile. Con el tiempo me he preguntado muchas veces quién sería aquel guitarrista, pero nunca he llegado a saberlo. De aquí llegué a dedicarme a la guitarra"*

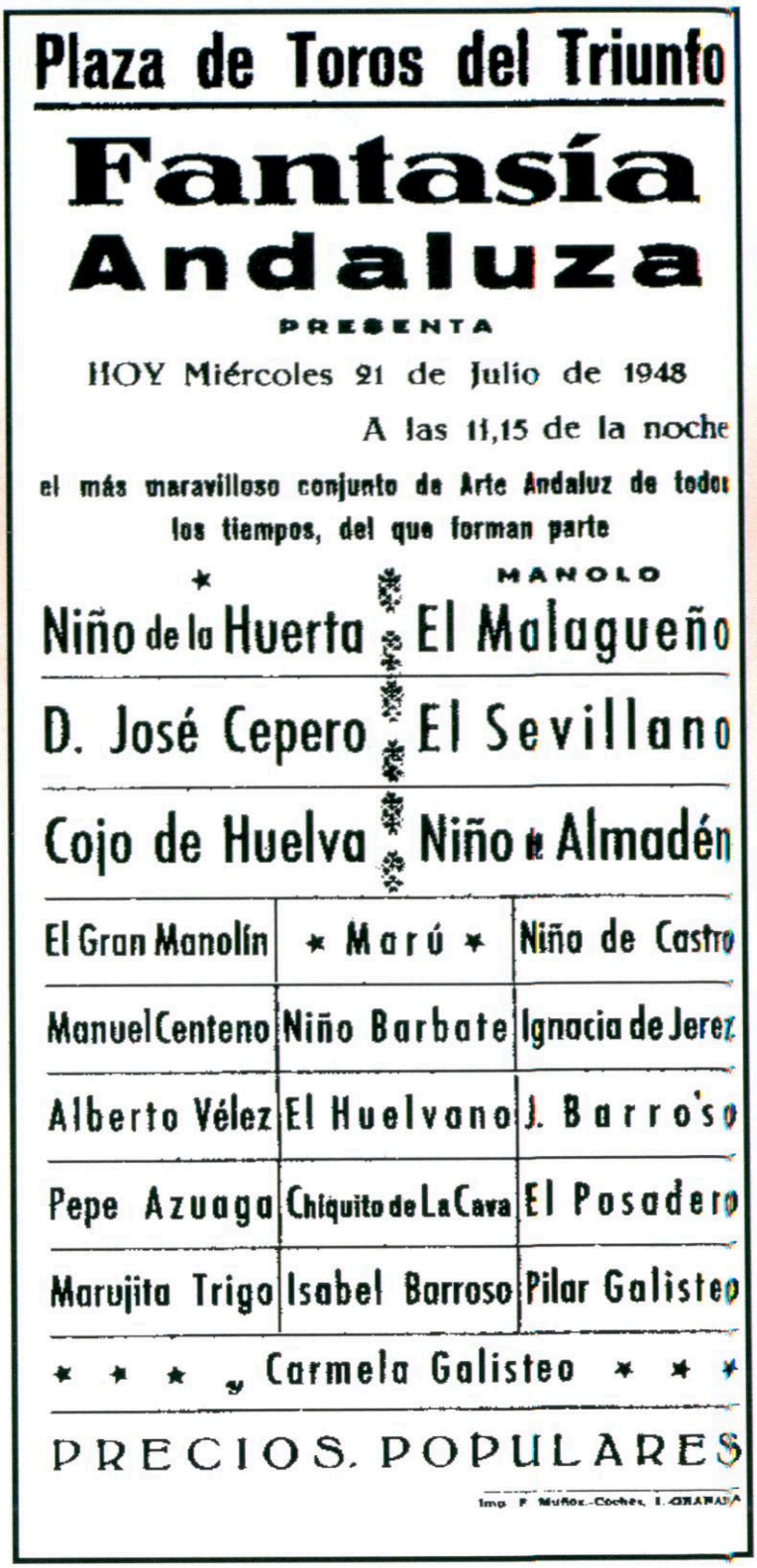
Dedicado profesionalmente a la guitarra, Julio de los Reyes tuvo ocasión de coincidir personalmente al que le contó aquella experiencia de ser 'su primer cantaor':

> *"El hombre se reía con ganas y se acordaba de mi padre y la cantidad de veces que tuvo que cantarle su fandango a través de los años. Recuerdo que me dijo:a ver si un día de estos me tocas a mí la guitarra un poquito ¿eh?- A lo que contesté que lo haría encantado. Desgraciadamente ese momento nunca llegó. Es muy posible que estuviera en Villa Rosa cuando le conocí en Madrid.. pero no puedo asegurarlo".*

329 Las citas recogidas pertenecen a las vivencias personales de Julio de los Reyes, que nos llegan tras consulta a su amiga Estela Zatania Los únicos datos certeros que tenemos es que fue tocaor de Juan Varea allá por los años cincuenta.

330 Zatania nos facilita esta información sabía que el padre de este guitarrista amigo suyo era exsoldado y perdió una pierna en el Gurugú y vivía de una modesta pensión, por lo que cabría preguntarse si realmente Cepero cobraba de este aficionado o venía a cantar por amistad.

Pasada la guerra civil y buscando nuevas oportunidades de expresarse a través del cante, las dificultades encontradas no fueron pocas. Llegado el año 1947, su principal fuente de ingresos venia de las fiestas privadas, hasta que a partir de este año vuelve a los principales escenarios en espectáculos como 'Pasan las coplas' en el que compartió cartel con Pepe Marchena.



Plaza de Toros del Triunfo

Fantasía Andaluza

PRESENTA

HOY Miércoles 21 de Julio de 1948

A las 11,15 de la noche

el más maravilloso conjunto de Arte Andaluz de todos los tiempos, del que forman parte

Niño de la Huerta — MANOLO El Malagueño

D. José Cepero — El Sevillano

Cojo de Huelva — Niño de Almadén

El Gran Manolín	Marú	Niña de Castro
Manuel Centeno	Niño Barbate	Ignacia de Jerez
Alberto Vélez	El Huelvano	J. Barroso
Pepe Azuaga	Chiquito de La Cava	El Posadero
Marujita Trigo	Isabel Barroso	Pilar Galisteo

y Carmela Galisteo

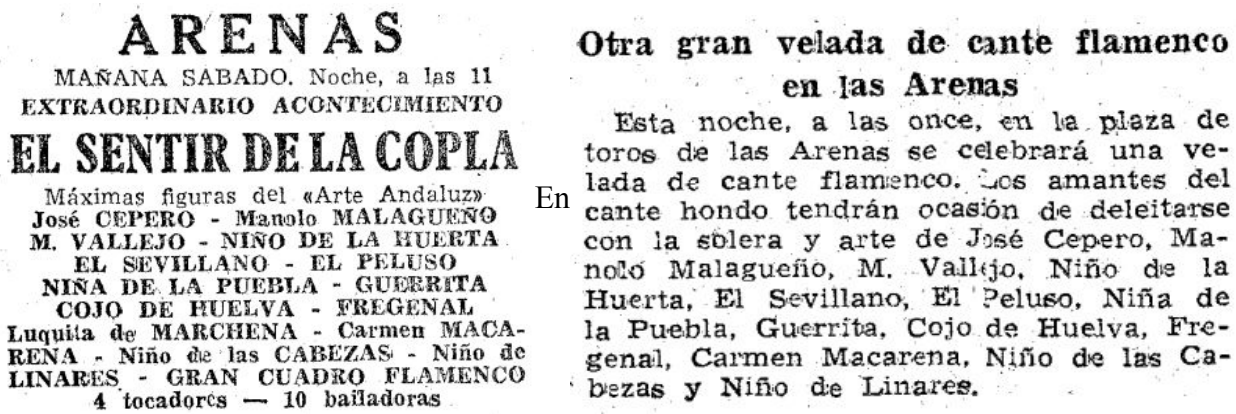
PRECIOS POPULARES

Imp. F. Muñoz.-Coches. I.-GRANADA

Un año más tarde, volvía a ser el que era, aunque su avanzada edad no le permitía alternar como tiempo atrás. Fueron El Culata, Niño Alegría[331] y Jacinto Almadén y la guitarra de Luís Maravilla quienes compartieron con él el estreno del espectáculo 'Fantasia Andaluza' en el teatro Fuencarral de Madrid. Durante esos meses, su alternancia entre los espectáculos y las pocas fiestas que le salían le servían para sobrevivir, no sin cierta nostalgia del pasado y de sus años de esplendor cantaor.

'El sentir de la copla' fue otro de los que protagonizó allá en 1950 junto a Manuel Vallejo. Éste mismo ya venía de formar parte de otros espectáculos como 'Variedades' en 1949 o 'Adiós España' cosechando gran éxito junto a la Niña de la Puebla, Luquitas de Marchena Pepe Pinto y Guarinos entre otros artistas. Es en 1950 cuando Niño Ricardo le ofrece viajar juntos a Méjico. Un año antes Niño Ricardo estuvo en el salón El Patio (Méjico) con Sabicas. Posiblemente volviera con el jerezano después del éxito cosechado con el navarro.

Comenzada esta década, sus salidas de la capital fueron escasas. A pesar de las posibilidades itinerantes de estos espectáculos, en los teatros ya no contaban con él. Eran tiempos de cambios, nuevas figuras sonaban con fuerza en el territorio flamenco y él, que había sido uno de los máximos exponentes de la primera mitad del siglo veinte veía como artistas más jóvenes comenzaban su profesionalización.



ARENAS

MAÑANA SABADO. Noche, a las 11

EXTRAORDINARIO ACONTECIMIENTO

EL SENTIR DE LA COPLA

Máximas figuras del «Arte Andaluz»

José CEPERO - Manolo MALAGUEÑO

M. VALLEJO - NIÑO DE LA HUERTA

EL SEVILLANO - EL PELUSO

NIÑA DE LA PUEBLA - GUERRITA

COJO DE HUELVA - FREGENAL

Luquita de MARCHENA - Carmen MACARENA - Niño de las CABEZAS - Niño de LINARES - GRAN CUADRO FLAMENCO

4 tocadores — 10 bailadoras

En

Otra gran velada de cante flamenco en las Arenas

Esta noche, a las once, en la plaza de toros de las Arenas se celebrará una velada de cante flamenco. Los amantes del cante hondo tendrán ocasión de deleitarse con la solera y arte de José Cepero, Manolo Malagueño, M. Vallejo, Niño de la Huerta, El Sevillano, El Peluso, Niña de la Puebla, Guerrita, Cojo de Huelva, Fregenal, Carmen Macarena, Niño de las Cabezas y Niño de Linares.

331 No es Manuel Ávila Martinez. Este 'Niño Alegría' nació a principios de siglo XX y sólo se le conocen actuaciones durante la ópera flamenca. Se buscó la vida en reuniones privadas en el colmao Villa Rosa.

En 1954, nos encontramos una intervención[332] de José Cepero junto a la bailaora Pilar López. Se realizó como despedida del Ballet Español a la bailaora que fue homenajeada y en la que participaron además de José Cepero, Manolo Manzanilla, Pericón de Cádiz, El Chino de Cádiz, Manolo de Badajoz y Manolita de Jerez. Además, tomaron parte en el mismo José María Pemán, Pepe González Marín y Rafael Duyos.

El diario del día siguiente recoge una reseña acerca del acontecimiento:

> *(...) Nada más lógico, pues, que este homenaje rendido a la excelente artista en la noche de su despedida. Poetas, recitadores y figuras del arte flamenco trazaron su ofrenda, hecha verso y copla, frase lírica y toque de palillos, brazos que se elevan para ratificar el símil bello y pies que percuten para imponer el ritmo justo. El nobilísimo, señorial regalo de José María Pemán, el tan rico en símiles de Rafael Duyos, el siempre eficaz de González Marín; los de tanta fuerza racial servidos por D. José Cepero, Manolo Manzanilla, Pericón de Cádiz, el Chino de Cádiz, Pepe de Badajoz y Manolita de Jerez, se sucedieron, excusado afirmar que con rúbrica de calientes palmas. Entre todos, destinataria de estos envíos, como de las ovaciones de generales. Pilar López recogió el fruto de un esfuerzo inteligente que, ya extendido a lo largo de varios años, le hace merecedora de la general gratitud y el aplauso que tampoco regatearemos nosotros desde esta sección. (ABC, 10/03/1954)*

332 ABC 10/03/1954

TEATRO ALVAREZ QUINTERO

Hoy, miércoles, 11 noche

DESPEDIDA DEL BALLET ESPAÑOL

de

PILAR LOPEZ

en función de homenaje a la genial bailarina, con la intervención de

JOSE MARIA PEMAN, RAFAEL DUYOS, PEPE GONZALEZ MARIN

y las grandes figuras del arte flamenco

DON JOSE CEPERO, MANOLO MANZANILLA, PERICON DE CADIZ, EL CHINO DE CADIZ, PEPE EL DE BADAJOZ y MANOLITA DE JEREZ

En cuanto a los años finales de Villa Rosa, última etapa de Cepero en él, fue el periodista Alfonso Sánchez quién recogió en un artículo de prensa el estado actual del colmao, el tratamiento de diferentes personajes hacía los artistas y el prestigio de éstos en esos años.

La paz de Dios, señores.

-A las buenas noches Cojo.

Poco a poco van llegando los flamencos. Se quedan apoyados contra el zócalo de azulejos, como a tomar el sol de las bombillas. Los que traen confidencia se adentran en el patio andaluz solitario todavía en esta hora. En la penumbra de dos lámparas encendidas al Jesús del Gran Poder, cambian su secreto; después vuelven a la fila. Suenan, tras una puerta, rasgueos de guitarra y las primeras soleares de la noche.

-¿Coñac o anís?

Zumba la réplica del Lolo de Cádiz:

-Lo que quieras. Con lo que está cayendo, todo sabrá a licor del polo. Nadie ríe. Niño Vélez acusa la gracia alargando su mano, los dedos extendidos. El Lolo la estrecha y se acabó la broma. Se va llenando el pasillo. A las doce, más o menos, ya están todos. Quien busque fiesta tiene el completo para elegir su cuadro. En este rincón, donde la ciudad juega a feria, hubo colmaos de tronío. Eran otros tiempos y otros nombres: 'Los Gabrieles', 'Casa Perete', Maera, Sánchez Mejías.

-"Buscar fiesta" suena mal. Eso es cosa de los 'aprovechones', piratas de madrugada que nadan entre dos vinos. Porque sepa usted, señor, que hay artistas y trabajadores del arte; aquí, los reunidos, todos somos algo en el arte. Nos buscan a nosotros.

Enrique Orozco aclara:

-A muchos nos llaman a casa por teléfono. Claro que muy pocos lo tenemos todavía.

Cada cual se llama como le llaman y vaya usted a saber en qué madrugada firmaron su partida de 'calé'. Entre las once y las doce van concentrándose en este pasillo largo para recibir la orden de plaza de la fiesta. Desde que la 'juerga' degeneró en 'party' hay que recurrir a ese eufemismo de la 'fiesta'. Suena el teléfono. Alguien cita unos nombres y unas señas. O se oyen palmas y uno señala con el dedo el camino de un cuarto.

-Hubo suerte. Nos ha tocado 'jambo'.

Porque en este pasillo todo tiene su cifra convenida. Y 'jambo' es el que paga bien, como 'pelmazo' el que queda corto en los billetes y 'orejones' los que restan rumbo a la buena voluntad del señorito. Aquí se sabe quién es quién y la holgura de su cartera. No hay fraude en su 'Gotha' editado noche a noche. Don Rafael, Don Joaquín, Don Miguel, unos rostros y una cifra y punto en boca sobre lo demás. Si el cliente es forastero, por la nacionalidad sale la tarifa. Manquillo de Jerez aún precisa:

-Los mejores, los norteamericanos. Y 'pa' que usted lo sepa, les gusta más el cante grande que el barato. Además, con ellos se puede beber 'whisky'.

Los flamencos se han contagiado en el 'party'.

-El 'whisky es superior. Suaviza la garganta y da más optimismo. Lo que pasa es que no siempre se puede beber. No por el precio, pero somos flamencos y ya usted comprende. El Cojo de Madrid tiene experiencia en pasaportes:

-También los venezolanos son buenos en el pago y los mejicanos y los de Cuba. Los argentinos, mal. Los más 'huesos', sin duda, los franceses.

El mal pago es su revancha. O tal vez la viceversa; pero aquí hay pleito desde luego. De dinero español, apenas sí se habla, que esta gente es discreta. Sólo se alude a lo del toro: "Manolete", el pobre, nos daba cuatro mil reales. Y lo mismo Arruza. También son rumbosos los Ordóñez y Ortega, los Bienvenida. En más de una noche nos redondearon el buen mes. Precisamos, habla uno:

'Pues, un buen mes decimos nosotros a sacar doce mil pesetas; y mal mes cuando se queda uno en las tres mil quinientas'

Otra llamada. Poco a poco el pasillo se va vaciando. Ellos visten en civil. Ellas, bajo el abrigo, traen la bata de lunares. Pero si el turismo continúa, tendremos que ponernos chupa. Quizás el flamenco en 'technicolor' tenga sus ventajas. Cruza el camarero con las tapas de jamón camino del cuarto. La bandeja de las tapas es esfera que marca las horas de la juerga: desde las aceitunas a la tortilla de patatas. Mundo recogido, de retícula proustiana, sin más paralelos que las cuerdas de una guitarra. Todo empieza y termina con el cante. Lo verán ahora. Rafael Romero llega tarde esta noche. Los amigos le llaman el 'Gallina', pero él se enfada si el que lo dice no es amigo. Se justifica ante la concurrencia:

-He tenido grabación.-

Que nadie miente el corazón entre esta gente. En eso. Como en voz y en estilo, no hay quien iguale a los dos hombres que aquí reinan como señores de la madrugada: Pepe de la Matrona y José Cepero. Setenta y siete años tiene Pepe[333]. Y Cepero ya los ronda. Todavía cuando ellos cantan la juerga se hace rito. Como cuando tocaba Montoya. Cunde el respeto entre esta gente al nombrar a Pepe o a Cepero. Y mucho más si están en el pasillo. Y más aún al escucharle:

333 Se equivoca en la edad. Matrona nació en 1887 por lo que tenía 67 años. Cepero si tenía la misma edad aproximadamente.

'Porque a nosotros, más que el dinero, nos gusta que nos escuchen. Y escuchar cuando ellos cantan'

José Cepero es el 'poeta del cante'. Inventa letras y cuela una alusión a los presentes. Creó un estilo de fandangos; mejor que él, a lo sumo, Chacón- el gran don Antonio, único 'don' que las gentes de la juerga reconocen-. Cuando se habla de Cepero hay que hablar de don Antonio, el que evolucionó el cante y naturalizó en Madrid unas alegrías, los caracoles. Y hay que hablar de Manolo Escasena, el de las 'vidalitas'. Los flamencos se han puesto serios al hablar de Cepero y de estas cosas. Lo trajo a Madrid Valencia II. Era 1921. Ha ganado millones, que también se fueron cantando. Por unas botellas de manzanilla y un billete de cien duros todavía se pone en movimiento esa garganta que uno creía en el museo. Dígame usted señor, si no es una suerte y una pena.

Es más de media noche. Quedan ya pocos a la espera. - ¿Qué cuadro de Solana viene de comprar ese hombre?- mire usted el capricho. Ha convocado al Cojo Madrid y a Manolillo de Jerez. Y para que les toque a Manolo Bonet, el de la bota como una plancha. Vienen con el cuento:

-Pues resulta que el señorito también es cojo.-

Ha entrado la madrugada. El friso de flamencos, repartido en escuadras, anda por la ciudad animando la fiesta. Sobre unas sillas, un montón de abrigos y fundas de guitarra. 'Juerga' o 'party', que más da. Siempre habrá un señor con cuatro billetes de los grandes, uno que se apena y otro que bosteza. Y mañana será otra noche[334]. De José Cepero, debemos decir que hay que hablar de dos cantaores diferentes: uno, el popular, el que actúa en las plazas de toros, en las *tournés y trouppes,* el poeta compositor idolatrado por el público. El otro, el cantaor de cuartito, el cantaor largo, conocedor de todos los cantes.

Era uno el de los teatros, las plazas de toros, los cines y los discos, eminentemente popular, seductor casi irresistible, directo y sencillo, sin perder la hondura, el llamado poeta del cante; el del fandango sutil, como de gasa… Ése es el que ha ido quedando para los eruditos pocos estudiosos que, amartelados con Manuel Torre, han ido retirando al desván a los jerezanos que podrían hacerle sombra.

El otro Cepero, el de los cuartos, fue la máxima figura de los años '30, '40 y '50 del siglo XX en esta forma de actuar; era quien más cobraba y a quien más buscaban los grandes

334 ABC 12/02/1954

aficionados, esos conocedores que no se querían dejar engatusar con el éxito del momento o la filigrana fácil. El respeto de sus compañeros, tocaores y cantaores, todavía se persiste hablando con los viejos. Este otro Cepero era el ejecutante sabio, seguro, servicial, extenso, documentado, y amante del flamenco que se desea para la fiesta que uno paga; el que de cada reunión hacía -según los testimonios- un acto de culto sincero, íntimo y cabal.

Juan Rondón[335] recoge la opinión de Rafael Pareja para el carácter flamenco de Cepero:

> *Pareja define su cante como corto, seguramente por la ejecución austera, pulida y recoleta de sus fandangos, casi «dichos en confesión». Pero no se debía referir a la cortedad del repertorio porque, según abundantes referencias de sus contemporáneos, aparte de Bernardo, la mayor enciclopedia viviente, conocedor de todos los estilos, desde los más arcaicos a los más modernos, en sus más sutiles variantes, y de incontables letras. No merece la pena, por ello, hacer relación de lo que cantaba. Hubiera sido más económico exponer lo que no llegaba a interpretar. A nuestro pesar, no hemos podido establecer este dato negativo.*

Sus últimas salidas en gira se produjeron en 1955[336]. En este mismo año estuvo en su ciudad natal, Jerez de la Frontera en un espectáculo cuya figura principal era él. Sería su última actuación, pues a partir de aquí no se tiene constancia de otras de carácter oficial. Todo esto, sin dejar de lado las fiestas a las que acudía cuando lo llamaban. Hemos localizado algunas en la capital,[337] en la que comparte cartel con Canalejas de Puerto Real, Juan varea, Manuela Ronda, Manuel Vallejo, Emilia Escudero, Los Galindos y Luisa Linares. (Actuación en el Circo Price). Este cartel se mantuvo durante una semana en escenario finalizando el 4 de agosto. Llegaron a trabajar más de sesenta artistas a lo largo de esos días.

En cuanto a la notoriedad de los espectáculos de ópera flamenca, aún perduraban los efectos y el nombre impuesto a esta etapa aunque apenas tenían analogías con ésta: 'Batieron récords de taquilla en los cincuenta. En verdad sus espectáculos nada que ver tenían con la ópera flamenca, pero el capricho ha querido que así siguieran denominándose aunque no se llamaran así.

335 RONDÓN, RODRÍGUEZ, JUAN. *'Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana'*, Edit. La Posada.
336 Entre 1939 y 1949 apenas aparecen en la prensa actuaciones de Cepero.
337 ABC 2/08/1955

SABADO, 28 de Mayo 1955 - A las 11 Noche

UNICO DIA DE ACTUACION

AUTENTICO ALARDE ESPECTACULAR

DE

OPERA FLAMENCA

Organizaciones: TORRES PALACIOS

PRESENTA EL GRANDIOSO ESPECTACULO

CANTE GRANDE

con las más valiosas atracciones y figuras del género

LOS GALINDOS con LUISA LINARES

La gran atracción de la radio, creadores de «A lo loco... a lo loco» y «Linares minero».

MANUEL VALLEJO

Ganador de la Copa Pavón y la Llave del Cante, que reaparece ante los públicos de España.

PURITA VARGAS

Figura del baile por alegrías, seguirillas y soleá.

CONSUELO HEREDIA

Notable bailaora por farrucas.

EMILIA ESCUDERO

La Musa gitana. Creadora de su arte.

NIÑO DE BARBATE

As del cante flamenco.

CANARIO DE MADRID

El de la voz de oro. Reaparición.

JUANITO VAREA

Un auténtico "divo" del cante flamenco.

CHIQUITO DE LA CAVA

El clásico bailaor flamenco.

TONO

Locutor y gran humorista.

CANALEJAS DE PUERTO REAL

El eminente. El del eco inconfundible.

PEPE TORRES

Formidable cantador de flamenco.

JUANITO SERRANO

El maravilloso as de la guitarra.

MANUELA DE RONDA

La famosa estrella del cante andaluz.

PEDRITO SEVILLA

Afamado tocador de guitarra.

Juan González TRIGUITO

Mago de la guitarra.

Y la colaboración extraordinaria de

D. JOSE CEPERO

El poeta del cante jondo.

Empresa artística: ANTONIO MORENO

Organización y gira: M. TORRES PALACIOS

Calle CARDENAL CISNEROS, 70 - 3.º Dcha. • Teléfono 24 95 15 • MADRID

CANTE GRANDE GARANTIA DE PUBLICOS Y EMPRESAS

UN ACONTECIMIENTO DE ARTE FLAMENCO, JAMAS REUNIDO POR NADIE

Imp. y Litog. VELASCO (Torerito) - Bravo Murillo, 38 - Madrid

Afirma Blas Vega[338] que los últimos años del cantaor los pasó en Villa Rosa, repartiendo su magisterio entre la aristocracia y los buenos aficionados, deseosos de escuchar su buen cante, casi en desuso, obligado por la época que arrinconaba a las viejas glorias a la intimidad de los reservados de la juerga, desde donde José se remontaba para evocar sus poéticas letras, sus estilos personales y toda una trayectoria artística digna de reinado, que él seriamente transmitía con otras anécdotas palaciegas a sus amigos y admiradores.

En sus últimos años Manuel Serrapí 'Niño Ricardo' iba a menudo a verle a casa, a recogerle a última hora de la tarde para ir a Villa Rosa y para, en definitiva, mantener la amistad forjada muchos años antes.

José Cepero, con Pepe El Culata. (Foto: Manrique.)

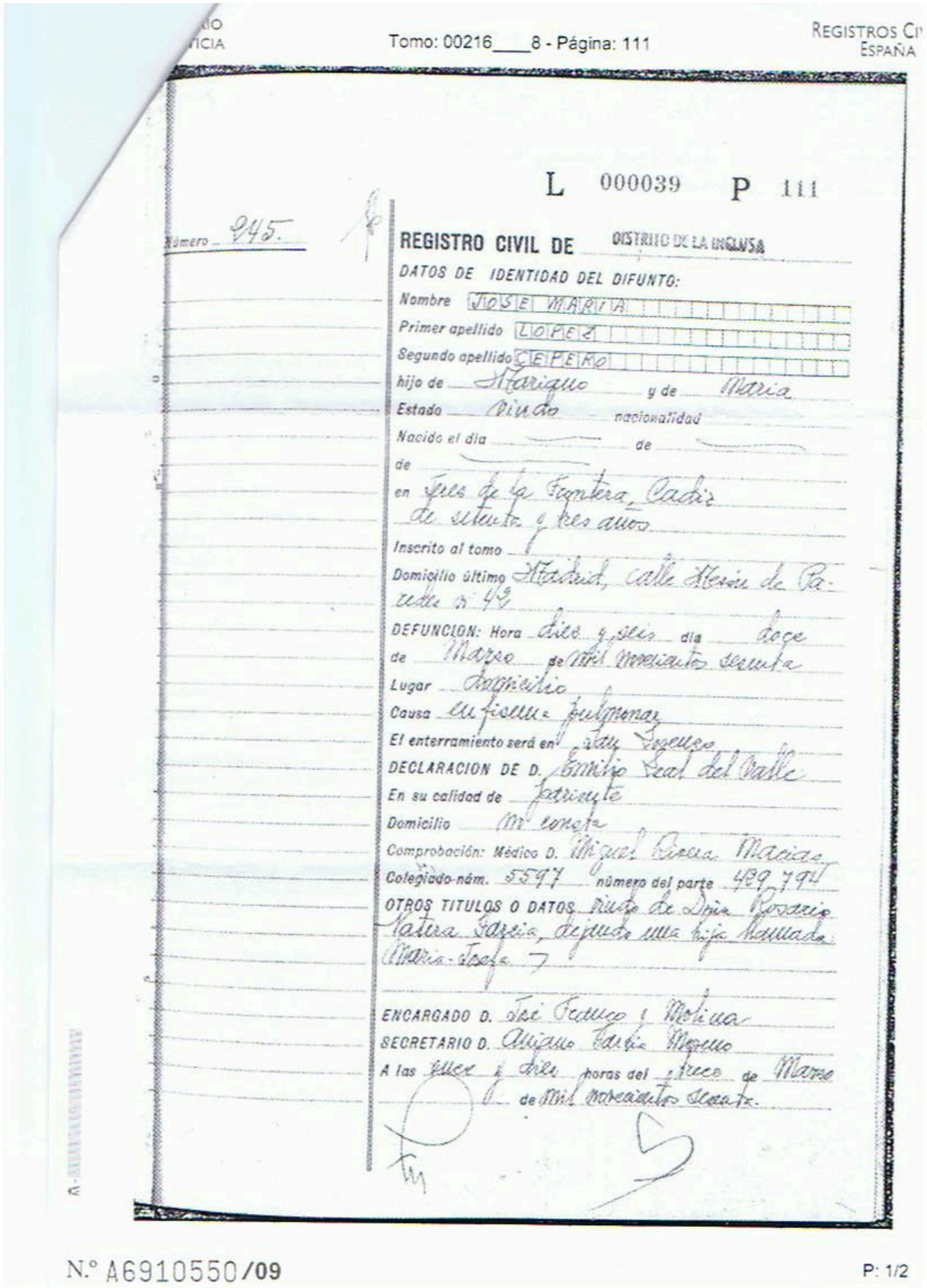
338 BLAS VEGA, JOSE. *'50 años de flamencología'*. El flamenco vive. 2008, p-388

En la imagen anterior, aparece Cepero junto a Pepe el Culata. Se publicó en la revista 'Dígame' en 1955. Se trató de una fiesta llevada a cabo en el restaurante Riscal. A ella, asistieron José Cepero, Pericón de Cádiz, Perico del Lunar, Jarrito y Pilar López. Pero la última publicada es la que adjuntamos a continuación.

Los cinco últimos años del cantaor Cepero se sucedieron entre visitas al colmao y reuniones en su casa. Su estado de salud empeoraba y sus facultades no eran la de su juventud.

Falleció el 13 de marzo de 1960 fruto de un enfisema pulmonar. Al no tener reconocidos a sus hijos, pues los tuvo fuera de su primer matrimonio y la ley no permitía entonces poner los apellidos paternos si nacían fuera del primer matrimonio, éstos no aparecen en los archivos como hijos del cantaor. Sin embargo, la partida de defunción viene firmada por uno de ellos. Eso sí, en calidad de pariente. Este documento nos aporta más información sobre su muerte.

...IO
...ICIA



Tomo: 00216____8 - Página: 111

REGISTROS CI...
ESPAÑA

L 000039 P 111

Número 245.

REGISTRO CIVIL DE DISTRITO DE LA INCLUSA

DATOS DE IDENTIDAD DEL DIFUNTO:

Nombre JOSE MARIA

Primer apellido LOPEZ

Segundo apellido CEPERO

hijo de Mariano y de Maria

Estado viudo nacionalidad

Nacido el dia ——— de ———

de ———

en Jerez de la Frontera, Cadiz

de setenta y tres años

Inscrito al tomo

Domicilio último Madrid, calle Mesón de Paredes nº 42

DEFUNCION: Hora diez y seis dia doce

de Marzo de mil novecientos sesenta

Lugar domicilio

Causa enfisema pulmonar

El enterramiento será en San Lorenzo

DECLARACION DE D. Emilio Leal del Valle

En su calidad de pariente

Domicilio no consta

Comprobación: Médico D. Miguel Rivera Macias

Colegiado núm. 5597 número del parte 429.794

OTROS TITULOS O DATOS viudo de Doña Rosario Natera Garcia, dejando una hija llamada Maria-Josefa

ENCARGADO D. José Franco y Molina

SECRETARIO D. Aniano Garcia Moreno

A las once y diez horas del trece de Marzo de mil novecientos sesenta.

N.º A6910550/09

P: 1/2

Ha muerto José Cepero

Madrid 21. Ha fallecido en Madrid el que fué famoso "cantaor" José Cepero, que llenó toda una época del llamado "cante grande". Había nacido en Jerez de la Frontera y desde hace más de cuarenta

6.- ANÁLISIS MUSICOLÓGICO Y ESTILÍSTICO DE LA DISCOGRAFÍA DE JOSÉ CEPERO: 1928-1944

Antes de adentrarnos en el análisis musical de la discografía de Cepero, hemos de precisar lo siguiente; en tanto que hay dos capítulos de este trabajo en el que se reflejan parte de las letras de los cantes, hemos intentado que no aparezcan repetidas algunas, tanto en el capítulo de la discografía como en el de la poesía y creaciónes de Cepero. Nos planteamos la opción de dejar a pie de página aquellas que se repiten en ambos apartados pero eliminarlas supondría un perjuicio pues no se repiten cantes enteros sino cuerpos de los mismos, es decir, si un fandango tiene tres letras, sólo lo hace una de ellas y eliminar cualquiera supondría dejar el análisis musical coartado de información, salvo a pie de página. A pesar de entender que pueda parecer repetitiva su lectura y/o estudio, hemos sopesado este hecho y hemos considerado que es un elemento de responsabilidad el de exponer en ambos capítulos algunas de esas letras.

No en vano, al no ser demasiadas las que se repiten no se convierte en un acto de doble lectura. Además, el análisis de las letras en términos musicales y melódicos por un lado y el tratamiento literario de las mismas en otro capítulo hace que las diferencias sean evidentes para abordar su lectura y que no resulte reiterativo. Así pasamos a dar cuenta de algunos antecedentes antes de dar paso al análisis de su discografía.

1920 significó un gran cambio personal y profesional en la vida de José Cepero. Tras su etapa andaluza, su marcha a Madrid supuso cambiar no sólo de aires, pues aún residiendo en la capital seguiría trabajando a menudo con sus compañeros de escenario durante muchos años, sino de maneras de ver la vida y entender su nuevo modo de vivir. El ambiente flamenco madrileño era ciertamente diferente al de Sevilla. La cultura, la sociedad, las corrientes intelectuales y los contactos eran diferentes. Cepero siempre fue un hombre de codearse con gente respetable, a pesar de tener un carácter aparentemente excéntrico. Le gustaba rodearse de personajes ilustres, de toreros, de eminencias políticas. Y su objetivo lo consiguió con el cambio a la capital.

Como ya hemos anunciado con anterioridad, su amistad con el torero Victoriano Roger 'Valencia II' le abrió puertas en los primeros meses, hasta tal punto que como ya vimos, organizó una fiesta al torero en la que participaron artistas, políticos, empresarios, etc.

Apenas unos años después de llegar, en 1922 y con una larga experiencia cantaora, comienza su carrera discográfica que le daría, más si cabe, la fama propia del artista.

La primera tanda de grabaciones de Cepero se publicó en 1922. Lo hizo con la serie Odeón 13.000, que arrancó en 1912 con la Rubia de las Perlas. Unas semanas antes de grabar Cepero,

grabó Cojo de Málaga 18 cantes[339]. En este caso, la información que nos llega afirma que la serie 13.000 del de Málaga se grabó en 1925, contradiciendo el año 1922 de Cepero y Canario de Colmenar.

Existen datos que dan como fecha de grabación de las primeras placas de Cepero 1922. Odeón en esos años no publica ordinariamente sus catálogos hasta el punto de haber años en los que no existen catálogos de esta casa discográfica, lo que dificulta poder acceder con seguridad a saber, en este caso, si realmente se grabaron en uno u otro año.

No hemos podido localizar el catálogo general de discos de 1922. Sí hemos consultado los diferentes suplementos mensuales y en ellos no aparecen las referencias de las primeras placas de Cepero. Sin embargo, estamos en disposición de afirmar que se grabaron en 1922 por el siguiente motivo: En 1922 Diego Bermúdez 'Tenazas de Morón' grabó tres placas de pizarra tras ganar el concurso de Cante Jondo de Granada. La matriz de esas placas es Odeón 13.780, 13.782 y 13.784. Las del jerezano comienzan en 13.630. Por tanto, se grabaron entre enero y junio de 1922.

Refuerza esta teoría lo apuntado por Gamboa[340] en su particular historia del flamenco en la que ahondando en el concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 relata: 'En el capítulo de haberes logrados indirectamente por el concurso de Granada cabría destacar, entonces, la animación del espectáculo, que pasa al gran formato, y el mejorado catálogo de piezas gramofónicas que abundaría en cantes de mayor enjundia a los que se estilaban, con una importante muestra de seguiriyas y soleares, martinetes, cañas, serranas, saetas... cantadas por José Cepero, Cojo de Málaga (...).

La guitarra de Yance fue la elegida para esta serie que incluyó seis placas de pizarra y once cantes. Se llamó Luís Yance Fernández y nació en Madrid en el año 1890. Murió en Madrid asesinado en 1937 cuando trataban de robarle. Fue un excelente concertista y acompañante al cante, su guitarra sonó en los campanilleros que dieron a conocer a la Niña de la Puebla. Luís pertenece a la etapa de la ópera flamenca durante la que ofreció recitales en los principales teatros de Madrid y recorrió la geografía española junto a los mejores cantaores.

En 1930 cruzó el Atlántico y obtuvo grandes éxitos en América, primero con La Argentinita, y después en solitario en los escenarios del Play House Barrymoore y Book Theatre de Nueva York, donde aprovechó para grabar y fue uno de los pioneros en sacar un disco de guitarra en concierto[341]. Tal es la magnitud de este artista que incluso J.M. Gamboa[342] apunta que Luís Yance fue el mayor

339 Catálogo Odeón. Suplemento nº1 al catálogo general de julio de 1922.
340 GAMBOA RODRÍGUEZ, J.M.: *'Una historia del flamenco'*. Espasa, 2005, p-205
341 www.elartedevivirelflamenco.com
342 Op.cit. p-205

competidor de Ramón Montoya[343].

Aunque Cepero era ya un personaje de gran categoría, sus grabaciones contribuirían a tener mayor proyección y fama. Una fama que duraría hasta el final de su carrera y que se inició desde sus comienzos como cantaor a principios de siglo hasta 1955, fecha ésta en la que abandona los escenarios, manteniéndose en el primer nivel del cante durante más de medio siglo.

La colección de cantes de 1922 recogía granainas, bulerías por soleá, fandangos, seguiriyas, martinete y saeta y bulerías. Atendiendo a las grabaciones, son los propios de una época en la que por un lado, los cantes libres todavía no están estrictamente definidos como actualmente, es decir carentes de compás y rítmica, y por otro los de compás guardan las analogías de los actuales.

6.1.- 1922 con la guitarra de Luís Yance. Serie Odeón.

El desglose de esta primera serie de Cepero es el siguiente:

Casa discográfica	**Referencia**	**Matriz**	**Título**
Odeón	13630	SO 3.245	Fandanguillos malagueños
Odeón	13631	SO 3.246	Bulerías Cepero
Odeón	13632	SO 3.244	Fandanguillos malagueña
Odeón	13633	SO 3.247	Bulerías jerezanas
Odeón	13634		Fandanguillo del Alosno
Odeón	13635		Seguidillas de Cepero
Odeón	13636	SO 3.249	Fandanguillo serrano
Odeón	13637	SO 3.253	Media Granadina
Odeón	13638		Fandanguillo de Huelva
Odeón	13639		Martinete y saeta
Odeón	13640		Fandanguillo malagueña

En estas grabaciones se pueden apreciar las influencias musicales de Cepero y de donde procede su cante. Por un lado, su tierra natal y el aire característico y personal de los cantes de Jerez aparece como nota dominante en los cantes de compás, véase, la bulería y la bulería por soleá.

Durante toda su carrera artística, la esencia del jerezano está en sus cantes, los del barrio de Santiago, recibiendo las influencias de los cantaores de finales del siglo XIX. Por otro lado, en los

343 GAMBOA RODRÍGUEZ, J.M. *'Una historia del flamenco'.* Edit. Espasa. 2005.

derivados del fandango, como la malagueña y el propio fandango, guardan la estética de la época.

Los fandangos mantienen el ritmo 3X4. Es a partir de estos años cuando este estilo sufre un proceso de cambio que lo lleva a ser libre, debido en gran parte a los gustos musicales del público y al comienzo de una etapa flamenca denominada 'ópera flamenca' en la que el fandango adquirió personalidad propia en el sentido de adeudar a muchos cantaores estilos de nueva creación.

La estética vigente en estos años estaba por renovarse. El cante comenzaba un cambio significativo (fandango natural o/y personal) que se convertiría en la bisagra entre el de Huelva y el personal, lo que haría cambiar los gustos de la época, el de los públicos y el de los espacios escénicos.

En cuanto a la guitarra de Luís Yance, se aprecia que recoge las características propias del toque de principios de los años veinte. La definición clara y concisa de los estilos había hecho cambiar el toque. Comenzaban a estar definidos los modos musicales. Los tonos hacían acto de presencia a lo largo del cante; las falsetas abandonaban el rasgueo mimético, sin rumbo definido y sin pulir para convertirse en escalas, arpegios y trémolos en los que la personalidad y calidad del tocaor se hacia notar.

Tan sólo unos años antes, las pocas falsetas que aparecen en las grabaciones precedentes eran las mismas con distinto aire, en función del guitarrísta. Había un común denominador entre todas ellas. No existían apenas creaciones personales, sino que todas pertenecían al acervo tocaor y los guitarristas las utilizaban sin importar que fuesen o no propias.

A partir de Habichuela, Borrull y sobre todo Montoya, entre otros, comienza a personalizarse el toque; Aparecen nuevas creaciones, nuevas formas de trabajar el mástil; la armonización y transportación de notas es un hecho evidente.

Las cualidades vocales de Cepero están en su mayor esplendor. El recorrido de los cantes es amplio y otorgan gran nivel a los que grabó. Es de reseñar la velocidad de su voz. A pesar de la velocidad de los discos de 78 r.p.m. La voz de Cepero es excelente. Cuenta con cerca de 35 años por lo que sus facultades son plenas.

Como en muchos casos en la discografía de pizarra, el título original de la placa no se corresponde con el cante impreso en la misma.

Nombre del Disco :	FANDANGUILLOS MALAGUEÑOS
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1922
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	SO 3245
Número de Catálogo :	013630
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	FANDANGUILLOS MALAGUEÑOS
Título del Cante :	POR DIOS NO PIERDAS LA HONRA
Guitarra:	LUIS YANCE
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

En este caso, se trata de la media granaína, con la siguiente letra:

Por Dios no pierdas la honra
Mujer que tanto he querío *Voz: ¡Vamos Cepero!*
Por Dios no pierdas la honra
Y es que no tienes pa comer
Yo pa ti pido limosna
Aunque mal pago me des. *Voz: ¡Olé!¡Cepero, olé!*

Que la muerte de una mare
No hay cuadro más insufrible *Voz -¡Olé Cepero!*
Que la muerte de una mare
Olviarla es imposible
Nadie es huérfano de pare
Mientras su mare le vive. *Voz:¡Olé Cepero!*

La labor recreadora de Cepero hace acto de presencia ya en su debut discográfico. Es este un cante muy a su medida, una recreación propia, estableciendo de base la media granaína de Chacón, aunque Cepero se aleja de los cambios melódicos que ejecutaba éste para personalizarlo tomando como matriz el cante del Cojo de Málaga. Partiendo de la versión de Chacón, Cepero no musicaliza los tercios, sino que los lleva a su terreno y establece un margen distancial.

Él, en su interpretación ejecuta los tercios hablados, restando melismas y filigranas propias de este tipo de cantes para darse más emotividad a la media granaína. A pesar de ser un cante que requiere grandes facultades, y Cepero las poseía, no arriesga y al hablarlo, lo lleva en contraposición a los modos musicales del Cojo de Málaga. Los dos cuerpos musicales mantienen

la misma línea melódica. Comienza aquí una labor creadora y/o recreadora que seguirá a lo largo de su vida y por la que obtendrá grandes triunfos. Resulta sorprendente que las formas cantaoras en esta grabación están más cerca de los aspectos musicales desarrollados en su última etapa que de esta primera. La velocidad de su voz se asemeja a las grabaciones de 1944.

El rasgueo de la guitarra mantiene todavía el primitivismo de principios de siglo. El guión de pregunta-respuesta entre cante y toque ya es visible en Yance. El trémolo complementado con el picado da espacio al cantaor. Ese intercambio de preguntas-respuestas musicales desaparece entre los tercios, manteniéndose sólo en los pares, salvo alguna excepción puntual. Prima el rasgueo sobre el resto de técnicas guitarrísticas.

Una de las características de este cante es la ligazón del primer tercio con el segundo y las caídas tonales en cada uno de los finales. Los ayeos del comienzo arrastran unas desinencias muy características que dan el testigo al comienzo en su primer tercio. El tiriay,yyy del principio evidencian la salida de la granaína tradicional que ejecutó Chacón. En el desarrollo del segundo, Cepero provoca una insignificante parada que da emocionalidad a la letra cantada.

Se aprecia en el primer cuerpo del cante en la sección “tan-to”, al igual que en el segundo “cuadro-mas”. En esa intersección parece pretender aportar sufrimiento. En este estilo tiene mucho que decir el Cojo de Málaga.

En 1921 con Gramófono (AE-487) fue el primero en grabar esta variante. Lo titula en la placa original “fandango”. La graba con la letra: *Rubia la mujer primera/hizo Dios por un ensayo/Rubia la mujer primera/ y como no le gustó/ la tuvo que hacer morena/morena es la quiero yo.* Lo impresionó también en 1925 para la casa Odeón. El de Málaga era ocho años mayor que Cepero, por lo que pudiera haber aportado este modelo antes a la lista de estilos del flamenco. Sea como fuere lo impresionó entre uno y dos antes que Cepero. Y en sus registros el cante se expresa en unos términos que difieren de los de Cepero. El Cojo alarga los tercios introduciendo giros melismáticos y afiligranados más propios de la ópera flamenca que comenzaba a arrancar de forma tímida: su registro musical era más laíno que el de Cepero y sus facultades más extensas que las de éste. Hasta en siete ocasiones las grabó el Cojo de Málaga entre 1921 y 1925, con diferentes letras. Cepero asimila el cante del Cojo, lo interioriza y lo desarrolla en unas formas musicales con matices claramente diferentes.

Cepero recorta el estilo, les resta la musicalidad para provocar tercios con más

sostenibilidad, con más fuerza expresiva, buscando la transmisión de sentimiento en el cante. La ligazón del 1º y 2º tercio, así como la del 3º y el 4º son similares, aunque Cepero apunta una leve parada entre el 3º y el 4º.

En definitiva, se puede establecer que fue creación del Cojo de Málaga y no de Cepero. Otro de los datos que corrobora esta teoría es la siguiente: La cantaora "La Trinitaria" grabó con el título de "Fandango del Cojo" un cante de similares características, en 1923, (RS-313) con la letra: *Daba, daba en el reloj las una/daba en el reloj la una/de mi puerta a la venta/ con el deseo de la luna/ serrana te vi la cara/ eres más guapa que ninguna.* El segundo cuerpo vuelve a repetir el esquema melódico precedente.

Hay quien pone en tela de juicio que este cante fuera creación del Cojo y presupone que Rafael Pareja tuviera mucho que decir en esta versión de fandango-malagueña.

Con estos datos, podemos conocer la base musical de la media *granaína* atribuida a Cepero, a pesar de que lo toma del Cojo de Málaga. Como en otros casos en la historia del flamenco, no siempre la etiqueta de un estilo se queda atribuida a su creador, sino, como vemos en este caso, a un recreador, que en cualquier caso personalizó hasta hacerlo suyo.

Encontramos una copla similar en el tratamiento de la honra en 'Cantes flamencos' de Antonio Machado y Álvarez (pp-188):

Anda diciendo tu madre
De mi honra no sé qué
¿Para que enturbiar el agua
Si la tiene que beber?

Nombre del Disco :	BULERIAS DE CEPERO
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1922
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	SO 3246
Número de Catálogo :	013631
Palo :	BULERÍAS
Estilo :	DE CEPERO
Título del Cante :	YO TE HE QUERIO Y NO LO NIEGO
Guitarra:	LUIS YANCE
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Son bulerías por soleá

Voz- Cepero, ¡Olé!

Si te he querío, yo no lo niego Voz-¡Olé,olé!
No niego que te he querío
Pero me pesa en el alma
El haberte conocío
A mí en el alma me pesa
El haberte conocío. Voz-¡Olé, olé!

Anda y cuéntale tus quejas
A tu mayor enemigo
A tu mayor enemigo
Que hasta el corazón me duele
De portarme bien contigo

Lo que me estaba pasando
Son deudas que a Dios le debo
Que en vía las estoy pagando. Voz-¡Olé,olé!- - Luís, ¡olé!

A lo largo de la trayectoria artística de José Cepero, los cantes de este corte (bulerías por soleá) son fieles a tres estilos: Antonio la Peña, La Moreno y en algunos casos al estilo atribuido al Sordo la Luz, en la versión del Gloria. En éste, principia con una letra que, con casi toda probabilidad, haya sido las más utilizada para interpretar el estilo de María la Moreno. Las dos que le siguen fueron asimismo, muy utilizadas en diferentes versiones de bulerías por soleá, si bien, la segunda de ellas también se canta por soleá. (caso de Cojo de Málaga, en 1923, con la casa Gramófono (AE-957) y Pathé (2.235) con la guitarra de M. Borrull, o Tomás Pavón en 1927 con Regal (RS-588) y guitarra de Niño Ricardo. El remate final se corresponde con un juguetillo muy utilizado en la bulería jerezana. Las influencias de Cepero en esta versión son inequívocas. Atribuyéndose la totalidad de los estilos de este cante a Jerez es obvio que los modos de llevarlo a cabo tengan la influencia de sus predecesores. Estas letras las han cantado posteriormente muchos artistas de Jerez: José Mercé, Luís el Zambo, Manuel Sordera, Salmonete, Terremoto (padre e hijo) etc.

El ejercicio guitarrístico de Yance se basa en el rasgueo. Comparte en el acompañamiento al cante algunos picados entre los tiempos 6 a12 de la amalgama en un primer momento y más adelante entre los tiempos 7-10. Recordemos que las grabaciones anteriores de bulerías, etiquetadas como chuflas, o incluso como bulerías a partir de 1910 en La Niña de los Peines, son en su mayoría bulerías por soleá. El ritmo y el compás que se desarrolla en estas grabaciones no asume la velocidad propia de la bulería actual, salvo excepciones (Niña de los Peines, Garrido de Jerez). De este modo, encontramos en la discografía no pocos ejemplos de cantes etiquetados como bulería que realmente son bulerías por soleá (no sólo en la velocidad sino en el estilo atribuido)

Nombre del Disco :	FANDANGUILLOS MALAGUEÑOS
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1922
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	SO 3244
Número de Catálogo :	013632
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	FANDANGUILLOS MALAGUEÑOS
Título del Cante :	LO MENOS NOVENTE Y NUEVE
Guitarra:	LUIS YANCE
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz- Cepero, ¡olé!

Lo menos noventa y nueve
De cien que arrastran cadenas *Voz -¡Olé!*
Lo menos noventa y nueve
La arrastran quince culpables
Por causa de las mujeres
Y ella no tiene a nadie.

Voz-¡Muy bien!- ¡muy bien!

Como yo quise a mi mare
Como quieres que te quiera *Voz-El rey, ¡el rey del cante!*
Como yo quise a mi mare
Es como alcanzar la luna
Yo las mujeres las puedo encontrar a millares

Y madre no hay más que una.

Repite este cante los mismos modos musicales que en el cante anterior. Se trata de una *granaína* con claros signos de malagueña (en el toque). Se aprecia que la guitarra no ejecuta los tonos propios de la *granaína*, tal y como se entiende en la actualidad. Y teniendo en cuenta que parten de una misma raíz musical, como es el fandango, las coincidencias con el toque por malagueñas son evidentes. En cuanto a la métrica, en el 5º tercio traspasa el octosílabo para darle sentido convirtiéndolo en un verso de 14 sílabas. El tercio original es /*mujeres tengo a millares/* (octosílabo). Parece ser este un ejemplo clarificador de esta recreación de Cepero.

El guitarrista Ramón Montoya elaboró el toque por *granaínas* y Cepero asumió la labor recreadora, a partir del fandango malagueño puesto en circulación por Cojo de Málaga, de ingeniar un estilo propio con los rasgos propios del fandango y de la *granaína* en los que la musicalidad de la guitarra se adentraba en el toque por malagueña. En esta grabación, el toque sigue los acordes de la malagueña, mientras que la línea melódica se dirige hacia la *granaína*, con sesgos del fandango malagueño que se conocía hasta entonces.

En esta primera etapa de Cepero, los cantes se llevan a cabo con una velocidad propia de la época, es decir, con raíz de fandango, tocado en la guitarra en los modos que hasta 1921 aproximadamente se hacían, en ritmo abandolao recogiendo aires más cercanos al folclore en cuanto a la musicalidad del toque, que interfiere inevitablemente en la voz. En etapas posteriores de José, aparecerá que este cante es considerablemente más reposado, una conversación entre la voz y el toque; cuando uno canta la otra calla y viceversa. De esta forma, se entiende que nos encontramos con una estructura más primitiva de este estilo.

Posteriormente, otros intérpretes grabarían el mismo estilo, entre ellos Tomás Pavón en el año 1927 y con la letra */Con la Virgen del Pilar/*. Marchena fue otro de los cantaores que, en 1923 y 1924, también grabó este estilo, con la misma letra y la guitarra de Bonet. En 1924 lo hizo de nuevo con Montoya.

La creación de este estilo no pasó desapercibida entre los artistas. En pocos años, varios la grabaron. El segundo que la grabó fue Manuel Centeno en 1922 con la guitarra de Manolo de Huelva y siempre con la misma base literaria. Posiblemente, José Cepero la interpretara con esta letra alusiva a la patrona de Zaragoza durante varios años hasta que la popularizó.

Los cantaores que grabaron esta malagueña con aire de *granaína* o viceversa ayudaron a la consolidación de este cante en la década de los veinte.

Cojo de Málaga- 1921- Gramófono (AE487)- Rubia la mujer primera- Borrull

Manuel Centeno- 1922- Odeón (101024)- Con la Virgen del Pilar- M Huelva

Cojo de Málaga- Gramófono (AE967)- Que dice que se olvidaba un querer- Borrull Padre

Niño de marchena- 1923- Pathé (2285)- Con la Virgen del Pilar- Bonet

Cojo de Málaga- 1924- Gramófono (AE1317)- Te tengo que ver rodando- Borrull Padre

Cojo de Málaga- 1923- Pathé (2232)- Causa de mi perdición - Borrull Padre

Pepe Marchena- 1924- Gramófono (AE1140)- Con la Virgen del Pilar- Montoya

Pepe Marchena- 1924- Gramófono (AE1397)- Con la Virgen del Pilar- Bonet

Tomás Pavón- 1927- Regal (RS552)- Con la Virgen del Pilar- Ricardo

Pena hijo- 1928- Gramófono (AE2043)- Con la Virgen del Pilar- Montoya

Pena hijo- 1928- Odeón (182.237)- Con la Virgen del Pilar- P Badajoz

Encarna Salmerón- 1928- Gramófono (AE2089)- Con la Virgen del Pilar- Montoya

Ya en el año 1929 la grabarían Juan Mojama y Antonio Merino entre otros.

Cotejadas todas las grabaciones[344] de este estilo que se hicieron entre las fechas antes señaladas encontramos que el toque hasta 1926 se hacía en tono de malagueña, o en su defecto con aire de abandolao. Es cuando Ramón Montoya comienza su andadura musical con Cepero cuando este aporta elementos de granaína al cante del otro. Incluso en las grabaciones con Marchena en 1924 sigue el esquema musical del toque por malagueña. En el año 1926, como analizaremos más adelante Chacón arranca su toque en tono de taranta en la introducción, para, de nuevo señalarlo por malagueña en el segundo cuerpo por granaína.

Nombre del Disco :	BULERIAS DE JEREZ
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1922

344 Para cotejar las grabaciones de José Cepero con el resto de grabaciones que forman parte de esta investigación se han utilizado las disponibles en el archivo del autor: 10.260 grabaciones de pizarra pertenecientes a 439 artistas.

Formato :	PIZARRA
Número de Catálogo :	013633
Palo :	BULERÍAS
Estilo :	DE JEREZ
Guitarra:	LUIS YANCE
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz- ¡Cepero, ole!- ¡ole,ole!- Cepero

Lo que me pasó contigo
Ni es preciso publicarlo
Con el partió que vimos
(Ni) Es preciso publicarlo
Con el partío que vimos ¡Voz-Venga ole, chiquillo!

No sé por lo que será
Ni por lo que fue
Los toros y los caballitos
Por cantar te han de coger
Los toros y los caballitos
Por cantar te han de coger

No me lo merezco yo
De tanto sufrir me sale
Problemas en el corazón
De sufrir me están saliendo
Problemas en el corazón ¡Voz- Cepero. Ole! ¡Juntos, juntos, tú eres grande Luis! Voz de Luis Yance- Gracias .
Como tanto te quería
Me tomaito de mortal
Por tu lengua maldecía.
Me tomaito de mortal
Por tu lengua maldecía. Voz- ¡El que está cantando señores: ese es Cepero!

Y será para mi mayor tormento
Verte y no poderte hablar

Para mi mayor tormento
Verte y no poderte hablar. Voz- ¡Viva Cepero, ole. Jerez, Viva Jerez!.- ¡Ole los grandes!. ¡Arsa Luis!

Como jerezano que fue, realiza bulería de Jerez. El 1º, 3º y 4º cuerpo del cante lleva el son del mismo corte; la conocida como bulería corta. Estos tercios se atribuyen al cante propio de La Plazuela, uno de los principales barrios flamencos de Jerez. En cuanto al último modelo estilístico, es uno de los que Cepero utiliza como remate o cierre, que también graba Tomás Pavón con la guitarra de Melchor de Marchena a finales de los años 40. (La Voz de su Amo AA-4.400)

Los otros dos son, asimismo, tercios de bulería jerezana, pero distintos estilos. Cepero aborda el cante no rigiéndose por el compás de la guitarra y sí siguiendo el de las palmas. A pesar de que el toque por bulerías ya estaba definido, en este caso, Luís Yance acierta en las falsetas, mientras que en el resto intenta seguir al cantaor manteniendo la fidelidad del compás pero sin personalizar el toque; mantiene la ejecución guitarrística que se hacía en los cantes denominados "por chuflas", marcando únicamente rasgueos más o menos definidos.

Nombre del Disco :	FANDANGUILLOS DE ALOSNO
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1922
Formato :	PIZARRA
Número de Catálogo :	013634
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DEL ALOSNO
Guitarra:	LUIS YANCE
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Cogí la mejor que había
A ti te cuidaba entre rosas Voz- ¡Eso!
Yo cogí la mejor que había
Ya puedes vanagloriarme
Que ninguna sé que tenia
El color de tu semblante. Voz- ¡eso, Cepero!

Espero que el alba venga
En esta calle me paro
Espero que el alba venga

Si yo no fuera primero

……

Tú eres María lucero claro.

Iba diciendo ayer tarde
De que no había una mujer buena Voz- ¡ole!
Iba diciendo ayer tarde
Yo volví la cara pa atrás
Y me encontré con mi mare
De pena me eché a llorar. Voz- ¡ole, Cepero, vivan los grandes! ¡ole!

Es este un ejemplo de influencia cantaora. El estilo que aquí realiza en los tres casos es atribuido a Rafael Pareja (Sevilla). Posiblemente, la influencia le venga al cantaor de sus idas y venidas continuas a la capital andaluza, donde lo conoció y tuvo la oportunidad de tratarle.

Pareja fue un cantaor con una voz diferente, con unas características aparentemente alejadas de lo común para la época. Sin embargo, el flamenco le adeuda algunos estilos personales que si bien no llegó a grabar, diferentes estudios así lo afirman.

En el primer tercio, se aprecia que la línea melódica respeta el modelo atribuido a Pareja. En particular, este cante se le atribuye en la actualidad a Rafael Ramos Antúnez "El Niño Gloria" (Jerez de la frontera). En aquella época vivía en Sevilla y lo popularizó por lo que a pesar de atribuirse al cantaor jerezano, principalmente en el primer tercio y a lo largo del resto, sigue el patrón de Pareja sin desvirtuarlo. Un estilo que prácticamente está en desuso en las formas primigenias que lo realiza él, de ahí la importancia de esta grabación. En sus últimos años se ve influenciado por los matices que imprime Niño Gloria[345] y se aprecia su decantación por el estilo que elevó a éste a su máxima extensión. Uno de los que diferencian el estilo de Pareja[346] y el atribuido al jerezano, parece apreciarse en la forma de acometer el primer tercio. Cepero no acierta, en este caso, a llevar el cante a los tonos álgidos[347] sino que los mantiene decentemente ajustando el final.

345 Cantaor español nacido en Jerez del Frontera (Cádiz) en 1893 y fallecido en Sevilla en 1954. Perteneció a la saga de los Frijones, una familia gitana de nutrida tradición en el orbe del cante flamenco en la que también destacaron sus hermanas la Pompi y la Sorda. Destacó como intérprete de bulerías, estilo en el que está considerado uno de los mejores cantaores de la historia, y también fue excelente en las seguriyas, soleares y saetas, cante este último para el que estaba excepcionalmente dotado. (www.mcnbiografias.com)

346 Se inició cantando en el Campo de Gibraltar, pero de muy joven marchó a Cádiz, y de allí a Ceuta y Sevilla, donde estuvo viviendo durante algunos años. Después marchó a Madrid con el siglo, donde cantaba en reuniones íntimas en Los Gabrieles y Villa Rosa. amplio. Recreó estilos personales como su fandango y los tientos. En su fandango tuvo grandes seguidores, entre ellos El Gloria, Marchena, El Pena hijo y Juan Varea, y por tientos a Jacinto Almadén y Porrinas.

347 Se refiere al tono elevado del cantaor en el que da una nota de un grado alto.

Sobre este fandango afirma J.M.Gamboa[348]: "Pareja creará su estilo, transmitido al Niño de Marchena, que lo registrará. Sin embargo, es la versión de El Niño Gloria la que ha quedado, pues hoy llaman a dicho cante fandango del Gloria".

Nombre del Disco :	SEGUIDILLAS DE CEPERO
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1922
Formato :	PIZARRA
Número de Catálogo :	013635
Palo :	SIGUIRIYAS
Estilo :	DE CEPERO
Guitarra:	LUIS YANCE
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz- ¡ole Cepero, ole! - ¡ole,ole!

Ay, hasta el alma me duele
De tanto llorar
A mí me duele el alma
de tanto llorar Voz- ¡salero!
a que mis penas
a que mis penas
me echaban a menos
siempre van a más
yo veo que a mí me estaba doliendo el alma
de tanto llorar Voz- ¡Cepero. Ole. Cepero, te quiero. Salero! Hasta luego.

A pesar de dominar los cantes de Jerez, Cepero en esta interpretación no exprime sus facultades. El *ayeo* inicial es algo liviano alejándose de la carga emotiva que se suele emplear en la ejecución de este comienzo. Se acerca al estilo gaditano de Francisco la Perla. El primer tercio lo musicaliza en exceso, poco propio del cante explosivo de Jerez en la seguiriya. Alarga los tercios en todo el metraje musical. Busca la floritura disipando la fuerza de este estilo, que suele ser más compacto en su confección. Por otro lado, respeta la métrica repitiendo los dos primeros, como lo hacían muchos cantaores (Torre, Caracol, Vallejo, Perrate, Tío Borrico). Con respecto a esta seguiriya, apuntan Luís y Ramón Soler[349] que presenta matices del estilo de Joaquín Lacherna

348 GAMBOA RODRÍGUEZ, J.M. '*Una historia del Flamenco*'. Edit. Espasa 2005, p-256

349 *En tanto que la referencia al libro de Luís Soler Guevara y Ramón Soler Díaz va a aparecer en numerosas ocasiones, nos referiremos a su obra*

y en los primeros tercios del estilo de Manuel Molina. Cepero deja clara su filiación jerezana y su predilección por los estilos de su tierra. Sin embargo, no explota sus facultades ni sus conocimientos en esta letra. Aún así, en su voz se aprecia la esencia del cante jerezano en la forma de acometerlo, recogiendo el final de los mismos.

La guitarra de Yance en la seguiriya está perfectamente definida. Acentúa los tiempos fuertes con la guitarra a modo de golpe y rasgueo con toda la mano. Salvo en la introducción del cante en la que aparece una breve falseta de llamada, el toque se mantiene fiel al marcaje de los tiempos sin adentrarse en florituras ni elementos relevantes a destacar. Al término, cierra la grabación con un picado en prima y segunda cuerda que termina con ligados en cuarta y quinta cambiando de técnica y empleando el pulgar.

Nombre del Disco :	FANDANGO SERRANO
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1922
Formato :	PIZARRA
Número de Catálogo :	SO 32530 13637
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE LA SIERRA
Título:	DONDE TIENES LA CAMA
Guitarra:	LUIS YANCE
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz- ¡vamos a cantar bien, Cepero!

A donde tienes la cama
Por Sevilla y mi marisma Voz- ¡Ole!
A donde tienes la cama
Allí arribita en el monte
Debajo de una retama
Por …… Voz- ¡Ole Cepero, ole!. ¡Ole, Luis, Yance, ole, tú eres grande!

En cuestiones de querer
Los sabios ponen escuelas Voz- ¡mira quién sabe, salero!
En cuestiones de querer
Y tos los sabios fueron pocos
Si tu pare lo fue

(Antonio Mairena en el mundo de la soleá y la seguiriya) y a ellos nombrándolos como Los Soler.

En la casa de los locos Voz- ¡Cepero bueno, ole! ¡Olé,olé,olé, ¡los tocaores buenos!

Cepero sigue en la misma línea durante estos años. Los fandangos que más interpreta son los que se acercan al estilo de Rafael Pareja. Éste era de sobra conocido en la Alameda de Hércules de Sevilla y tanto su cante como su sello personal hicieron mella en los cantaores que frecuentaban los ambientes cercanos a la conocida plaza sevillana. La salida tiene sesgos musicales del Carbonerillo. Coetáneo suyo, Cepero interpretó muchos de los matices personales del cantaor macareno y los introdujo en los inicios de su fandango.

Rafael Pareja era un cantaor muy raro, a veces compartía espacio con otros muchos artistas y se negaba a cobrar. Tal vez fuera porque gozaba de buena posición económica y más que cantar lo que siempre deseaba era escuchar a los artistas. Sin embargo, no se metía en cualquier reunión. Su repertorio era muy amplio. Creó estilos personales como su fandango y matizó una versión de tientos. En su fandango, tuvo grandes seguidores, entre ellos El Gloria, Marchena, El Pena hijo y Juan Varea y, por tientos, a Jacinto Almadén y Porrina. Cepero aunque en ocasiones contadas siguió la línea cantaora del sevillano.

Nombre del Disco :	MEDIA GRANAINA
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1922
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	SO 3249
Número de Catálogo :	013636
Palo :	GRANAINAS
Estilo :	MEDIA GRANAINA
Título del Cante :	QUE LE LLAMAN LA ALCAZABA
Guitarra:	LUIS YANCE
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz- ¡Ole! ¡Cepero, grande!

Que le llaman la Alcazaba
Salero Viva mi barrio Voz- ¡Ese Cepero!
Que le llaman la Alcazaba
Y Viva la Torre del Tiro
Y los cuartos de Granada
Los cuartos de Granada. Voz- ¡Ole, sabe Cepero! ¡Ole, Yance, ole, ole los buenos!

El comienzo del cante se estructura en un *ayeo* definido, muy musicalizado con desinencias hacia los tonos bajos. Aquí no sigue la misma base musical que el anterior. En este caso, el autor lo reposa más, lo balancea en el tiempo mientras espera a recogerlo. En ese sentido, las analogías con el de Chacón son muy cercanas. La estructura melódica está bien definida en lo que se conoce como media granaína. La diferencia con el anterior aparece ya en el primer tercio cuando se produce una caída tonal que sucede en este segundo. Cepero interpreta el estilo aportando su personalidad. La métrica se basa en un quinteto con repetición del primer y tercer tercio. En este caso en particular, el 5º y 6º se repiten a modo de cierre. Obsérvese la falseta final que interpreta Yance: recoge las notas de Albéniz y de su "Asturias".

La primera cantaora que graba con esta letra es la Trinitaria en 1923 para la casa discográfica Regal (RS-314) con la guitarra de Miguel Borrull. Cepero fue el segundo que la impresionó en 1924.

Sobre la *granaína* afirma José Blas Vega[350]:

> *"La granadina, o fandango de Granada, ha tenido dos líneas artísticas distintas partiendo de un mismo origen. En su versión más autóctona y pura, y después de diversos cultivadores más o menos significativos, llegó a su cénit con la personalidad de Frasquito Yerbabuena. La otra línea fue cimentada y engrandecida por obra exclusiva de Antonio Chacón, respetando el material sencillo, popular y hermoso que tenía a mano, el de la vieja granadina. En 1890 Chacón estuvo una temporada en Granada, tomando contacto profundo con los cantes locales."*

Cepero en esta interpretación hace lo que en la actualidad se denomina media *granaína* y que ha sufrido el cambio de nombre por el de *granaína*.

Con respecto a esta variación, se cuenta que Antonio Chacón, al querer transformar la granaína, buscando en ésta una mayor sonoridad, se le ocurrió llamarla así porque "como algún nombre tengo que ponerle le llamo media *granaína*". Posteriormente, Vallejo alargó los tercios de este cante, lo que dio lugar a que otros cantaores siguieran su ejemplo.

Se considera que la granaína es más sencilla y hermosa que la media y que, interpretada por un buen cantaor, puede adquirir calidades casi de malagueña. En cambio, la media *granaína* es una

350 BLAS VEGA, J.: *'Vida y cante de D Antonio Chacón'* Cinterco, 1990, Madrid, p-273

canción afiligranada y preciosista que produce más admiración que emoción.

En cualquier caso y según la denominación actual este cante es una media *granaína*.

Nombre del Disco :	FANDANGUILLO DE HUELVA
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1922
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	SO 3250
Número de Catálogo :	013638
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE HUELVA
Título del Cante :	LUCERO DE LA MAÑANA
Guitarra:	LUIS YANCE
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz- ¡tú sabes, tú sabes! *¡Muy bien Cepero, el rey del cante, salero!*

Lucero de la mañana
Estrella del firmamento *Voz- ¡olé!*
Lucero de la mañana
Por ti daría yo mi aliento
Y el corazón vida y alma
Me moría mi entendimiento *Voz- ¡bien Cepero, olé!* *¡Vamos Yance, ole, tú eres grande!*

La tapó un rayo de luz
Cayó una perla en un lirio *Voz- ¡salero!*
La tapó un rayo de luz
Y yo lloré con prendimiento
Entonces naciste tú

No has parao de darme tormentos

Voz- ¡Cepero, olé!. - ¡Salero ole Luis! Es Yanci, es Yanci, ole, tocaores buenos!

Este cante bebe de dos fuentes claras: Rafael Pareja y Joaquín Vargas "El Cojo de Málaga". Cepero ni alarga los tercios ni lo eleva tonalmente como lo hace El Cojo, pero le da una esencia musical muy personal dejando el cante en los medios sin rivalizar en los altos. En estos años el fandango abandolao dejaba paso al fandango personal, en el que la guitarra tomaba un camino diferente; se paraba, se producía una comunicación entre cante y toque. Los acordes se utilizaban sin rasgueos, aparecían las escalas sustituyendo a éstos y en definitiva provocaba que el fraseo se hiciera con más peso, más denso y con más transmisión. Durante la ópera flamenca las creaciones abundaron y esto hizo que las formas primitivas de fandango fueran abriendo un camino a la creación de estilos nuevos.

La aparición del fandango natural o personal fue *in crescendo* mientras que los abandolaos fueron cayendo poco a poco en el olvido, al menos en las grabaciones. Salvo excepciones estilísticas como las de Frasquito Yerbabuena y algunas variantes lucentinas el resto dejaron el camino a la reformulación del fandango. En cuanto a los jaleos que les procesan tanto a cantaor como guitarrista, parecía que es la fémina la que incansable jalea al cantaor, mientras que otro hombre premia con sus jaleos al guitarrista, una y otra vez.

Existe una tendencia teórica que atribuye este tipo de fandango a Pérez de Guzman. Al parecer, fue un gran aficionado pero nunca llegó a grabar y esto es porque no fue cantaor. Siendo amigo del Cojo de Málaga y de Manuel Centeno entre otros, participó en reuniones escuchando cante por lo que acuñaría este estilo para hacerlo en estas reuniones hasta el punto de interpretarlo con gusto y cultivarlo en las mismas de manera notable. En este sentido, es un tío suyo quién confirma sus habilidades. Fue en una entrevista publicada en El Noticiero Gaditano (22/1/1930).

> "*Porque es que ahora no hay «cantaores» profesionales,- nos dice convencido el castizo don Francisco Urzáiz, -delegado de Hacienda en Zaragoza y un pedazo de suelo andaluz, con bodegas de «finos» y cielos azules, trasplantado a tierra aragonesa.*
> *-¿Se acuerdan ustedes –pregunta a los Machado- de cómo canta mi sobrino Pepe? Eso sí que es cantar, haciendo oposiciones al reinado del cante jondo y al de la aristocracia; porque mi sobrino es un aristócrata andaluz-*

asegura.

Me acuerdo –dice el tipo andaluz hecho de don Paco Urzáiz- de una última juerga con mi sobrino. Oírle a él cantando fandanguillos, era oír a Dios. Las niñas «bien», españolas y extranjeras, a cada copla se pasaban la brocha de polvos por la cara y el lápiz por los labios. Pues a pesar del exceso de «coba» -dice chungonamente- cuando la juerga se acabó, cerca del medio día siguiente, ellas, las niñas nacionales y extranjeras, estaban más bonitas que la noche anterior. Y es –terminó- que no hay «cantaores» de verdad.".

Nombre del Disco :	MARTINETE CON SAETA
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1922
Formato :	PIZARRA
Número de Catálogo :	013639
Palo :	MARTINETE
Título del Cante :	MAL FIN TENGA LA PERSONA
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz- ¡Vamos a ver!

Mal fin tenga la persona
Que anda llevando y trayendo *Voz- ¡Vivan los claros, olé!*
Ay, le pone mal corazón
A aquel que lo tiene bueno.

Si no es verdad

que un castigo Dios me mande
Si me lo quiere mandar.

Tú eres morena y sevillana
Y de la Macarena flor y en el cielo soberana
Tú eres la madre de Dios
Y estrella de la mañana.

Tú eres padre de almas
Ministro de Cristo
Tronco de la Santa iglesia
Y árbol del paraíso. Voz- ¡Bien Cepero. Olé olé, vivan los católicos!

Principia con un *trin trin,* imitando el soniquete del martillo en el yunque. El comienzo es uno de los que más se cantaba en las familias gitanas de la baja Andalucía, desde Cádiz, los Puertos y Jerez hasta Triana. Cepero lo pudo aprender en Sevilla y dió el carácter que tiene después de vivir allí. Posiblemente sería el que haría "Juan el Pelao" a mitad del siglo XIX. Esta es la primera referencia grabada que se tiene del martinete trianero. Paco Mazaco y Niño de Cabra obrarían de igual forma a comienzos de los años treinta. El mismo estilo lo grabó con la letra /*Nadie diga que es locura/* Manuel Centeno en 1922. Consecutivamente,interpreta un remate, el más difundido de los estilos sin acompañamiento, que suele hacerse al final del cante y no entre uno y otro cuerpo.

La saeta que interpreta a continuación la grabó en homenaje a la Virgen de la Macarena[351], aunque él no fue especialmente prolijo en las saetas, hasta tal punto que sólo la grabó en esta ocasión. Otros jerezanos como Manuel Torre o "El Gloria" dieron a la saeta una aportación tan original como inconfundible. En el final del cante el jerezano apostó por la toná de Tío Luís el de la Juliana o Toná del Cristo, una de las más conocidas de la época con dos antecedentes geográficos: Jerez y Triana.

Al respecto, Manuel Centeno Fernández[352], en una conferencia pronunciada en la peña flamenca sevillana 'Torres Macarena' en octubre de 1991 con motivo del centenario del nacimiento de Manuel Vallejo ilustraba con cantes la misma y aparece la referencia de esta letra:

351 Coincidiendo con M. Torre.
352 Sevilla flamenca, nº 114, diciembre 2010.

(..) A veces me pregunto- ¿es la seguiriya exclusivamente un ¡ay! De dolor?- Respondiéndome a mi mismo ¡creo que no porque cuando se canta una saeta por seguiriya a la madre de Dios, para expresarle nuestra admiración por su grandeza maternal, se hace con inmensa alegría, porque no es una queja y sí un piropo lleno de alabanzas hacia tan celestial Señora. A este respecto, recuerdo una letra de Vallejo, que viene como anillo al dedo:

'Eres morena y sevillana

y de la Macarena eres la flor

En el cielo soberana

eres la madre de Dios

Lucero de la mañana.'

Aquí es donde está la grandeza de la seguiriya, porque sirve no sólo para expresar dolor, sino que sirve, también, para derramar alegrías.

Es en la década de 1920 cuando se consolida y populariza la saeta flamenca, artística y moderna. No cabe duda que la popularización sí la podemos fechar en esos años. Sin embargo, la saeta flamenca ya es conocida y grabada a finales del siglo XIX. Documentos sonoros en cilindros de cera confirman este dato. El doble cd producido y publicado por el Centro Andaluz de Flamenco incluye dos saetas de origen desconocido en el que se puede observar el patrón ya prácticamente definido de este estilo. Manuel Escacena la graba en 1908 (Zonophon X-52334) al igual que Pastora Imperio en 1911 (Gramophon 3-63188), La Rubia en 1907 (Zonophon X-54053) o La Serrana en 1909 (Odeón 68.096).

Nombre del Disco :	FANDANGUILLO MALAGUEÑO
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1922
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	SO 3257
Número de Catálogo :	013640
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE MALAGA
Título del Cante :	Y COMPASION NO TE DA
Duración:	3:04

Guitarra:	LUIS YANCE
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Granaína (de Cepero)

Voz- ¡Cepero, olé! ¡Olé Cepero, olé!

Y compasión no te da
Y el corazón se me muere Voz- ¡Olé, Olé!
Y compasión no te da
Malos sentimientos tienes
Porque le pagas tal mal
A aquel que tanto te quiere. Voz- ¡Ay, ay, olé! -¡Salero!

A sembrar varias cosillas
Yo entré en el jardín de Venus Voz- ¡Olé Cepero, olé!
A sembrar varias cosillas
Sembré el arrepentimiento
Y recogí las semillas
De la flor del escarmiento Voz- ¡Olé, olé, olé!

De nuevo un estilo propio con una diferencia: en este caso no liga el primer y segundo tercio, sino tercero y cuarto. Esto lo hace en los dos cuerpos del cante. La letra del segundo, es una variación de la letra: *A buscar la flor que amaba/yo entré en el jardín de Venus/a buscar la flor que amaba/encontré a la limonera/que es la flor que yo buscaba/para qué me alivie las penas/.* Aparecen en el 1º tercio matices cercanos al popularizado por Manuel Torre con la letra especificada anteriormente, si bien queda evidente que a partir de la segunda mitad del primero recoge caídas propias personales, al igual que en su primera grabación. Quizás la letra induce a mezclar un estilo y otro, pero la línea melódica del jerezano lo reporta de nuevo a la matriz estilística.

Se acaba aquí el primer episodio discográfico con la casa discográfica Odeón. Analizando los cantes y estilos que impresionó José Cepero podemos extraer las siguientes conclusiones:

La hasta ahora corta pero intensa trayectoria vital, había pasado por dos núcleos fundamentales e imprescindibles para forjar la tesis de su cante. Su infancia escuchando en los cafés cantantes de su Jerez natal a ilustres de la talla de Chacón, Fosforito el Viejo, Juan Breva y

otros de similar categoría artística, aunque no de prestigio social o comercial, le concedió un conocimiento arduo extenso con el que arrancar el motor de su cante para empezar a comercializarlo en los ambientes flamencos. Sus estancias por las gañanías, no sabemos hasta qué punto pudo influir en su personalidad. Pero queda claro que en estos ambientes el flamenco en forma de cante y baile era el pan de cada día y con toda probabilidad sería otra de las asignaturas que Cepero aprobó en su carrera.

Su paso por la capital andaluza fue imprescindible. El movimiento económico que no había entonces en Jerez estaba en Sevilla. Los resquicios de los cafés cantantes y la nueva apertura de emplazamientos idóneos para degustar cante se encontraban allí reunidos.

La nómina de artistas que residía en la capital andaluza y alrededores habían trasladado su lugar de residencia hacia esta ciudad era creciente. De su Jerez, por lo pronto allí se encontró entre otros al Gloria, a sus hermanas Las Pompis, a la Moreno, a Chacón era muy frecuente en los acontecimientos flamencos, a Manuel Torre, con el que compartió escenario y roces propios de grandes figuras y otros rivales competidores, etc.

Su relación con artistas sevillanos y con la estética cantaora de éstos, le abrió nuevos horizontes. Fue allí donde el embrión de sus creaciones comenzaría a aparecer cada vez con más insistencia. Como sabemos, fue autor de muchas de sus letras. La capacidad creadora de Cepero hizo que le apodaran con el sobrenombre de “El poeta del cante”. Una gran afición a la poesía le facilitó el camino de la composición literaria. Su trabajo en las ventas hispalenses, al margen de darlo a conocer le daría sustento económico suficiente para poder vivir holgadamente. Exportó ciertas formas del cante jerezano que le dieron popularidad, aunque en la actualidad, no se le reconozcan, tal y como ha pasado con otros artistas, que han quedado en el olvido. Sus seguiriyas, sobre todo en su segunda etapa, poseen una gran fuerza expresiva. Sus bulerías eran aclamadas en las fiestas en la Venta Eritaña, según Adolfo Real Torregrosa[353], donde acudía con cierta frecuencia llamado por señoritos. Además de esto, conocía los entresijos del cante a la perfección y sabía cómo confeccionar cada estilo, aportándole su personal sello.

En cuanto a los cantes y los diferentes estilos que grabara en los mismos, fue Cepero el que acorde con su época impresionó en pizarra los que consideró le reportarían fama y popularidad. Interpretó diversos, principalmente los derivados del fandango, que comenzaría a divulgar con un

353 REAL TORREGROSA, A.: '*Recuerdos de un viejo aficionado. El ambiente flamenco de Sevilla desde 1917 a 1934*'. Revista Flamenco nº2. Jerez de la Frontera. Enero-marzo, 1961, p-38

personalizado aire. No aparece aún su creación. Más adelante, se dará cuenta de la explicación de cómo y cuando lo crea, de qué fuentes bebe y en quién se refleja para elaborarlo. Los estilos realizados eran los propios de la época, con miramientos a Chacón, Paco la Luz en la seguiriya, al Cojo en el fandango y a los estilos de La Moreno en la bulería por soleá, que por entonces se etiquetaban como bulería. Como vemos los cantes de su tierra están en su pensamiento y en su obra amén de desglosar otros.

Cuando se realizaron estas grabaciones, José Cepero vivía desde hace algún tiempo en Madrid. En aquellos años, las casas discográficas solían tener su guitarrista de confianza que era el que grababa con los artistas. Éstas dejaban en manos de los tocaores la elección de los cantes. Y no siempre acertaban. No todos los guitarristas eran aficionados y no todos tenían los conocimientos de acompañamiento suficiente.

Las guitarras de Ramón Montoya, Manolo de Huelva, Javier Molina, entre otros, avanzaban a ritmos inimaginables. Técnicas de acompañamiento nuevas, posturas rítmicas desconocidas hasta la fecha, armonización del toque, picados, trémolos y un sinfín de variaciones musicales que dotaron al flamenco de un nuevo concepto musical. Tan sólo una década antes Ramón Montoya y Luís Molina aplicarían las técnicas de la guitarra clásica a la flamenca dotando a ésta de una musicalidad de la que carecía.

José Cepero fue uno de los que tuvo la suerte de poder elegir siempre lo que quería grabar. Y así fue. Cantes con los que se identificaba y se sentía cómodo, eran impresionados en pizarra.

Apreciamos ya que es tal su personalidad que obvia grabar los que por entonces estaban en boga y eran demandados por los aficionados al cante. El tiento-tango no aparece en su primera etapa. Tampoco en el resto de grabaciones que hizo, (salvo en la última), que como sabemos no fueron pocas. Cabría preguntarse el porqué no elegirlos.

Repasando la discografía completa, no aparecen en ella cantes propios de aquellos años. Las sevillanas, la petenera, […]. La Niña de los Peines, que ya era una entidad, los grabó desde el año 1909. Esto tendría su explicación en la siguiente casuística. En la segunda década del siglo XX todavía se recogía el testigo de formas más propias de finales de siglo. El Mochuelo contribuyó en gran medida a esto. La desaparición progresiva de los cafés cantantes, que dio lugar a nuevos escenarios reveló que los gustos estaban en proceso de cambio. A nuevos escenarios, nuevos cantes.

Los estilos de compás los manejaba con la suficiente soltura. El argumento más sólido como respuesta a una pregunta deriva en los gustos de una época cambiante, que exigía nuevos patrones estilísticos y musicales (de más o menos relevancia jonda) pero en los nuevos formatos escenográficos tenían poca cabida. Los espectáculos de variedades, una tendencia al costumbrismo andaluz cambió los intereses del público.

Éstos se venían produciendo en Europa y llegaron a España; No pasaban desapercibidos, por lo que las libertades europeas se extrapolaron al género musical en toda su dimensión, así también en el flamenco. Madrid, siendo la capital absorbía los nuevos clichés. La aparición de nuevos locales de alterne, véase, Los Gabrieles, Villa Rosa… dieron facilidades a artistas en tanto en cuanto no siempre tenían la oportunidad de ser contratados en espacios más grandes. Esta combinación de fiestas privadas, grandes teatros, salones, las primeras actuaciones en plazas de toros etc. hizo que el género también cambiara.

6.2.- 1926 con la guitarra de Ramón Montoya. Serie Gramófono.

Ramón Montoya era desde hacía más de una década el guitarrista que acompañó a D. Antonio Chacón. Desde 1914, año en que Chacón se estableció en Madrid, pasó a ser la pareja artística del cantaor. El colmao Los Gabrieles supuso para él un escenario donde desarrollar su toque. La compaña del cantaor hizo que se redefiniera más aún, gracias al conocimiento que éste le aportaba a la musicalidad de su voz, lo que hizo que Montoya ornamentara más si cabe, su toque.

Años atrás se limitaba a acompañar a base de rasgueos y de definir poco. La preponderancia de estilos de Lucena y Huelva en los fandangos, de los cantes de levante y de otros cantes de compás ternario eran sólo un empeño sugerente de un ritmo lineal de fondo poco definido; Un ritmo ternario vacío con evidentes defectos. Apunta Norberto Torres, guitarrista e investigador, una reflexión sobre el carácter del flamenco y de la guitarra de esta época, situado entre lo popular y lo artístico. Está cerca de lo popular precisamente por la falta de personalización en los acompañamientos y falsetas. El guitarrista "por lo flamenco" o tocaor es entonces aquél capaz de acompañar los bailes y cantes, es decir el guitarrista que conoce y es capaz de tocar con las reglas rítmicas (las principales), armónicas (aunque menos relevantes) y melódicas (variaciones) del género.

El toque de la primera época de Montoya y por defecto la de sus coetáneos tenía un

carácter más popular, erigiéndose el rasgueo en forma de corrido sin paradas, más propio del baile y de la danza. Podríamos decir que en los años veinte Montoya establece las bases de un nuevo acompañamiento, más armónico, con punteados (aunque esto ya lo probara con Juan Breva), en definitiva, aportando una riqueza inusual hasta la época.

José Cepero, conocedor de los avances en el toque de Montoya y sobre todo siendo éste el guitarrista oficial del cantaor de más reconocimiento, lo eligió para grabar una nueva serie de placas para la casa discográfica Gramófono. Ramón Montoya sería, a tenor del número de cantes impresionados, el gestor musical de la casa Gramófono, pues grabó en al menos 430 ocasiones junto a muy diversos cantaores. Y si se va a cuanto grabó en todas las casas discográficas el dato es abrumador: participó en más de 750 cantes. (Si tenemos en cuenta que fueron algo más de cuatrocientos artistas que grabaron en pizarra y cerca de siete mil cantes). Cerca del 10% de las grabaciones en placas de pizarra llevaron la guitarra del genial tocaor.

Al margen de datos numéricos o estadísticos, la relación entre Montoya y Cepero va a tener positivas consecuencias. Tras una serie de grabaciones en el año 1926, volverán a grabar juntos en 1929, 1940 y 1944, respectivamente. Ya en 1917 en un teatro habilitado en el Alcázar de La Alameda Vieja[354], (Jerez de la Frontera) coincidiría con él y como parte de este cuadro, entre otros, *La Macarrona*, *Ramirito, La Malena*, Josefita *La Pitraca,* Rita Ortega, *La Coquinera, El Batato, El Tiznao.* Cuenta en sus memorias Tío Gregorio, *Borrico de Jerez,* que esa noche actuaban Rosario La Mejorana, Ramirito, Manuel Torre, Montoya y Cepero.

La primera unión Cepero-Montoya deja un total de cinco placas grabadas para la casa Gramófono en 1926. Fue en los estudios que la marca tenía en Barcelona. No se sabe hasta qué punto su actuación en esta ciudad se aprovechó para que pasara por los estudios o al revés, si aprovechando que iba a grabar se organizó un espectáculo. Sea como fuere en la semana del 20 al 27 de diciembre, fue cuando parece que Cepero impresionó las placas.

Casa discográfica	**Referencia**	**Matriz**	**Título**
Gramófono	AE 1519	262480	Granadina-malagueñas
Gramófono	AE 1519	262481	Fandangos de Valverde I
Gramófono	AE 1520	262482	Bulería de Jerez I

354 El Guadalete, 12/09/1917.

Gramófono	AE 1520	262483	Media granadina
Gramófono	AE 1538	262489	Fandango de Valverde
Gramófono	AE 1538	262488	Granadinas-malagueñas II
Gramófono	AE 1539	BS-2.274	Bulerías de Jerez II
Gramófono	AE 1539	BS-2.278	Seguidillas de Cepero
Gramófono	AE 1567	262496	Fandanguillos de Huelva
Gramófono	AE 1567	262497	Seguidillas de Paco la Luz

Nombre del Disco :	GRANAINAS-MALAGUEÑAS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1926
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BS 2269-1
Número de Catálogo :	262480
Palo :	GRANAINAS
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 1519

Granaina de Cepero.

Pero contigo tampoco

Vivir sin ti no es vivir

Pero contigo tampoco *Voz- ¡Salero!*

Me quieres mujer decir
Si no es pa volverse loco
Esto que me pasa a mí *Voz- ¡Olé, José!*

Que en mi corazón reinaba
Se le acabó la alegría tan grande *Voz- ¡Olé!*
Que en mi corazón reinaba
Cuando vi que se moría *Voz- ¡Olé!*
Y que solo me dejaba
La que en el mundo quería. *Voz- ¡Olé, Cepero, bien, bien!*

De nuevo, retoma el cantaor la base musical del cante del Cojo de Málaga para desarrollar su cante, llevándolo a su terreno, haciéndolo más sobrio y buscando las caídas finales en los tercios impares, además de en el sexto que busca la caída tonal final que se alarga. El de Málaga va a ser uno de los principales referentes en la creación de su estilo personal. Las influencias de éste y las del fandango de José Rebollo conformarán una mezcolanza estilística que asumirá Cepero, personalizará y de esta unión nacerá el fandango personal que se le adeuda demás de ciertas influencias que darán como resultado su otra creación personal de media granaina.

Aparecen aquí arcos melódicos similares a los de la media granaína, con lo que el modelo inicial ya ha sido desmantelado para buscar un camino propio más ligado a la atribuida al propio Cepero. En los tercios pares busca la elevación a los tonos altos en la primera parte del mismo para rebajarlos a los medios en los finales. Este patrón es seguido en los dos cuerpos del cante. La segunda letra se utilizó en el cante por fandangos, siendo reconocida en las formas de uno de los estilos del Carbonerillo (Regal DK 8.055), Chato de Valencia (Odeón 181.035), en 1927 y (Gramófono AE-1.971) en 1928. Manuel Centeno la graba por taranta con Manolo de Badajoz. (Parlophon B- 25.332) en 1929.

Nombre del Disco :	FANDANGOS DE VALVERDE
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1926
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BS 2271-1
Número de Catálogo :	262481
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE VALVERDE
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE

	CATÁLOGO AE 1519

Voz de Cepero- ¡Olé, Viva Montoya!

Son tus labios de carmín
Hojas rojas de claveles *Voz- Olé!*
Son tus labios de carmín
Era tu boca una fuente
Donde una noche bebí
Amor con ansias de muerte. *Voces- ¡Olé, olé, olé, vivan los dos!*

Y amapola de un trigal
Corté de un almendro flores *Voz- ¡Olé!*
Y amapola de un trigal
Y compare sus colores
Con los tuyos soleá
Cuando te hablo de amores. *Voz- ¡Olé!*

De rodillas me postré
Al pie de un naranjo dulce *Voz- ¡Olé el rey!*
De rodillas me postré
Y le conté mis agravios
Y cuando me alevanté
De dulce se volvió agrio. *Voz- ¡Olé, olé, Cepero, olé!*

Este fandango, al igual que en casos anteriores, está rotulado con error de atribución en la etiqueta original. En nada se parece al cante de Valverde. Para encuadrarlo en un arquetipo

musical, la guitarra de Ramón Montoya se balancea en el aire de Málaga, en forma de abandolao con una introducción muy característica de su toque a base de apoyarse musicalmente en el juego entre prima y el resto de notas, sobre todo la cuarta y quinta para recoger y comenzar la salida propia del mencionado anteriormente.

En los tres cuerpos literarios, Cepero ejecuta el mismo estilo, con aire de Huelva y claras influencias de su estilo personal por fandango en el final, principalmente en el último tercio. En estos años Cepero inicia su particular andadura en la creación, tomando como base un fandango de corte campero y recortando los tercios, además de aportando bravura en los primeros tercios.

Nombre del Disco :	BULERIAS DE JEREZ I
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1926
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BS 2273
Número de Catálogo :	AE 1520 262.482
Palo :	BULERÍAS
Estilo :	DE JEREZ
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz de Cepero- ¡Vamos allá Montoya, hijo. Olé!. Voz- ¡Venga Ramón olé! Voz- ¡Olé castañas! Ole.

Yo del deseo mártir vivo *Voz- ¡Olé José!*
Yo vivo mártir del deseo
De tu gente aborrecío
Yo por tu culpa me veo
Aborrecío me consumo
Yo por tu culpa me veo. *Voz- ¡Viva Jerez, Viva Jerez!*

Y por ti pasan cien años
Tendrás que venir en busca mía *Voz- ¡Olé, venga José!*
Tendrás que venir a buscarme
Por los suelos y de roillas
Aunque cien años pasare.

Por culpa de tu querer
Tengo en la noche tormentos

Que no te puedo ni ver. *Voz- ¡Olé. Viva Jerez!- Olé, olé!*

El toque de Montoya es ahora una correcta definición musical acorde con el cante. Una consecución de falsetas cortas dan paso a los diferentes espacios musicales. Cepero jalea al guitarrista antes de empezar. Aborda la letra con el estilo de María la Moreno perfectamente definido y meciendo los *ayeos* iniciales. Comienza cuadrando los tercios con solvencia y exponiendo sus facultades. Desde el principio, afronta la tonalidad adecuada, respetando el estilo. En el segundo cuerpo que sigue se repite el patrón melódico aunque se aprecia que personaliza más el cante. El terceto final lo hace en forma de bulería corta, cuya estilismo está cercano al Gloria y recoge asimismo el aire de Tomás Pavón. Posiblemente, se lo escuchara en los ambientes cercanos a la Alameda de Hércules a él y a su hermana.

En aquellos años, la etiquetación de los cantes era en muchos casos alterada. No había conocimiento exhaustivo.. La mayoría de las veces no se preguntaba a tal o cuál artista que iba a grabar y sería alguien sin conocimiento el responsable de cometer tales errores. En los cantes de levante pasó con mucha frecuencia; Así, malagueñas solían corresponder a cartageneras o tarantas, al igual que a toda bulería por soleá se etiquetaba en las placas el nombre de bulería.

Nombre del Disco :	MEDIA GRANAINA
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1926
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BS 2275 262.483
Número de Catálogo :	AE 1520
Palo :	GRANAINAS
Estilo :	MEDIA GRANAINA
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz de Cepero- ¡Vamos allá Ramón! *Voz- ¡Olé, Montoya!- ¡Vamos allá Cepero, vamos allá!*

Con la Virgen del Pilar *¡Voz- Olé!*
Un juramento grande le he echao
A la Virgen del Pilar
Aunque te vea venir bajo palio *Voz- ¡Olé!*
Yo no te vuelvo a mirar más
Juramento tengo hecho. *Voz- ¡Viva Cepero! ¡Olé, olé!*

Voz de Cepero-¡Olé! Así se toca la guitarra . ¡Qué lástima que estés tan viejo, Ramón olé!.

Voz de Ramón Montoya- ¡Gracioso!

Que le llama la Alcazaba *Voz- ¡Ole!*
Salero viva mi barrio *Voz- Olé viva Cepero!*
Que le llaman la Alcazaba *¡Ala!*
Y viva la Torre del Tiro
Y los cuartos de Granada
Y los cuartos de Granada. *Voz- ¡Olé, olé!*

Cepero interpreta aquí *granaína*. José Blas Vega en su obra biográfica de D. Antonio Chacón[355] desarrolla una teoría sobre de la difusión de la *granaína:*

> «*Al poner de moda Chacón estos cantes, surgieron entre los años 1915 a 1935, numerosos imitadores y cultivadores de los mismos, entre los que hay que señalar a Manuel Vallejo. Mojama, Cepero, Centeno, Marchena, Jacinto Almadén y Aurelio Sellés, que con su tono personal inició la costumbre de cantar una granaína, para entonarse antes de la malagueña de Enrique El Mellizo».*

En 1927 se editó este cante en la voz de Tomás Pavón (Regal, RS-0552) y bajo el título "Fandanguillos de Tomás", muy al uso de la época, que no en pocas ocasiones se atribuían sin más al que lo grababa sin atender a los posibles creadores o a posibles zonas cantaoras.

Con todo, es preciso detenerse en esta grabación. Como apunta Blas Vega, surgieron imitadores entre los años 1915-1935. Cepero era un admirador confeso de los cantes de Chacón, aunque en sus últimos años juntos no se entendieran. Las cualidades musicales de Cepero le dan la oportunidad de poder engarzar este estilo con facilidad. Los registros vocálicos que se necesitan para afrontar éste no están al alcance de cualquier garganta. José, que la poseía y no sólo eso, sino que la dominaba, se llevó a su terreno esta *granaína,* la aprendió y estudió para desgranarla y aportar una rúbrica personal. En la actualidad Cepero tiene reconocida la patente de este estilo en una versión que se aleja a la que ejecutaba Chacón.

Si comparamos éste en concreto con los anteriores, que firmó para la casa Odeón, se aprecian giros melismáticos semejantes. Aquí, lo desafía con más brío; Aparece en José un nuevo matiz para la *granaína*. Podemos decir que se consolida el estilo que se le atribuye al cantaor.

355 Op.cit. p-274

Recoge con más claridad el eslabón musical de la de Chacón, alejándose del corte malagueñero que poseía en años anteriores. La guitarra ayuda en gran medida a soportar esta rica variación.

Montoya inicia con una introducción que recuerda a la taranta, para elaborar una falseta que va dejando espacio al cante. El toque de *granaína* está aquí definido en todos sus grados. Ya no recurre al abandolao o al aire de malagueña para acompañar. Las cadencias y los silencios se hacen evidentes. El conocimiento de Montoya ya es más que sobresaliente.

Después de finalizar un trémolo de gran belleza el propio cantaor le dice a Montoya: *"Así se toca la guitarra; qué lástima que estés tan viejo, Ramón, olé*" a lo que a lo lejos se escucha la voz de Ramón respondiendo: "*Gracioso"*.

Nombre del Disco :	FANDANGO DE VALVERDE
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1926
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BS 2270 262.489
Número de Catálogo :	AE 1538
Palo :	GRANAINAS
Título del Cante :	NI A LOS HOMBRES NI A LAS FIERAS
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz de Cepero- ¡Olé, Ramón!-¡Olé mi Ramón!

Ni a los hombres ni a las fieras
Yo soy un ser que no le teme *Voz- ¡Olé viva Cepero!*
Ni a los hombres ni a las fieras

En cambio me vuelvo un niño *Voz- ¡Viva Jerez!*
Cuando te tengo a mi vera
Y me tratas con cariño *Voz- ¡Olé, olé! ¡Así se toca!*

El sepulcro de mi mare
Yo no me quisiera morir sin ver *Voz- ¡Olé!*
El sepulcro de mi mare
Llorar mucho tiempo en él
Con el alma de aquel ángel
Que fue la que me dio el ser *Voz- ¡Olé, Cepero, olé!*

Sigue aquí el mismo patrón musical que en los casos anteriores. Los dos primeros tercios son muy semejantes a los que interpreta el Cojo de Málaga en su modo de ejecutarlo, para desarrollar con personalidad el resto. No deja de ser el cante del malagueño en los modos de Cepero. Se entiende que interpretó un fandango con aires de *granaína* del Cojo de Málaga con la característica principal de ligar el primer y segundo verso a la hora de cantarlo y personalizarlo recortando los tercios, de corte jerezano, hasta el punto de dotar a éste de matices que lo diferencian del Cojo y atribuírsele a Cepero.

Es a partir de estas grabaciones con Chacón cuando observamos variaciones en el primer tercio en relación al fandango del de Málaga y de la posible procedencia del mismo.

Nombre del Disco :	GRANADINAS-MALAGUEÑAS II
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1926
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BS 2272 262.488
Número de Catálogo :	AE 1538
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE VALVERDE
Título del Cante :	Y NO TE PUEDO OLVIDAR
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz- ¡Ole viva Montoya! *Voz de Cepero- ¡Venga Ramón, hijo. Olé, busca, busca Ramón, sácalo!*

No te puedo yo olviar
Quiero mandarte al olvido *Voz- ¡Olé viva José!*
No te puedo yo olviar
Cuando el pájaro está herio
Siempre vuelve hacia el lugar
Adonde tuvo el primer nido *Voz- ¡Olé, así se canta!*

Que una mala consejera
No hay enemigo más grande en el mundo *Voz- ¡Viva tu cante flamenco, olé!*
Que una mala consejera
Tú no te lleves de nadie
Más que del que bien te quiera
Y yo te quiero como a mi madre *Voz- ¡Olé, olé, olé la pareja buena!*

Sobre los zarzales anda
Los jilgueros con su trino *Voz- ¡Viva Jerez!*
Andan sobre los zarzales
Lucen sus colores finos
Y adoran al sol que sale
Con su cante tan divino *Voz- ¡Olé viva Cepero! ¡Viva Montoya, olé! ¡Así se toca!*

Realiza una ejecución en la que no se esfuerza en exceso. Un fandango con aires de Valverde y la guitarra siguiendo la secuencia de abandolao, propia de estos cantes y de estos estilos. Quedaba todavía constancia de que eran tiempos en los que los fandangos estaban de moda, a pesar de implantarse el natural a partir de estos años, fruto de una época y de los gustos del público.

Nombre del Disco :	BULERIAS DE JEREZ II
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1926
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BS 2274
Número de Catálogo :	AE 1539

Palo :	BULERÍAS
Estilo :	DE JEREZ
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz- ¡Olé viva Montoya. Así se toca la guitarra, olé! ¡Vamos allá Cepero, olé! ¡Vivan los calvos. Viva Ramón!

Si te he querío yo no lo niego
No niego que te he querío
Pero me pesa en el alma el haberte conoció
Y a mí en el alma me pesa
El haberte conoció *Voz- ¡Salero! ¡Viva Cepero, olé. Así se canta en Jerez! ¡Olé!*

Porque no le cuentas esas quejas
Que conmigo tiene y a tu mayor enemigo *Voces- ¡Olé,olé!*
A aquel que sea tu enemigo
Porque a me duele el alma
De portarme bien contigo

Mal fin tenga el primo mío
Que tú y to el mundo sabe
Que te portas bien conmigo. *Voz- ¡Olé, olé, Viva Jerez, olé!*

De las siete veces en las que grabó Cepero la bulería por soleá, en cuatro de ellas repite esta letra con la que comienza, desarrollando el estilo atribuido a La Moreno en el primer cuerpo del cante. En cuanto a esto y delimitando el campo a la primera etapa del artista, cinco de estas grabaciones las hace en el abanico cronológico de esta investigación, es decir, entre 1924 y 1928, lo que nos confirma que la práctica habitual de repetir las letras y contenidos en la misma época.

De nuevo, lo construye manteniendo el patrón musical del anterior, que en este caso, lo repite en los dos cuerpos. El remate final lo ejecuta en las formas de La Moreno con cierto aire a los modos de Tomás Pavón */El sitio donde te hablé/ […]*. En estos años, tanto la guitarra como el cante establecen un paralelismo musical significativo, sobre todo debido a los pocos estilos que se conocen de la bulería por soleá.

La primera letra que canta Cepero es muy común en el repertorio de bulerías por soleá a lo

largo de la discografía flamenca; Desde la Niña de los Peines, Marchena, Caracol, El Sota, Jacinto Almadén, hasta los más actuales, Luís el Zambo, Agujetas de Jerez, Antonio Reyes o Jesús Méndez. Esta misma copla, como curiosidad la grabó Camarón de la Isla en 1968 junto a Antonio Arenas a la guitarra pero transformada en soleá al estilo de Juaniquí de Lebrija.

Nombre del Disco :	SEGUIDILLAS DE CEPERO
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1926
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BS 2278
Número de Catálogo :	AE 1539
Palo :	SIGUIRIYAS
Estilo :	DE CEPERO
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz- ¡Olé, los toques buenos! ¡Olé, olé José vamos a ver!-¡buen pa salir de ahí,olé!

Ay, Ay, Con la Virgen del Carmen
Yo estoy enfadao
Con la Virgen del Carmen
Yo estoy enfadao
Que le he pedio
Yo le he pedio la salud de mi madre
No me la ha otorgao
Que le pedio la salud de mi madre
No me la ha otorgao. Voz- ¡Olé, olé olé, olé José. Reina poco Ramón, olé!

Yo he derramao
Más lágrimas que agua lleva el río Voz- ¡Olé, olé!.¡Viva quien sabe tocar, olé. ¡Viva Ramón!
Por unos ojos negritos y rajaos
Que se me ……. Voz- ¡Olé, olé!. ¡Tráetelo desmienta más, olé!

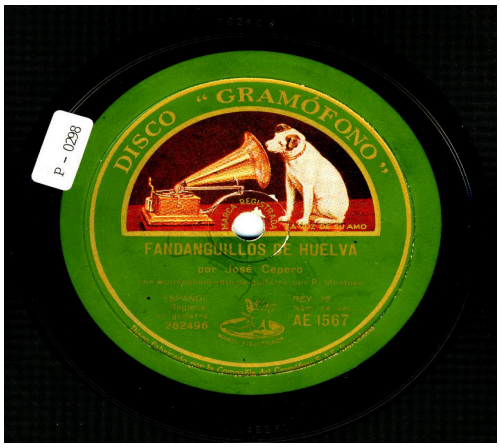
Interpreta un cante netamente jerezano como es el estilo atribuido al Marrurro, sobre todo en los primeros tercios. Lo desarrolla de forma explícita y recorta los tercios en sus finales. La repetición de los versos 3º y 4º se relaciona con el modelo del Viejo de la Isla. El cierre de esta seguiriya nos lleva a Triana. Se le atribuye a Frasco el Colorao y tanto gustó a Cepero que lo grabó

en cinco ocasiones a lo largo de su trayectoria discográfica.

Son Luís y Ramón Soler[356] los que afirman sobre este cante: Tal vez sea la seguiriya más antigua de Triana, con posibles influencias de las viejas tonás trianeras y de la cabal del Planeta, como delata su aire totalmente arcaico […]. Su fecha de aparición se produjo a finales del siglo XIX. Antonio Mairena, Tío Borrico, Caracol o Pepe el de la Matrona fueron algunos de los cantaores que eligieron este cante para rematar sus seguiriyas.

Para Lefranc[357] la siguiriya de este cantaor "es la más antigua cuya existencia está confirmada y acompañada por una atribución digna de fe", situando su fecha de aparición alrededor de 1840, pero asegurando que el cante de El Colorao había pasado sin duda alguna por estadios anteriores, lo que sitúa el inicio de su historia en el siglo XVIII. Frasco El Colorao fue jornalero y por parte de su mujer estaba emparentado con la familia de los Cagancho. Se le atribuyen contactos regulares con Curro Dulce y, sobre todo, con Manuel Molina, cuya casa visitó a menudo.

Nombre del Disco :	FANDANGUILLO DE HUELVA
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1926
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BS 2276-1 262.496
Número de Catálogo :	AE 1567
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE HUELVA
Título del Cante :	DE LAS PLAYAS LAS ARENAS
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 1567



356 *Op.cit.*
357 http://www.tristeyazul.com/hinvestigacion/Sobre_Nacimiento_Seguiriya_Pierre_Lefranc.html

Voz- ¡Olé, olé! ¡Viva el rey de la guitarra! ¡Olé, viva el arte, olé, viva Montoya, olé!

Y de las playas las arenas
Si vas a la mar y contabas
De las playas las arenas
Date cuenta que has contao
Una por una, por una las penas *Voces- ¡Olé!*
Que por tu culpa he pasao. *Voz- ¡Olé! ¡Olé!*

Le dije que te quería
Subí al cielo y hablé con Dios *Voz- ¡Olé, viva Cepero!*
Le dije que te quería
Me dijo que te olvidara
Cosa que yo no podía *Voz- ¡Olé!*
Que la muerte me costaba *Voz- ¡Olé!*

Eso no es comparación
Que te compare con cualquiera *Voz- ¡Olé!*
Eso no es comparación
Te comparo con mi mare
No creas que es ilusión *Voces- ¡Olé. Ole, olé!*
Oro es lo que oro vale.

En el flamenco, se han utilizado determinadas letras para determinados estilos, haciendo que en numerosas ocasiones al escuchar una, enseguida se tienda a otorgar uno u otro estilo, en función de ésta. Cepero aquí cambia la tónica habitual del cante, rescatando unos versos que en la mayoría de grabaciones se elige para ejecutarlos en los modos de Rengel y en las formas de José Rebollo. Este mismo ejercicio estilístico lo lleva a cabo en el cuerpo final del cante, acordándose del onubense. Cepero se confesó admirador hasta el punto de que muchos de sus fandangos se acercan admirablemente al de éste. Por otro lado, vuelve a personalizar recortando ligeramente los tercios subiendo tonalmente en los comienzos del primero, sobre todo en el último y llevándolo al margen que lo acerca más al modo hablado, poco propio del fandango. Retorna en la segunda parte a su estilo más personal, con una letra a la que le aporta grandeza, trabajándola en los tonos álgidos de la escala desde el primer tercio, para como sucede en este estilo, decaer a partir de los

tercios 5º y 6º.

Nombre del Disco :	SEGUIRILLAS DEL PACO LA LUZ
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1926
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BS 2277-1 262.497
Número de Catálogo :	AE 1567
Palo :	SIGUIRIYAS
Estilo :	DE PACO LA LUZ
Título del Cante :	VOY A BUSCARTE
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 1567

Voz de Cepero- ¡Olé, Ramón! ¡Ole, olé, olé. Viva Jerez!

Si no me vengo (en vida)
Si en vida no me vengaba *Voz- ¡Olé!*
Me vengaré en muerte *Voz- ¡Olé, así se canta gitano!*
He de buscarte
Voy a buscarte por la sepultura
Pa que me encuentres *Voz- ¡Olé, viva Cepero!*

Ay, ayyy, que dolor de mi mare
Se la llevó Dios
Que dolor de mi mare
Me la quitó Dios *Voz- ¡Olé, olé!*
Ya me robaron la alegría a mi cuerpo

Y a mi corazón
Que dolor de mi mare
Mi alma me la quitó Dios. *Voces- ¡Ole, olé, olé!*

A Cepero nunca se le ha reconocido como un gran seguiriyero, sobre todo en sus interpretaciones de los estilos atribuidos a Jerez. Este cante en concreto ha sido estudiado en profundidad por varios investigadores por ser una posible variante de Paco la Luz.

En el primer tercio no ejecuta en los modos de Paco la Luz aunque sí lo concluye. Teniendo en cuenta que el arranque es muy característico, el jerezano se desvía en el desarrollo alterando la melodía inicial. Antes de esto y con un largo *tiri-ri ay* arranca, para dar paso al primer tercio que, en las formas que no determinan este estilo y dejándolo tonalmente en Do, Montoya sabe recoger con la guitarra volviendo de nuevo a la cadencia para finalizar en La y dar paso al 2º tercio. El cante lo desarrolla alargando los *ayes* de forma precisa sin excederse en el tiempo. De nuevo y en el cuarto tercio ("He de buscarte") busca terminar tonalmente en Do. Comparando este aspecto con otros cantaores, recogemos que Manuel Torre en 1909 ("A clavito y canela") con la guitarra de Juan Gandulla Habichuela lleva a cabo el mismo estilo y lo deja en los tercios 1º y 4º en tono de Do, al igual que Tomás Pavón en 1928 con Niño Ricardo y Antonio Mairena en 1954 con la guitarra de Manuel Morao.

Pierre Lefranc en un artículo[358] sobre esta seguiriya y otra versión grabada por A. Mairena en 1965 de similares características afirma lo siguiente:

> *"Esas grabaciones dan una idea precisa de las bases de este cante. Descansa en una estructura binaria hecha de dos frases largas, globalmente paralelas, la segunda más amplia que la primera debido al verso 3. Se trata de un ejemplo más de lo que se podría calificar de siguiriya de primera generación, la que dominó en la forma de siguiriya desde Frasco El Colorao hasta El Loco Mateo pasando por María Borrico y Tomás El Nitri. Naturalmente, el hecho de que el mismo Paco La Luz un poco más tarde consolidó en Jerez un modelo de siguiriya en cuatro frases inaugurado por El Viejo de la Isla, significa que el cante que estamos examinando y la siguiriya grande del mismo creador marcan la transición entre las dos formas dominantes de la siguiriya".*

358 Publicado en www.deflamenco.com.

Confirma de igual modo los matices con que Cepero ejecuta el primer tercio del cante alejado de las formas conocidas y marcadas como patrones del mismo:

> *"Es una lástima que José Cepero se desvió ligeramente en este arranque, que permite una identificación casi inmediata del cante"*

El estilo siguiente de Paco la Luz lo engrandece soberanamente. Aquí sí respeta las formas primitivas. Muy al estilo jerezano comienza explosivamente el primer tercio, entre los que se encuentra el atribuido a Tío José de Paula, una variación de éste, que se ejecuta de forma más hablada, con un arco melódico corto y compacto. El cantaor se inicia con ayeo doloroso para encaminarse a desgranar el tercio buscando las formas de Paco la Luz. El resto sigue el patrón marcado por los estilos atribuidos al jerezano. Al decir de Luis Soler Guevara[359] y Ramón Soler Díaz, es un cante ligado con tercios no muy cortos (se podría decir que la seguiriya de Paco la Luz es un estadio intermedio entre el cante del Viejo de la Isla y el de Tío José de Paula), con mucho rajo.

6.3.- 1927 con la guitarra de Miguel Borrull. Serie Odeón.

Casa discográfica	**Referencia**	**Matriz**	**Título**
Odeón	181.000a	WS-4.123	Fandango de Huelva
Odeón	181.000b	WS-4.122	Soleares
Odeón	181.003a	WS-4.116	Fandanguillo de Huelva
Odeón	181.003b	WS-4.115	Malagueñas-granadinas
Odeón	181.004a	WS-4.117	Seguidillas del Marrurro
Odeón	181.004b	WS-4.118	Fandango de Cepero
Odeón	181.007a	WS-4.121	Media granadina-malagueña
Odeón	181.007b	WS-4124	Tarantas de Linares
Odeón	181035	SO-4.120	Tarantas

359 *Op.cit.*

Nombre del Disco :	SOLEARES
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	WS 4123
Número de Catálogo :	181000
Etiqueta :	VERDE
Palo :	SOLEARES
Título del Cante :	CUANDO YO ESTE EN LA AGONIA
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz- ¡Arsa, Miguel olé! ¡Vamos allá Cepero!

Cuando yo esté en la agonía
Ven y siéntate a mi vera *Voz- ¡Así se canta lento! ¡Ala, vamos a ver Cepero, el rey del cante!*
Cuando yo esté en la agonía
Ven y siéntate a mi vera
A ver si llorando juntos
Alivio tienen mis penas *Voz- ¡Ala…!*

De pagarte he prometio
Yo prometo de pagarte
De no olvidarte en la vida
Aunque a puñalás me maten

Sin alegría yo vivo yo

Vivo Sin alegría
Y llorando le he pedio
Al que está en Santa maría
Y yo de limosna le mando
Al que estaba en Santa María. *Voz- ¡Olé, Miguel!*

El repertorio soleaero de Cepero no es especialmente amplio. A pesar de desarrollar los tercios con unas características muy personales, llevándoselo a su terreno, el abanico estilístico escogido por él se resume a tres estilos: El Mellizo, Joaquín el de la Paula y Paquirri. Es sin duda el cante gaditano de preparación[360] del Mellizo en el que el jerezano se encuentra más a gusto. Con él empieza la práctica totalidad de sus soleares.

Encontramos también que el de preparación de Joaquín el de la Paula es el otro vértice sobre el que se apoya para comenzar la soleá. Parece que las zonas cantaoras cercanas a Jerez son las escogidas para dar forma a estos estilos. No encontramos en su repertorio ningún rastro de cantes trianeros a pesar de haber conocido y vivido en Sevilla durante cerca de una década.

En esta soleá, acomete el atribuido a Enrique el Mellizo, cante de preparación, muy activo en la década de los años veinte. Así, este estilo fue el más impresionado en los cantaores/as que grabaron en esta década. Se grabó hasta en 83 ocasiones los cantes de la bahía, que viene a ser un 47.16% del total de soleares que se grabaron en estos años con respecto al resto de estilo y zonas cantaoras[361]. Ya en el segundo cuerpo ejecuta con el de Joaquín el de la Paula, en un estilo en el que liga los tercios, lo que entraña mayor dificultad y desarrolla marcados modismos cercanos al modelo jerezano, ligando y acortando el cante, a modo de ráfagas vigorosas, realizadas de igual manera que en el final, que lo lleva hasta Cádiz en las formas atribuidas a Paquirri el Guanté, consumando el valiente o macho de forma explosiva y elevándolo a los tonos álgidos.

(Posiblemente el segundo sea de Cepero. Su primer fandango grabado es este.

Nombre del Disco :	FANDANGO DE HUELVA
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	WS 4122
Número de Catálogo :	181000

360 Se denomina cante de preparación al estilo de cante que se ejecuta en primer lugar, pues no suele ser un estilo forzado ni que requiera grandes esfuerzos para su ejecución.
361 *Op.cit.*

Etiqueta :	VERDE
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE HUELVA
Título del Cante :	NO LE TENGO ENVIDIA A NADIE
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz de Cepero- Vamos a ver Miguel, olé¡. ¡Olé Miguelito!

No le tengo envidia a nadie
Desde el mismo rey pa abajo
Yo no le tengo envidia a nadie
Tengo una buena mujer
Mi jaca torda y mi mare
Qué más puedo apetecer

Voz- ¡Salero. Tocaores buenos, Miguel!. Bien ¡Viva el que toca la guitarra!. ¡Vivan los dos, ala!

Cuando mi pobre pare murió
En el reloj la una daba de la noche
Cuando mi pobre pare murió
Mis hermanas me abrazaban
Hermano ya se acabó
El árbol que nos tapaba *Voz- ¡Cepero, bien. Olé!*

El cante con el que comienza está atribuido a Rebollo, si bien él desarrolla de forma concisa sesgos personales que lo acercan al fandango propio, aunque manteniendo la línea melódica matriz. En el tercer tercio se aprecian las caídas de Cepero. A partir del 4º las bajadas tonales se inclinan al modelo propio alejándose del cante de Rebollo.

Es posible que sea éste un antecedente al fandango personal. Los matices incluidos en los últimos tercios del primer cuerpo nos indican la influencia a la hora de crear su propio estilo. En no pocas publicaciones se ha escrito que el fandango de Cepero es un fandango campero. A tenor de esta afirmación y recogiendo el Rebollo como uno propio de determinadas zonas cantaoras de la provincia de Huelva y personalizado por el onubense, el aire folclórico de todas las variaciones estilísticas de fandangos de onubenses hicieron mella en los naturales y fueron sin duda la matriz principal por la que se rigieron el resto de fandangos personales que comenzaban a aflorar en la década de los años veinte.

Ya en la segunda letra, está bien definida la estructura musical, partiendo del análisis hecho con anterioridad sobre este estilo personal. Con un primer tercio que arranca de forma potente en la primera parte, el resto evidencia el aire de Huelva. Pasa al contrario que en el cuerpo anterior. Aquí, sigue la estela personal de Cepero apoyándose en las formas musicales onubenses mientras que en el anterior muestra la misma matriz con apegos al cante personal de José Cepero. En el 3º tercio se apoya claramente en Huelva para, inclinar la balanza a lo propio, que recoge los modos definidos desde el tercio 4º hasta el 6º.

Se considera ésta la primera grabación en la que Cepero interpreta su fandango personal aunque no acaba de estar definido y aparecen claras influencias onubenses y del fandango de Rebollo. Hasta la fecha no existe constancia de que en estos meses ya se le llamara 'poeta del cante' por crear sus propias letras. No cabe duda que pasó poco tiempo hasta que se empezó a utilizar el sobrenombre de 'poeta' tanto en carteles como en escenarios. Fue el 3 de marzo de 1928 cuando se le adjudica públicamente y, por primera vez, el remoquete de 'poeta' en un artículo publicado en el diario madrileño 'La Voz' y rezaba[362] así:

> *OPERA FLAMENCA*
>
> *Pasado mañana, sábado, tendrá lugar en Monumental Cinema, a las diez y cuarto de la noche, un formidable concierto de ópera flamenca, en el que tomarán parte los siguientes "divos" de este género: Antonio Rivero, "El Alcalareño"; "Niño de la Flor", "Chato de las Ventas", "Niña de Linares" y Antonio García Chacón, destacándose como figuras principales José Muñoz, "El Pena", titulado por todos los públicos "El ruiseñor humano", **y José Cepero, "El Poeta"**, considerado como el emperador del "cante*

362 La Voz. 1/3/1928.

jondo". También tomarán parte en este colosal concierto los profesores de guitarra Luisito Marianas, Jorge López, "Petaca"; Marcelo Molina y Manuel Serrapi, "Niño de Ricardo".

La nueva creación del estilo en la voz de Cepero, que tengamos constancia empieza a conocerse a partir de este año. Aunque posiblemente ya cantara estos fandangos desde años antes, es en éste cuando se publican discográficamente. Todo apunta a que el cantaor se unió a la incipiente nómina de artistas que, en su afán por destacar en los escenarios y tener fandangos con los que enganchar a su público, creara estilos personales fruto de una época en la que la propagación y creación de estilos era un prioridad hasta tal punto que el que no tenía uno propio no era de primer nivel.

Nombre del Disco :	MALAGUEÑAS-GRANAINAS
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	WS 4115
Número de Catálogo :	181003-a
Etiqueta :	VERDE
Palo :	MALAGUEÑAS
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Que el verte me alimentaba
Mira si yo te quería *Voz- ¡Olé, viva Cepero!*
Que el verte me alimentaba
Y de muerte aborrecía
Al que mal de ti me hablaba

Y en cambio tú me vendías *Voz- ¡Ole,ole!. ¡Viva Miguel Borrull. Salero!*

Que en mi corazón reinaba
Se le acabo la alegría tan grande *Voz- ¡El rey del cante flamenco!*
Que en mi corazón reinaba
Cuando vi que se moría *Voz- ¡Vivan los dos!*
Y que solo me dejaba
La que en el mundo quería. *Voz- ¡Viva Borrull. Tocaores buenos!*

Una muestra de la *granaína* conocida como de Cepero. Con la base musical del cante de D. Antonio Chacón, incluye sesgos recogidos del fandango. Liga los dos primeros tercios para transicionar apoyándose en la repetición del primer verso. Las diferencias de éste y el modelo de Chacón son claras. Mientras que Chacón lo expresa alargándolo, fruto de su capacidad pulmonar y melismática, Cepero acorta los tercios en sus finales, pero imprime mayor fuerza en el comienzo de cada uno de ellos, resolviendo con un recurso poco comunicativo, utilizando la vocal abierta para cerrar el 6º tercio.

Nombre del Disco :	FANDANGUILLO DE VALVERDE
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	WS 4116
Número de Catálogo :	181003
Etiqueta :	VERDE
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE VALVERDE
Título del Cante :	SUS COLORES ME LOS NIEGA
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz- ¡Salero. Venga Miguelito. Viva Borrull. Tocaores buenos!

Sus colores me lo niegan
Las flores cuando me ven *Voz- ¡olé!*
Sus colores me lo niegan *Voz- ¡Así se canta valiente!*
Yo daría por saber
Lo que mi persona lleva
O que misterio tendré *Voz- ¡Vamos allá Miguel. Olé. Salero!*

Un entierro bien lucío *Voz- ¡Olé!*
Ningún pobre puede llevar
Un entierro bien lucío
Cuando doblan las campanas
Fijarse bien en el sonido *Voz- ¡Olé!*
Que doblan de malas ganas *Voz- ¡Bien Cepero, bien Cepero. Salero!*

De nuevo, un fandango con aires de Huelva muy personalizado en la voz de Cepero, que vuelve a recoger matices sobradamente reconocibles del cante de éste. Salvo en los tercios finales que guardan la esencia de Huelva, en el resto el *corpus* musical modula en las formas personalizadas de José Cepero.

Nombre del Disco :	SEGUIDILLAS DEL MORRURRO
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	WS 4117
Número de Catálogo :	181004-a
Etiqueta :	VERDE
Palo :	SIGUIRIYAS
Estilo :	DEL MARRURRO
Título del Cante :	HASTA EL ALMA ME DUELE
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

(La carátula lo anuncia como Morrurro)

Voz- ¡Los gritos gitanos, Cepero valiente!

Hasta el alma me duele
De tanto llorar

Y a mí me duele el alma de tanto llorar
Porque mis penas
Nunca van a menos
Siempre van a más
Yo veo que hasta el alma me duele
De tanto llorar *Voz-¡Hala, Cepero!*

A un toro de plaza
No le temo tanto *Voz- ¡Olé!*
Como le temo a una malita lengua
Que a un testigo falso *Voz- ¡Olé…! ¡Salero, Miguel!*

Se produce de nuevo, un caso de confusión de estilos. Con el título original de "Seguidillas del Morrurro" se impresiona esta placa. Las conclusiones a sacar dejan espacio a la duda. Si bien es una seguiriya de corte jerezano, el patrón musical está a caballo entre el cante de Paco la Luz y El Marrurro, distanciándose claramente de éste. Las implicaciones de ese estilo en esta seguiriya son más que evidentes, en tanto que el de El Marrurro estuvo influenciado por el anterior. Es un modelo que difiere mucho del de otros cantaores. Los Soler apuntan al respecto, que en sus primeros tercios aparecen evidencias claras del patrón musical de Paco la Luz.

El macho de la seguiriya recoge una conocida letra que suele ejecutarse con el estilo de La Josefa y de Frasco el Colorao. Es éste último el elegido por Cepero para cerrar la grabación.

Nombre del Disco :	FANDANGOS DE CEPERO
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	WS 4118
Número de Catálogo :	181004
Etiqueta :	VERDE
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE CEPERO
Título del Cante :	MUJER CON QUIEN COMPARARTE
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz- ¡Ole. Hombres, ahí, salero. Tocaores buenos! ¡Olé viva Borrull. Así se toca!

Mujer con quién compararte
Yo como tú no veo a ninguna *Voces: ¡Ole, olé!*
Mujer con quién compararte
Sólo he visto por fortuna
A una en un estandarte
Y a los pies lleva la luna. *Voz- ¡Salero!*

Y no te llamas María
Tó el mundo te llama Carmen *Voces- ¡Olé, olé!*
Y no te llamas María
Porque María del Carmen
Era la que yo quería
Y así se llamaba mi madre *Voz- ¡Olé!- ¡Salero!*

Se repite con la misma pulcritud el caso del fandango con etiqueta Odeón 181.003-b, WS 4.116, Fandanguillo de Valverde. Un fandango a caballo entre el cante de José Rebollo y José Cepero, que más tarde daría lugar al estilo personal, con ciertos matices del de Rengel. En el segundo, se aprecia más en la salida inicial la personalidad de Cepero sobre el modelo matriz del de Huelva.

Nombre del Disco :	MEDIA GRANAINA
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	WS 4124

Número de Catálogo :	181007-a
Etiqueta :	VERDE
Palo :	GRANAINAS
Estilo :	MEDIA GRANAINA
Título del Cante :	JURAMENTO TENGO HECHO
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITó CON EL NUMERO DE CATALOGO 193027.

Voz-¡Olé, Miguel!

Con la Virgen del Pilar
Juramento grande le he echao *Voz- ¡Olé, salero,olé!*
A la Virgen del Pilar
Y aunque te vea debajo de palio *Voz- ¡Así se canta!*
Yo no te vuelvo a mirar más
Juramento tengo hecho

Donde no sepan de ti
Ay señálame un sitio fijo *Voz- ¡Ala, Cepero!*
Adonde no sepan de ti
Que quiero llorar mis penas
Acordándome de ti
Quiero acordarme de ti. *Voz- ¡Salero. Olé. Vivan los dos!*

En tres ocasiones, grabó Cepero este cante con esta letra. Manuel Centeno fue el primero en 1922 con la guitarra de Manolo de Huelva, seguido de Cepero, con el acompañamiento de Ramón Montoya (1926), Miguel Borrull (1927) y Niño Ricardo (1928). Antes que él, la impresionó Niño de Marchena en 1923 y 1924, y entre 1927 y 1929 Juan Mojama, Pena hijo, Tomás Pavón, Merino y Encarna Salmerón.

Los dos recogen la misma línea melódica, atendiendo éste a una variación de la versión de Chacón. El segundo introduce en el 5º y 6º tercio ciertos matices propios que Vallejo imprime en la media *granaína,* alargando los finales y afiligranando musicalmente. En la actualidad se entiende este estilo como personal de Cepero. Con la misma letra Mojama y Tomás Pavón realzaron esta media *granaína* de forma magistral.

Nombre del Disco :	TARANTAS DE LINARES
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	WS 4121
Número de Catálogo :	181007-b
Etiqueta :	VERDE
Palo :	TARANTAS
Estilo :	DE LINARES
Título del Cante :	EL ANCLA LLEVO EN LA GORRA
Duración:	2:38
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO CON EL NUMERO DE CATALOGO 193027.

Voz- ¡Ole! Miguelito. !Viva Borrull!

El ancla llevo en la gorra
Soy soldado de marina, mare de mi alma *Voz-¡Viva Linares, viva Linares y Cepero!*
Y en la gorra llevo el ancla
Me llevan a Filipinas
No pierdo la esperanza
De ver tu cara divina *Voz- ¡Olé! ¡Olé Miguel!. ¡Vivan los tocaores buenos!*

Como tiembla el minero
Cuando dicen tantos no
Toitos los mineros tiemblan
En vez que llevan su vida
A voluntad de una cuerda
Por una oscura galería.

Es ésta la primera vez en que Cepero graba un cante de levante. En los dos que interpreta, además de las grabaciones siguientes por tarantas, los matices miran hacia la zona de Linares para representar el aire levantino. La comúnmente llamada taranta de Linares es la que desarrolla en estos dos cuerpos. Tan sólo el Cojo de Málaga la tiene con similar letra en 1923, (Gramófono AE-967) y guitarra de M. Borrull. El estilo al que pertenece se asemeja a las formas y modos de "Juan el Albañil".

Se trata de un cante que partiendo de una estructura muy reconocida por ser en esencia una taranta sencilla desde un punto de vista melódico se constituye al mismo tiempo como estilo muy versátil. Así, se han obtenido a lo largo de la historia versiones muy variadas sobre el mismo patrón. Unas, muy ajustadas al origen de ámbito unionense como es el de Antonio Grau, del que deriva un estilo muy austero como se hace patente en las ejecuciones de José Cepero, hasta llegar a modelos estilísticos del El Cojo de Málaga. Fue Antonio Grau, hijo de El Rojo El Alpargatero, quien al parecer fuera el primero en grabar este estilo en 1915. Contaba Grau que Juan El Albañil tenía una voz grave pero al mismo tiempo cálida y dulce y que se le consideraba uno de los mejores *taranteros* de su tiempo, a la vez que le atribuía una taranta que se solía cantar con la conocida letra: "*Cariño le tengo yo / al pueblo de Los Molinos, / la mujer que tanto quiero / en ese pueblo nació, / hija de padres mineros*", letra ésta que también interpretó Cepero en su repertorio cantaor. José graba dos veces con esa misma este estilo, en la que presenta un gran bagaje toponímico murciano en muchas de sus coplas[363].

Nombre del Disco :	TARANTAS
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	WS 4120
Número de Catálogo :	181035
Etiqueta :	VERDE
Palo :	TARANTAS
Título del Cante :	DE LOS LAURELES
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. ACOPLE CON FANDANGOS, CANTADOS POR EL CHATO DE VALENCIA,MATRIZ NUMERO WS 4161.

Si no eres de los laureles
To el mundo te llama Laura
Si no eres de los laureles
Que los laureles son firmes
Y tú pa(ra) ti no lo eres
To el mundo te llama Laura

363 *Op.cit.* Chaves&Kliman, p-356

De Santa Lucía
Yo soy de Santa lucía
Lo mejor de Cartagena
Tengo una buena tartana
Mi novia es guapa y morena
Y es del pueblo de Totana.

Voz- ¡Ala, vamos a ver Cepero! ¡Salero! ¡Así se toca por tarantas Miguel ¡Vivan los tocaores!

Unos meses más tarde que Vallejo graba Cepero de nuevo una taranta de corte linarense, muy similar a la anterior, en los mismos modos y estilos que ésta. No fue el jerezano muy prolijo en éstos, a pesar de dejar grabado una emblemática taranta muy personal. Hizo con exclusividad la taranta de Juan El Albañil, basado en los modos de Antonio Grau, e hizo de ella un modelo corto y aparentemente sencillo. Fue con diferencia el cantaor de su época que mayor número de veces la registró.

Destacan de este estilo las obligadas caídas tonales del final de los tercios impares a modo de *ritornelo* o mecido que se puede retornar más de forma artística (en intención linarense) o cerrar semitonado en seco (en modos más unionenses). En algunas interpretaciones más desarrolladas de este estilo se recoge un empuje sobre el arranque del 3º tercio de manera timbrada que reafirma mucho el cante. Los finales descritos contrarrestan con los de los tercios 2º -muy recortado y cercano al taranto- y 4º que culminan hacia tonalidades medias-bajas, en las que se basa el sostenido de este 4º grado extendido a base en repetidos ayeos, en unas interpretaciones, mientras que en otros presenta un tercio más sobrio que se trasvasa a cantes linarenses sobre todo en cantaores murcianos[364].

Todos los tercios pares se suelen iniciar con ayeos propios del taranto. El transcurso de la pregunta-respuesta musical simple en que se basa la estructura melódica, se suspende a la hora de desarrollar el 6º tercio con la repetición y yuxtaposición del verso 2º en caso de cantarse sobre cuartetas y se dirime con traslocación[365] de las palabras del mismo al modo linarense.

La tradición oral vía Antonio Grau a través de Asensio Sáez contaba que hacia 1896, viviendo en la calle Tetuán de La Unión, el propio Grau, niño, conoció a Juan el Albañil, describiéndolo como cantaor "*de voz grave y dulce, que decía los cantes de un modo insuperable*",

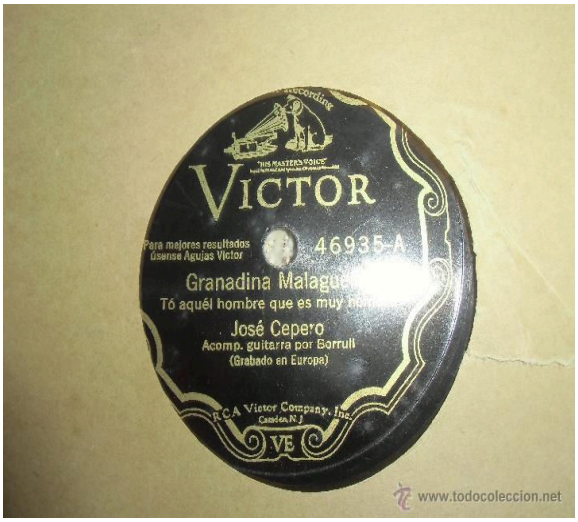
364 *Op.cit.*
365 *Op.cit.*

y del que dice fue "*el que metió la pena en la copla*". El niño, entusiasmado y embelesado por su arte, le compraba un puro a cambio de uno de sus cantes. Gracias a José Gelardo Navarro se tienen noticias este cantaor, quien posiblemente fuese uno de los declarantes en el llamado "*Proceso del Moro*", hecho luctuoso ocurrido en junio de 1883 en la taberna de Juan Valiente de la huerta murciana, y por el que se le relaciona con una serie de cantaores como Juan José El Moro, Medina y Blas El Gitano[366].

6.4.- 1928 con la guitarra de Miguel Borrull. Serie Gramófono.

Casa discográfica	**Referencia**	**Matriz**	**Título**
Gramófono	AE 2490	BJ-1.778	Granadina-malagueña
Gramófono	AE 2490	BJ-1.779	Fandangos del Niño Dios

Nombre del Disco :	GRANAINAS-MALAGUEÑAS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 1778-1
Número de Catálogo :	AE 2490
Palo :	GRANAINAS
Título del Cante :	TO AQUEL HOMBRE QUE ES MUY HOMBRE
Guitarra:	MIGUELO BORRULL
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO



366 *Op. cit.* Chaves&Kliman, p-404

Voz- ¡Buenos tocaores!- ¡Olé Miguel!- ¡Olé!- ¡Vamos allá los valientes!- ¡Vamos allá José!

Y las lágrimas derrama
To aquel hombre que es muy hombre *Voz- ¡Viva el rey del cante!*
Y las lágrimas derrama
Qué pena debe de tener
En el fondo de su alma
Si lo engaña una mujer *Voz- ¡Así se canta valiente, muy bien!. ¡Así se canta Cepero!*

¡Vamos allá Miguel!

Que le mandaban a decir
Qué pena tendrá aquel preso *Voz- ¡Así se canta!*
Que le mandan a decir *Voz- ¡Vivan los dos sastres!*
Que su mare se le ha muerto *Voz- ¡Cepero!*
Y no lo dejan salir
Pa darle el último beso *Voz- ¡Ole, muy bien!- ¡Los buenos cantaores!- ¡Bien Miguel!*

Queda constancia del rajo cantaor de Cepero en este tipo de cantes. Sigue el patrón musical y melódico de la *granaína*, la suya, la que popularizara con la letra */Con la Virgen del Pilar/*, tanto él como otros artistas. Desarrolla el mismo argumento en las dos letras de esta *granaína.* A partir de estas primeras grabaciones y de la influencia inicial del Cojo de Málaga, Cepero se aleja de las formas primitivas de las versiones originales a las que le aporta un sello personal. Tal es así, que en la actualidad este cante se le adeuda.

Nombre del Disco :	FANDANGO DEL NIÑO DIOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 1779-1
Número de Catálogo :	AE 2490
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE NIÑO DIOS
Título del Cante :	NO DUDES DE MI COLOR
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO

	NUMERO DE CATALOGO

(Esta imagen es reedición de la placa grabada con Gramófono)

No dudes de mi color
Porque soy moreno claro
No dudes de mi color *Voz- ¡Ole el poeta del cante jondo!*
La virgen fue muy morena
Y tuvo al niño de Dios
Más blanco que la azucena *Voz- ¡Olé los buenos artistas! ¡Así se toca la guitarra!-¡Bien miguel!*

Que te pida algo llorando
Tú no creas en la mujer que sea mala *Voz- ¡Olé!*
Y a ti te pida algo llorando *Voz- ¡Anda Cepero, por algo eres el amo!*
Fíate tú de una sola
Si es tu mare la del llanto
Esa es verdad cuando llora. *Voz- ¡Olé. Sí señor, así se canta!- ¡Toma Miguel!- ¡Salero!*

Cepero se rige aquí por los cánones cantaores de José Rebollo en las mismas formas melódicas que tiene grabadas y se le atribuyen a éste. En casos anteriores, alterna los tercios con sesgos personales principalmente en los últimos, pero en este caso, en el primer cuerpo se limita a seguir al onubense. Ya en el segundo aparece su sello personal.

El matiz que recoge el primer tercio es uno de los motivos esenciales para reconocer este

estilo. El breve parón que se realiza después de la primera palabra es su principal argumento. No es en sí un verso quebrado, o repetido sino un ejercicio de aparente respiración, que se deja en tonos álgidos y lo vuelve a recoger en el mismo sitio para provocar una ligera caída tonal que se estira hasta volver a los tonos altos. Templa directa y rápidamente la salida ligando el primer tercio entero. El 2º se ejerce con fuerza y leve desinencia en su final y repite el 3º de la misma manera que el primero aunque la cadencia melódica se deja caer. De los tonos álgidos parte el 4º con sutiles ráfagas y casi imperceptibles quiebros que lo dotan de una cierta explosión vocal que sube hacia los tonos altos. El mecimiento del 5º a modo de curva melódica transicional se refleja en el último que vuelve a caerse en sus bajos. En este fandango se aprecia que a partir del 4º tercio la caída tonal de cada tercio se recoge en el siguiente, pero siempre con caídas hasta cada final.

En relación con el fandango de Cepero, Felipe Sassone, opinó en una entrevista así de Cepero y de su cante:

> *"El jerezano José Cepero le ha dado una originalidad nueva al fandanguillo, que no es, en suma, otra cosa que el metiíllo que Juan breva ponía como remate a la malagueña. Ha retardado su ritmo sin perderlo, y le pone dentro todo el amor atormentado de la soleá y la unción mística y la solemnidad del canto llano se la seguiriya, e inventa sus coplas, poeta del cante, nieto de los antiguos versolaris y abuelo del mozo, sin saberlo, de los payadores argentinos!.*

Fue Cepero una gran creador, no sólo de este estilo tan excepcional sino de una cantidad de letras extensísima.

6.5.- 1928, con la guitarra de Niño Ricardo. Serie Regal.

Casa discográfica	**Referencia**	**Matriz**	**Título**
Regal	RS 714	K-898	Seguidillas
Regal	RS 714	K-899	Bulerías jerezanas
Regal	RS 74	K-896	Granadinas-malagueñas

Regal	RS 740	K-897	Fandango
Regal	RS 764	K-900	Media granadina
Regal	RS 764	K-904	Soleares de Alcalá
Regal	RS 780	K-906	Tarantas
Regal	RS 780	K-905	Fandangos
Regal	RS 804	K-901	Fandango de Huelva
Regal	RS 804	K-907	Martinete
Regal	RS 836	K-902	Seguidillas
Regal	RS 836	K-903	Bulerías

En 1928, Cepero afronta un nuevo reto discográfico al elegir a Manuel Serrapí 'Niño Ricardo' para esta tanda de grabaciones con la casa Regal. Hasta pocos años antes, el fandango de Lucena y el abandolao era el imperante en el mercado musical, más que nada porque apenas se conocían otros[367] ni existían nuevas creaciones que no fueran las heredadas del folclore. Los fandangos de Huelva, el de Alosno se encontraban en el germen de las nuevas posibilidades personales que darían en estos años fama y popularidad a decenas de artistas. Tomando como referencias los cantes de Rengel, Paco Isidro o Rebollo aparecerán una cantidad ingente de nuevos estilos fruto de los nuevos gustos de la época y del interés de los mismos de tener nuevas posibilidades cantaoras, que a su vez generarían en la creación de multitud de fandangos personales.

En cuanto al toque, Niño Ricardo revolucionó la forma de acompañar al cante. La herencia del fandango partía del 3X4 que fue adquiriendo libertad para abandonar el ritmo y el compás. J.M. Gamboa afirma que Niño Ricardo 'inventa' el toque por fandangos, al que insufló jondura, ralentizando y dándole un carácter cercano a la soleá, que sus compañeros no tardaron en adoptar obligados, entre otras cosas, por las circunstancias: todos los cantaores querían que le acompañasen sus fandangos de esa manera. Se convirtió en el guitarrísta de moda[368].

367 A excepción de los de Juan Breva, La Trini y otros de corte abandolao como la jabera, el jabegote o el grupo de los verdiales.
368 *Op.cit.* Gamboa (2005:252)

Hasta entonces la práctica totalidad de guitarristas ejecutaban el acompañamiento sometidos al compás de Huelva. En 1927, observamos como ya Borrull introduce sus efectistas picados antes de dar paso al cante. Montoya recogerá la ralentización de Ricardo y aportará nuevos elementos sonoros en su toque. Pero es sin duda, Niño Ricardo quién puso la semilla para el resto de tocaores.

Nombre del Disco :	SEGUIDILLAS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 0898
Número de Catálogo :	RS 0714
Etiqueta :	NEGRA
Palo :	SIGUIRIYAS
Título del Cante :	MORENA ERA SU CARA
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO CON COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 1250. FIGURA COMO JOSÉ CEPERO (EL POETA FLAMENCO)

Tiririrayy, aayyyy, aaay

Morena era,

tiene la cara
Morena con los ojos negros
Me pareciste
me ha parecio a la Virgen del Valle *Voz: ¡Olé!*
La que está en San Telmo

A un toro de plaza
no le temo tanto
como le temo yo a una mala lengua
Y a un testigo falso *Voz: ¡Olé!*

El jerezano lo distribuye entre un estilo netamente jerezano, como es el de Manuel Molina y un cierre trianero atribuido a Frasco el Colorao. Éste comparte sesgos melódicos con el estilo de Curro Durse en su versión asociada a la cabal. A pesar de ser enteramente trianero, Cepero lo aborda en los modos jerezanos recortando los tercios y exponiendo con fuerza cada tercio.

Nombre del Disco :	BULERIAS JEREZANAS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 0899
Número de Catálogo :	RS 0714
Etiqueta :	NEGRA
Palo :	BULERÍAS
Estilo :	JEREZ
Título del Cante :	QUE POR MI PUERTA PASO
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO EN COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 1250. FIGURA COMO JOSÉ CEPERO (EL POETA FLAMENCO)

Larara,aaayyy

Que por mi puerta pasó,

que por mi puerta pasó

Una flamenca canastera
Y de mí se enamoró
Una gitana canastera
y de mí se enamoró *Voz: ¡Olé!*

Que no las puedo aguantar
una por otra se une
como las olas en el mar…
se ajuntan una con otra
como las olas en el mar *Voz: ¡Olé!*

Cuando te pones a mi vera
Cuando te pones a mi vera
Si dios me diera la muerte prima de mi alma
Creo que no la sintiera. *Voz: ¡Olé!*
Si dios me diera la muerte
Creo que no la sintiera

Y será
para mi mayor tormento
Verte y no poderte hablar. *Voz: ¡Olé!¡Cepero!*

Con sabor jerezano, propio de una vida iniciada en los tabancos de Jerez y escuchando a los maestros cantaores de su tierra, la bulería jerezana se pone de manifiesto en su repertorio. En los dos primeros cuerpos, desarrolla la bulería corta, mientras que acto seguido, elabora una que muestra los matices y la esencia propia de Antonio La Peña, a ritmo de bulerías para cerrar con un remate que, como hemos visto en casos anteriores, es muy recurrente en los finales de la bulería de Cepero.

Nombre del Disco :	GRANAINA-MALAGUEÑA
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 0897
Número de Catálogo :	RS 0740
Etiqueta :	NEGRA
Palo :	GRANAINAS

Título del Cante :	MI MAYOR VENGANZA
Duración:	2:39
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 1270. FIGURA COMO JOSÉ CEPERO (EL POETA FLAMENCO)

Autor: José Cepero 'El poeta flamenco'

Mi mayor venganza sería
El poder yo aborrecerte
Sería mi mayor venganza
Mira si es triste mi suerte
Que no me queda otra esperanza
Que la de volver a quererte

Tu enfermedad se curaba
Con la sangre de mis venas
Se cura tu enfermedad *Voz: ¡Olé!*
Mira si yo a ti te quiero
Que mi sangre te voy a dar
Tú te curas y yo me muero. *Voz: ¡Olé!¡Olé!*

Como en las primeras grabaciones con Odeón y guitarra de Luís Yance, el patrón musical se acerca al cante del Cojo de Málaga, a pesar de recortar los tercios en modo muy matizado pero la personalidad de Cepero aflora de tal manera que recoge ya los matices expresados en las

anteriores grabaciones.

Nombre del Disco :	FANDANGO
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 0896
Número de Catálogo :	RS 0740
Etiqueta :	NEGRA
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	ENTRE EN MI JARDIN
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 1270. FIGURA COMO JOSÉ CEPERO (EL POETA FLAMENCO)

Cinco capullos he cortao
Entré en un jardín con flores
Y cinco capullos corté
Y fueron los cinco sentíos
Que yo puse en tu querer *Voz: ¡Olé!*
Los mismos que se han perdío *Voz: ¡Olé!*

Yo me despierto llorando
Yo me acuesto mu tranquilo en la cama *Voz: ¡Olé!*
Y me he despertao llorando
Y yo sólo me pregunto
Porque te quiero yo tanto

Dándome tantos disgustos *Voz: ¡Olé! ¡Cepero!*

Que dicen que tiene mare
Yo le tengo envidia a tos los hombres
Que dicen que tiene mare
Yo nunca la he conoció
Porque me tiró a la calle *Voz: ¡Olé!*
Al poco de haber nacío. *Voz: ¡Olé!¡José, así se canta!*

De nuevo aparece el fandango personal de Cepero con letras que en la actualidad están del todo vigentes. Entre los años 1900 y 1960, periodo en que se impresionan las placas de pizarra sólo dos artistas los llegaron a grabar con estos versos (aparte de José Cepero): Pena hijo, en 1929 para la casa Parlophon (B-25.299) y la guitarra de Manolo de Badajoz y Rengel en 1930 para la discográfica Regal (RS-1.437) y guitarra de Niño Ricardo[369]. Ambos siguen la estela melódica del estilo atribuido al cantaor. Años después uno de los mayores y mejores seguidores en el fandango lo grabó en vinilo: Manuel de los Santos Pastor, "Agujetas de jerez". Con las dos primeras letras las dejó para la posteridad, que recoge el disco del jerezano "Premio Manuel Torre del Cante Flamenco", editado por la CBS en 1972. Empero, otras que figuraban en la nómina personal de Cepero, fueron interpretadas por Agujetas.

En el caso de Gregorio Fernández 'Tío Borrico de Jerez' con la guitarra de Pedro Peña, la interpretación que hace del primer fandango lo matiza significativamente pues está en compás de soleá. Blas Vega[370] apunta en relación al fandango de Cepero:

> "*...Con Cepero el fandango se para y por su construcción tonal no alarga los tercios, los arrastra, los dice envueltos en una expresión melódico poética. Y ahí lo deja con su nombre...*"

Nombre del Disco :	MEDIA GRANAINA
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 0904
Número de Catálogo :	RS 0764
Etiqueta :	NEGRA
Palo :	GRANAINAS

369 Información cotejada del archivo del autor
370 Extraído del libreto del cd sonifolk 2001.

Estilo :	MEDIA GRANAINA
Título del Cante :	CON LA VIRGEN DEL PILAR
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 1277. FIGURA COMO JOSÉ CEPERO (EL POETA FLAMENCO)

Aayy,ayayjyyy

Con la Virgen del Pilar
Yo tengo hecho un juramento
A la Virgen del Pilar
Que si viniera bajo palio
Yo no te vuelvo a mirar
Juramento tengo hecho *Voz: ¡Olé!¡Cepero!*

La honra y no sé porqué
Tú andabas enturbiando el agua
Y la honra y no sé porqué
Esa agua que has enturbiado
La tienes que venir a beber
Dicen que has enturbiado el agua. *Voz: ¡Olé!¡Cepero!*

Caso similar a todos los anteriores en los que se ha explicado el cante de José Cepero, en las llamadas *malagueñas-granaínas.* (véase el resto, incluidos los que se inician con los mismos versos ("Con la Virgen del Pilar"). La segunda letra es una adaptación de otra copla recogida en 'Cantes

flamencos' de Antonio Machado y Álvarez[371] que dice así:

Anda diciendo tu madre
de mi honra y no se qué
¿Para que enturbiar el agua
Si la tiene que beber?

Nombre del Disco :	SOLEARES DE ALCALA
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 0900
Número de Catálogo :	RS 0764
Etiqueta :	NEGRA
Palo :	SOLEARES
Estilo :	DE ALCALA
Título del Cante :	QUE LA SALU ME QUITE
Duración:	2:46
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 1277. FIGURA COMO JOSE CEPERO (EL POETA FLAMENCO)

Que la salud me la quite
Yo le estoy pidiendo a Dios *Voz: ¡Olé!*
Que la salud me la quitara

371 Edic. facsimil.

Yo le estoy pidiendo a Dios *Voz: ¡Olé!*
Porque no sufren los locos
Lo que estoy sufriendo yo
Que los locos no sufrían
Lo que estoy sufriendo yo. *Voz: ¡Olé!*

Lo que ha pasao contigo, lo que
Me ha pasao contigo
Al mundo le voy a dar cuentas
Con el martirio conmigo. *Voz: ¡Olé!*

Que dolor de mare mía que dolor
De mare mía se la
Quitó Dios de mi vera
Cuando más falta me hacía *Voz: ¡Olé!*
Se la llevo Dios del mundo
Cuando yo más la quería. *Voz: ¡Este es el Niño de Ricardo!*

A pesar de que Cepero no fue prolijo en el cante por soleá, (ocho soleares grabó a lo largo de su vida), aportó un sello personal. El primer cuerpo se dirige hasta Cádiz derivando al estilo atribuido al Mellizo. Este se caracteriza por ligar lo tercios impares con los pares, cosa que Cepero respeta y en lo que a la métrica se refiere, se decanta siempre en la utilización de versos pares (ocho, en este caso), aspecto este que se observa en otros estilos como el de la Andonda, Serneta, Noriega o Joaquín el de la Paula.

Este último es el elegido para efectuar el segundo cuerpo, en un estilo valiente, para volver a Cádiz en otro macho atribuido a Paquirri el Guanté. El cantaor respeta los patrones ya asimilados, precisos en el orden y en el fraseo. La cuadratura en los cantes por soleá es uno de los fuertes del jerezano.

La predilección por los estilos gaditanos del Mellizo y Paquirri principalmente, es manifiesta. Repite el esquema similar de la soleá anterior. A lo largo de su discografía, salvo en dos ocasiones, comienza el cante con estilos de preparación del Mellizo para optar o por estilos alcalareños (Joaquín el de la Paula) o nuevamente gaditanos (Paquirri). A pesar de limitarse a estos tres estilos en todas sus grabaciones,la calidad con la que canta es apreciable.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 0905
Número de Catálogo :	RS 0780
Etiqueta :	NEGRA
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	A LOS SANTOS DEL DIA
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 1285. FIGURA COMO JOSE CEPERO (EL POETA FLAMENCO)

Los santitos del día
Yo se lo pedí a los civiles
Y a los santitos del día
Que me aflojen los cordeles
Que las manos me dolían
Que las manos de dolían

Voz: ¡Olé!
Voz: ¡Olé!

Voz de Cepero: ¡Ole los buenos tocaores de guitarra. Salero. Este es el Niño de Ricardo!

Cuando se arma el alboroto

De la pescaría mare
Cuando se arma el alboroto
Pescaillas a seis reales
Las vende Juanillo el loco *Voz: ¡Olé!¡ Viva Cepero!*
En la pescadería mare.

Interpreta el conocido como fandango de Granada, que popularizara Francisco[372] Gálvez Gómez, "Frasquito Yerbabuena". En los dos cantes acomete el mismo estilo. Un fandango de corte abandolao que se suele hacer como remate de malagueñas y requiere de grandes facultades para su interpretación. Y de esto Cepero presumía, sobre todo en su primera etapa donde su juventud y conocimiento le permitían involucrarse en cualquier estilo.

Frasquito Yerbabuena tenía una gran voz, fuerte, con mucho poder, cantaba por casi todos los palos, pero sobresaliente por granaínas, tientos y en los estilos de Juan Breva, a partir de dichos cantes "abandolaos" creó un fandango personal, que lleva su nombre, que han grabado otros posteriormente, ya que él nunca grabó. Según los que lo escucharon en su tiempo, nadie hacía el cante por granaínas como él.

Nombre del Disco :	TARANTAS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 0906
Número de Catálogo :	RS 0780
Etiqueta :	NEGRA
Palo :	TARANTAS
Título del Cante :	DE LOS LAURELES
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA,NUMERO DE CATALOGO N 1285. FIGURA COMO JOSE CEPERO (EL POETA FLAMENCO)

372 Francisco Gálvez Gómez nació en Granada en 1883, hijo de Eduardo Gálvez Fernández que también cantaba, su nombre artístico proviene porque de niño aprendió un fandango de Lucena, que decía: "En la corriente de agua, la yerbagüena se cría, si me has de olvidar mañana, ¿a qué vienes en busca mía?". Era Frasquito empleado, del ayuntamiento de Granada, alcaide en la "Romanilla" del pescado, trabajo que le ocupaba poco tiempo, de diez a once de la mañana, y que compatibilizaba con el de representante de las bodegas "La Riva", de vinos jerezanos. Concluida su tarea en la pescadería, solía ir al encuentro de algunos amigos, para terminar la mayoría de las veces en fiesta flamenca). Extraido de libro 'El flamenco en Granada a través de sus voces' de 1988 y del DEIF.

Ayyya,yyy,ajjjyyyy

De los laureles no eres
To el mundo te llama Laura, por nombre Laura *Voz: ¡Olé!*
Y tú no eres de los laureles *Voz: ¡Olé!*
Porque los laureles eran firmes
Y tú pa mí no lo eres
To el mundo te llama Laura, por nombre Laura *Voz: ¡Olé!*

La Puebla y el Quintanar
Viva Chinchilla y Bonete
La Puebla y el Quintanar *Voz: ¡Olé!*
La provincia de Albacete
Toita la traigo andá
Que sólo serrana por verte. *Voz: ¡Olé!*

Al igual que en analizados anteriormente, se trata de un cante que partiendo de una estructura muy reconocida por ser en esencia una taranta sencilla desde un punto de vista melódico se constituye al mismo tiempo como estilo muy versátil. Éste es popularizado por Manuel Vallejo a quién, con el tiempo se le adjudica como principal recreador.

José Luis Navarro, al hablar de las tarantas[373] registradas por Vallejo, explicará sobre este personal estilo: "Otras las remataba modulando hacia abajo [...], como en esa otra tan conocida y

373 NAVARRO GARCÍA, J.L. & AKIO INO. "*Cantes de las minas*". Ediciones La Posada; Córdoba 1989. p-78.

repetida después: "¡Ay! de los laureles [...]", cuyo último tercio alarga, como terminaría imponiéndose en innumerables tarantas, repitiendo algunas palabras: *¡Ay! a ti te llaman por nombre Laura, a ti Laura....* Lo mismo que hace en la que tal vez sea una de sus mejores tarantas: "*¡Ay! la marinería, / triste la marinería / que con su escorpulento mar, / cañones de artillería, / que dicen que van a formar / ¡ay! antes que vengan las claras del día*".

El cante, desde su inicio, toma una concepción muy almeriense al quebrar el primer verso de la copla y acoplarlo a las entonaciones propias de la minera de Pedro El Morato, siguiendo los modos de El Cojo de Málaga. Algunos tercios se ralentizan en su inicio asimilándose al taranto: 2º y 5º. Significativo es la difícil proyección aguda que adopta el 3º tercio y que bascula sobre una nota a su mitad. El 4º tercio es valiente con intención similar al de la malagueña de El Canario en esos grados. Al 6º le precede un ayeo muy característico también del taranto, dentro de una ejecución típicamente almeriense. Remata este tercio, no obstante de manera personal, alargándolo mediante traslocado de palabras del 5º verso -sobre el que se canta dicho tercio- en su repetición y a modo de apéndice neutro, con una intencionalidad típica linarense[374].

El ayeo seco que precede al tercio final también es indicativo del ámbito almeriense y se ajusta al taranto en las maneras de Manuel Torre, queriendo atemperar a un tiempo ciertas maneras de La Carolina para este tercio final.

Juan Ruipérez advierte sobre este cante[375]:

> *"Esta taranta está considerada como la más clásica de Vallejo. La versión muestra los giros melódicos que en todo momento ha de llevar el cante y en la musicalidad de su tercios se refleja con exactitud las líneas de este estilo, no apartándose de sus modulaciones y cadencias propias. En consonancia con la categoría del artista y las características personales que llegó a imprimir a ésta, su taranta, por su singularidad se ha de catalogar con categoría de cante patrón, al igual que la adquirida por la taranta clásica de Pepe Marchena[376]"*

Manuel Vallejo lo graba en 1926. Después de hacer una comparativa para conocer cuál es la vía por la que aprendió Cepero, apreciamos que de las versiones analizadas y cantadas con esta

374 CHÁVES ARCOS, R. & KLIMAN, N. *'Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros'*. Edit. El Flamenco Vive 2012.
375 *Op-cit.*
376 RUIPÉREZ VERA, J. *"Historia de los Cantes de Cartagena y La Unión"*; Ed. Corbalán. Cartagena (Murcia), 2005, p-236.

letra entre 1926 y 1930, aparecen matices a destacar. Vallejo, como precursor y recreador de éste, liga el segundo y tercer verso al igual que lo hace Angelillo en 1930 (Odeón 183.011) y al contrario que Cepero que respira para acometer el tercer verso.

Nombre del Disco :	FANDANGOS DE HUELVA
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 0901
Número de Catálogo :	RS 0804
Etiqueta :	NEGRA
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE HUELVA
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 1298. FIGURA COMO JOSE CEPERO (EL POETA FLAMENCO)

No dudes de mi color
Porque soy moreno claro
No dudes de mi color
La Virgen fue muy morena
Y tuvo al niño de Dios
Más blanco que la azucena *Voz: ¡Así se canta gitano, olé!*

Un azucena he sembrao
En el valle de la pena
Una azucena sembré
Su fragancia fue muy buena
Pero yo no puedo querer
Un perfume que envenena *Voz: ¡Olé los cantes gitanos!*

Que te pida algo llorando
Tú no crees en la mujer
Que te pida algo llorando
Fíate tú de una sola
Y si es tu mare la del llanto
Esa es verdad cuando llora. *Voz: ¡Viva el poeta, olé!*

Nos encontramos aquí un caso de mezcolanza de estilos. El estilo de José Rebollo se aprecia en la voz de Cepero y como en los casos estudiados anteriormente, Cepero aporta su sello, principalmente en las caídas de los tercios finales, que se acercan a su estilo por fandango, salvo que lleva el aire de Huelva. Cepero se dispersa en este fandango pues entrelaza tercios de Rebollo en los primeros versos para ir derivando hacia el fandango personal. Los matices personales en los primeros tercios acaban por caer en su modelo original, en tanto que la guitarra, tanto en el primer cante que lleva el aire característico del fandango de Huelva, como en el segundo y tercer cuerpo siguen en la línea musical del toque denominado por Huelva.

Nombre del Disco :	MARTINETE
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 0907
Número de Catálogo :	RS 0804
Etiqueta :	NEGRA
Palo :	MARTINETE
Título del Cante :	NADIE DIGA QUE ES LOCURA
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO EN COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 1298. FIGURA COMO JOSE CEPERO

Nadie diga que es locura
Esto que por ti estoy haciendo *Voz: ¡Olé!*
Es pagarle de mi gusto
Y este es el caudal que tengo *Voz: ¡Olé!*

Hasta el olivarito del valle
Acompañé a mi serrana
Y yo le había jurao por mi mare
La trato como a una hermana.

En un calabocito metío
Donde no veo la luz del día
En un calabozo metío
Sin ver yo la luz del día
Más lágrimas derramadas
Que bocaitos de pan comía *Voz: ¡Olé, Cepero. El clavo, terminado!*

Cepero vuelve a desglosar el cante de Triana en este martinete que interpreta. Comienza con un martinete popular, para proseguir con la toná chica atribuida a Los Pelaos de Triana y finalizar con lo que a priori parece una toná-carcelera. A pesar de no pasar a la historia como una gran saetero ya que no se prodigó en estos palos, en Sevilla adquirió cierto respeto. Sin duda, en la década de los veinte Manuel Centeno no tenía rival en tanto que otras cantaoras como La Niña de La Alfalfa o La Niña de los Peines tampoco en el mismo campo. Cepero a pesar de residir en

Madrid iba a Sevilla con frecuencia para actuar o para pasar las vacaciones de semana santa. El diario madrileño 'La Voz', recoge una reseña en la que aparecen como los mejores cantaores de saetas a Vallejo, Centeno y Cepero entre otros:

> ***Profesionales de la "saeta"***
>
> *Centeno, el célebre cantaor, no admite rival. Acaba de pedir tres mil pesetas por hender los aires con el torrente de su voz clara y metálica, que da a la saeta giros de aire flamenco.*
> *Con él alternan Cepero, Vallejo, las Pompi, la Niña do las Saetas, la Goyita y otros elementos espontáneos. (La Voz. 29/3/1923)*

En esta década fue la saeta un cante que apareció en numerosas ocasiones grabado en la discografía flamenca[377]. Si a principios de siglo fue Manuel Torre quién dio una impronta flamenca a este rezo, la herencia dejada por éste fue extensa.

Pierre Lefranc[378], llama a éste primero martinete de origen, un estilo que se cantaba en las familias gitanas de la Baja Andalucía. También la grabaron con igual letra El Gloria (1931), Paco Mazaco (1930) y Manuel Centeno (1922). Para Los Soler posiblemente sea éste el martinete que cantara en la Triana de mitad del siglo XIX Juan el Pelao con la letra */esgraciaito aquer que come/ er pan de mano ajena/ siempre mirando a la cara/ si la ponen mala o güena*/, según narra Fernando el de Triana.

La segunda letra ya se hacía desde Cádiz hasta Triana, pasando por Jerez y los Puertos, por lo que establecer un punto de origen es difícil, pues cada localidad lo hace suyo. Según Pepe de la Matrona esta toná la hacía Tío Rivas en el primer tercio[379] del siglo XIX y se encuadraría en la escuela trianera en las tonás y los romances gracias a su figura.

La tercera y última letra está relacionada con la cárcel. Son los Soler[380] los que apuntan en torno a la posibilidad de su existencia: "Pero en el flamenco, como sabemos, para clasificar un estilo lo que importa es el son, no la copla. La mayoría de las letras que hablan de cárceles se cantan por lo que conocemos como música de martinete o de toná. Son muchas las veces que,

377 Mercedes Marín (1928), Currito de San Julián (1929), Niña de la Alfalfa (1928), Manuel Pena (1928), Niña Patrocinio (1927-29), El Herrero (1929), Trinitaria (1924), Cojo de Málaga (1923-24-25), Vallejo (1923), Emilia Benito (1914) etc.

378 Op.cit.
379 BLAS VEGA, J. & RÍOS RUÍZ, M. DEIF. pp-756.

380 http://www.tristeyazul.com/hinvestigacion/Sobre_Nacimiento_Seguiriya_Pierre_Lefranc.html

cuando se ha grabado un cante con la denominación de carcelera se ha interpretado, o bien una canción o un martinete con letra carcelaria[381]"

Sin embargo, Blas Vega y Ríos Ruiz sí otorgan la categoría de cante y/o estilo propio a la carcelera:

> *"Cante con copla, por lo general de cuatro versos octosílabos, que como el martinete se considera una modalidad de la toná y que el tiempo cambió de nombre por abundar las letras alusivas a la cárcel o a los condenados a presidio y trabajos forzados". Teniendo en cuenta que como dicen Los Soler, el cante no se mide en coplas sino en 'sones' su teoría es evidentemente correcta.*

Ricardo Molina y Antonio Mairena no encuentran diferencia[382] entre el martinete y la carcelera:

> *"Lo que individualiza a la carcelera son las letras que, como indica el nombre, aluden a prisiones y encarcelamientos. Por otra parte, el tema de la cárcel no es privativo de la carcelera, sino común a las tonás en general". Y concluyen: "Lo más probable es que en algún tiempo se llamase carcelera a las tonás, por abundar las coplas alusivas a la cárcel, pero sin implicar la existencia de una forma especial"*

En conclusión no existe como tal una línea melódica específica que diferencie a la carcelera del martinete por lo que entendemos que la única diferencia está en la letra cantada.

Nombre del Disco :	SEGUIDILLAS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 0903
Número de Catálogo :	RS 0836
Etiqueta :	NEGRA
Palo :	SIGUIRIYAS
Título del Cante :	QUE DOLOR DE MI MADRE
Guitarra:	NIÑO RICARDO

381 Valderrama (1948) y Caracol (1951) grabaron con el título de 'carcelera' sendas canciones que nada tienen que ver con este cante. Por otra parte Caracol (1944), Juan Talega (1968), Antonio Agujetas (1991) y Juan de los Reyes (1992) graban con el título 'carceleras' lo que en realidad son martinetes con letras en las que se mientan a la cárcel. (Antonio Mairena en la seguiriya y la soleá. Luís Soler Guevara. p-118)

382 MOLINA, R. MAIRENA, A. *'Mundos y formas del flamenco'*. Edit. Fundación Antonio Mairena. p-165.

Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 1304. FIGURA COMO JOSE CEPERO (EL POETA FLAMENCO)

Aaaayyy, Aayyyy,

Aaaaay, Aaaay Que dolor de mi mare *Voz: ¡Olé!*
Se la llevó Dios
Que dolor de mi mare
Me la quitó Dios
Ya le robaron, ya le quitaron la alegría *Voz: ¡Olé!*
A mi cuerpo, y a mi corazón
Que dolor de mi mare
Se la llevó Dios *Voz: ¡Así se canta gitano!*

Dolores
mi hermana Dolores
dolorosa mía en un laito
de mi corazón te tengo metía *Voces: ¡Olé!. Arza Valiente!*

En los cantes por seguiriyas que grabó José Cepero acomete el cante jerezano en casi todas sus variantes y estilos. Este cante lo comienza con el estilo atribuido a Joaquín Lacherna. Aparece ciertos matices cercanos al estilo de Paco la Luz y de Manuel Torre en el primer cuerpo del cante.

El macho o cierre lo interpreta en los modos de Curro Durse en la versión de los Puertos en forma de cabal. Cepero afronta este cierre sin elevarlo a los tonos álgidos, donde debiera colocarse. Antonio Mairena lo grabó en 1954 con la guitarra de Manuel Morao y la colocación de los tonos se aleja de la versión de Cepero. Manolo Caracol también lo grabó en 1962 con Arturo Pavón al piano y la matriz musical se asemeja a la de Mairena.

Nombre del Disco :	BULERIAS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 0902
Número de Catálogo :	RS 0836
Etiqueta :	NEGRA

Palo :	BULERÍAS
Título del Cante :	TE HE QUERIO TANTO
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 1304. FIGURA COMO JOSE CEPERO (EL POETA FLAMENCO)

Bulerías por soleá

Yo te he querío y no lo niego *Voz: ¡Olé!*
No niego que te he querío
Pero me pesa en el alma
Por tus acciones malas *Voz: ¡Olé!*
El haberte conocío
A mí en el alma me pesa
El haberte conocío.

Porque no le cuentas esas quejas
Que conmigo tienes
Y a tu mayor enemigo *Voces: ¡Olé!*
Aquel que sea tu enemigo
Porque a mí me duele el alma
De portarme bien contigo. *Voz: ¡Olé!*

Lo que me estaba pasando
Lo que me estaba pasando
Son deudas que a Dios le debes
Y como mi deuda es grande
En vida la estoy pagando. *Voz: ¡Olé!*

Es éste el último cante que hace Cepero en esta primera etapa de su trayectoria artística y discográfica. Lo remata con bulería por soleá. Como en casos anteriores y en el resto de grabaciones que hace, se limita a interpretar los mismos estilos. El atribuido a Antonio La Peña es uno de sus habituales. El segundo cuerpo musical lo desarrolla en las formas de La Moreno, en uno de los dos estilos que se le atribuyen. Esta roteña afincada en Sevilla, muestra claras

influencias del cante jerezano. Será por esto que hasta hace escasos años se ha pensado que era oriunda de Jerez, en virtud de las formas cantaoras que dejó como legado en las voces de otros artistas. Poco habitual es el remate que deja de nuevo repitiendo un estilo, el de La Peña, poco apropiado para cerrar o como macho, si bien es un cante de inicio, que no posee una carga emotiva grande, más propia de los remates.

6.6.- 1928 con la guitarra de Miguel Borrull. Serie Gramófono.

Casa discográfica	Referencia	Matriz	Título
Gramófono	AE 2519	BJ-1.780	Tarantas
Gramófono	AE 2519	BJ-1.781	Bulerías
Gramófono	AE 2536	BJ-1.782	Fandango de Rebollo
Gramófono	AE 2536	BJ-1.783	Soleares
Gramófono	AE 2583	BJ-1.784	Milongas
Gramófono	AE 2583	BJ-1.785	Fandangos de los barcos veleros
Gramófono	AE 2584	BJ-1.789	Bulerías canasteras
Gramófono	AE 2584	BJ-1.788	Fandango de la envidia
Gramófono	AE 2585	BJ-1.786	Seguidillas de Paco la Luz
Gramófono	AE 2585	BJ-1.787	Fandango de Frasquito Hierbabuena
Gramófono	AE 2589		Granaina-malagueña
Gramófono	AE 2589		Tarantas

Nombre del Disco :	TARANTAS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 1780-1 262.862
Número de Catálogo :	AE 2519
Palo :	TARANTAS
Título del Cante :	VIVA CHINCHILLA Y BONETE
Duración:	3:58
Guitarra:	MIGUEL BORRULL

Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Ay el Quintanar
Viva Chinchilla y Bonete
La Puebla y el Quintanar
la provincia de Albacete *Voz: ¡Ole Cepero!*
Toíta la traigo andá
Que sólo serrana por verte. *Voz: ¡Valiente!*

Cariño le tengo yo
Ay al pueblo de los molinos
Cariño le tengo yo *Voz femenina: ¡Así se canta Cepero!*
Ay la mujer que tanto quiero
en ese pueblo nació
Ay hija de padres mineros *Voz fem.:¡Olé los buenos cantaores!*
Voz: ¡Bien, Miguel, salero!

Este estilo que se presenta a priori como personal de Manuel Vallejo difiere del de éste en que Cepero acorta los tercios sin perder jondura. Las facultades de Vallejo hacen que en sus grabaciones la tonalidad con los que lo afronta se eleve por encima del V grado mientras que el jerezano desarrolla el concepto musical muy en la línea de recortar los tercios.

El cante, desde su inicio, toma una concepción muy almeriense al quebrar el primer verso de la copla y acoplarlo a las entonaciones propias de la minera de Pedro El Morato, siguiendo los modos de El Cojo de Málaga. Algunos tercios se ralentizan en su inicio asimilándose al taranto: 2º y 5º. Significativa es la difícil proyección aguda que adopta el 3º tercio y que bascula sobre una nota a su mitad. El 4º tercio es valiente con intención similar al de la malagueña de El Canario en esos grados. Al 6º le precede un ayeo muy característico también del taranto, dentro de una ejecución típicamente almeriense.

Remata este tercio, no obstante de manera personal, alargándolo mediante traslocado de palabras del 5º verso -sobre el que se canta dicho tercio- en su repetición y a modo de apéndice neutro, con una intencionalidad típica linarense. El ayeo seco que precede al tercio final también es indicativo del ámbito almeriense y se ajusta al taranto en las maneras de Manuel Torre, queriendo atemperar a un tiempo ciertas maneras de La Carolina para este final.

El segundo cante[383] de tarantas presenta el 1º tercio dictado, marcando acertadamente una pauta cadencial de la levantica de El Cojo de Málaga en ese grado, para colocar el 2º en una tesitura homónima de dicho estilo. Este 2º tercio transita momentáneamente en el cante de La Gabriela para recalar en el de Manuel Escacena con sus propias envolventes exclamativas por repetición del 2º verso, rematando con unas desinencias escaladas en los modos carolinenses afines al 4º grado del cante de Manuel Vallejo. El 3º tercio, vuelve a recoger camuflada la especial cadencia de pregunta musical de la levantica, fluctuando a los modos linarenses pues recoge a su vez el tono de paso de dicho sistema en este 3º grado. El 4º tercio es común al cante de Juan El Albañil. Aquí José Cepero personaliza esta versión atribuida al Chato de Valencia. Al final del 5º se aprecian nuevamente una leve escala tonal en leve descenso antes de recoger el ascendente tonal linarense rematado con veloces 'tiritados' siguiendo claros modos de El Guerrita. El 6º tercio se ciñe igualmente al cante de Juan El Albañil, si bien se alarga algo más que en aquél[384].

Nombre del Disco :	BULERIAS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 1781-1 262.863
Número de Catálogo :	AE 2519
Palo :	BULERÍAS POR SOLEÁ
Título del Cante :	YO TE QUERIA Y NO LO NIEGO
Duración:	2:49
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Voz de Cepero: ¡Arza Miguel, salero!

Voz: ¡Vamos a ver!

Yo te he querío y no lo niego

Voces: ¡Así se canta Cepero!

Yo no negaba que te he querío

pero me pesa en el alma serrana mala

el haberte conocío

A mí en el alma me pesa

prima de mi alma

el haberte conocío

Voz fem.: ¡Viva el rey del cante!

Voz: Olé ¡Miguelito!

Si por ti pasaran cien años

383 CHAVES ARCOS, R. & KLIMAN, N. *'Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*'. Edit. El flamenco vive. 2012

384 *Op.cit.*

tú tendrás que venir en busca mía
tú tendrás que venir a buscarme
de rodillas por los suelos
aunque cien años pasaren

Voz: ¡Así se canta!

No sé lo que a mí me pasa
que toito se lo perdono
cuando te miro a la cara

Voz fem: ¡Anda Cepero, que para eso eres el amo!
Voz: ¡Bien, Miguel. Viva el poeta del cante!
Voz fem.: ¡Viva Miguelito Borrull!

Para hablar de bulería por soleá hay que hablar de cantaores jerezanos. La raíz de este cante está en esta localidad y Cepero la aprendería en su juventud. La Moreno, difundió las particularidades de su cante hasta el punto de atribuírsele estilo propio, basado en el de Antonio La Peña. Observamos que tiene una clara ascendencia jerezana, con algunos aficionados como creadores, (Antonio La Peña, María La Moreno y el Gloria) que fueron dando cuerpo a los estilos propios de este palo. También algunos autores le dan la paternidad al Loco Mateo como remate de la soleá e incluso anterior a la misma bulería, algo bastante dudoso por otra parte.

Para esta grabación el estilo de Maria La Moreno prevalece. Esta cantaora que residió durante un tiempo en la Alameda popularizó esta versión. Hace escasos años apareció una grabación casera de su voz que se editó en un doble cd, por lo que al tener documento sonoro podemos hacer una comparativa con la creadora de este estilo.

Analizadas diferentes grabaciones, la interpretación más próxima al espíritu del modelo de La Moreno es la de Caracol aunque la lógica invita a pensar que deben de ser las de Pepe El Culata que fue pareja de La Moreno y grabó esta soleá por bulería varias veces. Cepero interpreta en dos ocasiones el cante de La Moreno para resolver con la bulería corta en versión de El Gloria.

Nombre del Disco :	FANDANGOS DE NATI DE LOS LUNARES
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 1782-1
Número de Catálogo :	AE 2536
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE NATI LA DE LOS LUNARES
Título del Cante :	CON MI CABALLO LUCERO

Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Autor: Popular (adaptación Cepero) y 2º Quintero y Guillén (La copla andaluza)

Trararara, aaa
Con mi caballo lucero
yo me voy por los pinares
Con mi caballo lucero
porque en aquellos lugares
está la mujer que quiero
'Nati la de los Lunares'

Un corazón que te adore
tú tendrás mientras viva yo el mundo
un corazón que te adore
un amor que te entretenga
y unos ojos que te lloren
y un hombre que te defienda

Voz de Cepero: ¡Bien Miguel. Pisa, pisa Miguel!

Voz: ¡Olé!

Voz fem.: ¡Así se canta. Se muera quién no distinga!

Voz fem.: ¡Anda Cepero, que para eso eres el amo!
Voz Cepero: ¡Bien Miguel. Viva Borrull!

Voz: ¡Olé!

Voz fem.: ¡Sí señor, así se canta!
Voz: ¡Bien Miguel!

La predilección por el fandango de Huelva en la versión de Rebollo es característica en Cepero. Ya hemos visto como en la casi totalidad de los grabados hasta ahora el patrón del de Huelva es elegido por el jerezano. Bien es verdad que Cepero personaliza los primeros tercios variando la melodía, recogiendo matices propios atribuido a Rafael Pareja, fruto de sus características vocales y de la impronta que él añade.

El ayeo inicial respeta al de Rebollo con una voz redonda y natural. Una de las características del onubense es la ligazón en el primer y segundo tercio, que Cepero no ejecuta. Todo apunta, una vez analizados diferentes versiones a que éste toma como matriz musical el cante del onubense para crear el suyo, amén de producir cambios significativos. En el caso del jerezano el último verso es un cambio hacia los tonos bajos en contraposición del de Rebollo que lo termina en tonos álgidos. Esta primera letra es una adaptación de la original en la que Cepero introduce al final el nombre de Nati de los lunares.

Este fandango como tal no es un estilo propio distinto del de Rebollo sino que existe un cambio que en algunos casos ha sido controvertido. Éste, recoge la letra original y finaliza con el nombre ya dicho extraído de una comedia de la década de los años veinte del siglo XX. Nati era un personaje de ésta y Cepero utilizó el nombre para añadirlo a su fandango. Por otro lado, Pepe Marchena también lo grabó cambiando de nuevo el nombre por el de Rosa la de los Lunares (Gramófono AE-4.142 y guitarra de M. Borrull en 1928).

Para Blas Vega[385] pertenece al repertorio creador de Rafael Pareja, cantaor de reconocida influencia en la transición del fandango regional al fandango artístico y personal.

Felipe Sassone también expresó su opinión sobre el cante de Cepero:

> *'El jerezano José Cepero le ha dado originalidad nueva al fandanguillo, que no es en suma, otra cosa que el meteíllo que Juan Breva ponía como remate de la malagueña. Ha retardado su ritmo[386] sin perderlo y le pone dentro todo el amor atormentado de la soleá y la canción mística y la solemnidad del canto llano de la seguiriya'*

En el segundo Cepero se recrea en su propio estilo. Esta letra la interpretan a partir de 1928 varios cantaores tales como El Americano (Regal RS-918 en 1928 con la guitarra de Habichuela), La Niña de Linares (Parlophon B-25322 con la guitarra de M. Badajoz en 1929) y Angelillo (Gramófono AE-2.382 con la guitarra de Montoya en 1928). A pesar de ser este último el primer artista en poner esta letra en circulación y grabarla, el estilo por el que lo interpretan todos ellos es el de Cepero.

A priori, la letra podría pertenecer al jerezano, pero tras una búsqueda de su origen la encontramos como parte del repertorio que se cantó en el estreno de la obra 'La copla andaluza', de Quintero y Guillén y que tanto éxito tuvo durante varios años. Cepero participó en el estreno el 22 de diciembre de 1928. Como ya dijimos anteriormente, esta comedia teatralizada constaba de varias escenas. Era un modelo de sainete; un primer cuadro en la que la obra abandona la taberna, para salir al campo, que es donde nace 'La copla andaluza' […]. Como parte final y apoteósica la obra culminaba con la escena del desafío, cuando Pepe Luís viene a pedirle las cuentas a Gabriel de lo que ha hecho con la fama de su hermana. Se representó numerosas veces hasta que se llevó al cine.

En un principio, se rodó una película muda y en las escenas del desafío se interrumpía para dar entrada a los cantaores que subían al escenario, cada uno con su guitarrista. Esta misma obra se grabó en distinto formato, una vez ya entrado el sonido en el cine y siendo protagonistas de la

385 BLAS VEGA, J. *'50 años de flamencología*'. Edit. El Flamenco Vive 2007, p-390
386 SASSONE, FELIPE. *'Por la tierra y por el mar'*. Madrid, 1930.

misma Rafael Farina y Porrina de Badajoz. La dirigió Jerónimo Mihura. Aquello se pudo ver en las salas a partir de 1956. Pero la primera representación pudo ser escuchada y vista en el Teatro Pavón de Madrid.

El cantaor Cepero se 'adueñó' de la letra y la incluyó en su repertorio ya que en el estreno la interpretó dentro de su labor creativa en el fandango.

Nombre del Disco :	SOLEARES
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 1783-1 262.866
Número de Catálogo :	AE 2536
Palo :	SOLEARES
Título del Cante :	EN EL QUERER NO HAY LOCURA
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

En el querer no hay locura
sino yo loco estuviera
No hay locura en el querer
sino yo loco estuviera
en una columna amarrao
hasta que me consumiera
amarraito a una columna
hasta que me consumiera

El vengue por avaricia
te condeno y se fue al infierno
y tú por avariciosa
te va a pasar a ti lo mismo

un sabio me leyó a mí el sino
un sabio me leyó a mí el sino
que yo la culpa no tengo
de encontrarla en mi camino
que yo no tengo la culpa

de encontrarla en mi camino

Como ya hemos mencionado, la construcción de los cantes por soleá vuelve a basarse en el gaditano Enrique el Mellizo como recurso para empezar retomando los estilos de Alcalá en el segundo cante y cerrar también con uno atribuido a Joaquin el de la Paula (Alcalá).

En relación al cante de Alcalá Antonio Mairena[387], en sus confesiones opina:

> *"El cante de Alcalá viene a ser, por lo tanto, algo autóctono, inconfundible, tan ligado a Alcalá que puede decirse que no pasa de unos límites geográficos bastante reducidos, pues tiene el capricho de no pasar a la orilla sur del río Guadaira. Se queda en Alcalá o hacia tierras de Mairena, Carmona e inclusive, por lo más abajo, hasta Morón".*

A pesar de afirmar esto, en Jerez ya se escuchaba desde principios de siglo. Agustín Talega y Joaquín el de la Paula eran hermanos y a ellos se les deben dos de los estilos más reconocibles de Alcalá en la soleá. Cepero posiblemente los aprendería de su estancia en Sevilla desde finales de la primera década del siglo XX. Para Mairena "*los gitanos trianeros debieron llevarlo a Alcalá, donde vivió y siguió evolucionando, aunque todavía sin salir del seno de las familias gitanas".*

La lectura sobre el análisis en la voz de Cepero invita a pensar que era un palo por el que no apostaba; eran patrones musicales de gran calado en los que no tenía que manifestar sus condiciones, ya que la práctica totalidad de sus soleares son cantes de preparación. Resulta extraño que siendo de Jerez no haya grabado ninguno de su tierra ni, por otro lado, haya realizado estilos trianeros después de su paso durante varios años por Sevilla, lo que nos hace deducir que en la se encontraba a gusto pero no se esforzaba en demasía.

Nombre del Disco :	FANDANGOS VELEROS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 1785-1
Número de Catálogo :	AE 2583
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	LUCHAN LOS BARCOS VELEROS
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Autor: José Cepero

387 GARCÍA ULLECÍA, A.: *'Las confesiones de Antoio Mairena',* 2ª edic. Univ. Sevilla, 2009, p-122

Luchaban los barcos veleros
Con las olas del mar bravío
Luchan los barcos veleros
Y desde que te he conoció
Luchar contigo no puedo
Tú eres un barco perdío

En cuestiones del amor
no te fíes de los amigos
en cuestiones del amor
porque ninguno son fieles
y pueden hacerte traición
con la mujer que tú quieres

Una de sus letras más populares interpreta en este fandango. Ésta y la que versa sobre la paloma mensajera junto con la que comienza con */Cinco capullos corté/* han acompañado al cantaor a lo largo de su vida. Afirma Luís Soler Guevara que cuando Cepero iba a los teatros malagueños de gira, en la puerta del mismo había contratado uno o dos señores que repartían octavillas con coplas de Cepero para que el público las aprendiera antes del recital. Así, el efecto de éstas era mayor. Los aficionados se aprendían las coplas y cuando salían del teatro las tarareaban sin parar. Una fórmula básica pero muy efectiva para que el cante de Cepero y sus creaciones quedaran no sólo en la retina auditiva sino en la memoria de los presentes en el espectáculo.

Al parecer, eran tantas las coplas que Cepero cantaba, que este método, más que una estrategia de marketing parecía ser una opción para el público neófito. Los temas recurrentes del jerezano vuelven a aparecer en sus coplas: en este caso, relacionados con elementos de la naturaleza (olas) y las relacionadas con el amor.

Nombre del Disco :	MILONGA MOURELLE
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 1784-1
Número de Catálogo :	AE 2583
Palo :	MILONGA
Título del Cante :	UN SOLDADO HERIDO EN MELILLA

Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO.

Autor: F. Mourelle

Un soldado en Melilla herío cayó
y en un ataque de arrojo y valor
y con el ruido de un cañón
aquel pobre soldado
la retirada lo lanzó
y a fuerza de pena y de dolor
en una chumbera como puedo se escondió
Dios mío no dejarme solito aquí
que yo no lo pido por mí
sino por mi pobre madre y los hermanitos chicos
que no tiene más que a mí
Ten piedad de este pobre militar

En el Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, podemos leer que la lengua *blinda* denomina *milonga* al sitio donde se baila y a la reunión que se hace para ello.

Por otro lado, en el folclore argentino y más concretamente en la región del Río de la Plata, existió una *milonga* primitiva y bailable al parecer producto de la evolución musical del *yarabí,* la *cifra* y la *payada* que tienen profundas conexiones en los planos rítmico, musical y métrico con la *habanera*.

Juan Junquera, cantaor jerezano y hombre de negocios artísticos, contrató a Josefa Díaz y a su hermana (hijas del torero Paco Oro) para trabajar en Argentina por una larga temporada. Pepa Oro aflamencó esa *milonga argentina* para ofrecerla en su repertorio, al mismo tiempo que la bailaba, en ritmo de tanguillo-rumba. La *milonga de Pepa Oro* debió tener mucho éxito de cara al público y el propio don Antonio Chacón la adaptó para ser escuchada sin acompañar al baile revalorizando, como en tantas ocasiones, este estilo folclórico aflamencado.

La milonga más conocida hoy día es de un carácter más triste y melancólico, aunque su música es evocativa y dulce. Llegaría a España a principios del siglo XX traídas por los toreros mejicanos y sus cuadrillas. Fue Manuel Escacena (Sevilla, 1.886 - Madrid, 1.928) el que imprimió

el nuevo sentido flamenco y la amargura que reflejaba el general estado de ánimo de la época con "*La hija de Juan Simón*" (Quintero, León y Quiroga), que serviría de modelo, que gozaría de una gran popularidad en los años 30 y 40 del siglo XX y que sería grabada por los más distinguidos cantaores de la ópera flamenca como Angelillo, Antonio Molina, Juanito Valderrama y hasta el propio Pepe Marchena que creará nuevas milongas que vendrán a enriquecer el género.

Blas Vega, en su biografía de Chacón informa al respecto sobre la milonga de Escacena[388]: "Chacón, que siempre habló de Escacena como el gran tarantero que era, también le gustaba[389] oirle por estos estilos de cantes:

-¿Como era aquello, Escacena que me cantaba usté un día?

¿No era una cosa chilena con aire de Andalucía?

"Yerbesita de mi huerto
que sola te has de quedar
ya se fue quién te pisaba
y ahora quién te pisará"

En la actualidad es un cante recuperado por los jóvenes flamencos del momento. Tal es el caso de Miguel Poveda que interpreta "*Rosa Cautiva*" milonga clásica en su género, grabada por Juanito Valderrama[390].

La primera milonga de la que tenemos constancia sonora data de 1910 y la interpretó Teresa España en la versión de Pepa Oro. D. Antonio Chacón la graba en 1913 (Gramophon 3-62358) con la guitarra de Montoya y Argentinita en 1914 (Odeón A-139557) con orquesta. Existen dos milongas diferenciadas estilísticamente. Cepero no interpreta la de Pepa Oro que era la que estaba de moda a finales de los años veinte y que, en la siguiente década tomó una importancia tal que los mejores artistas la grabaron uniéndose así el cantaor a los gustos y cantes de la época.

Nombre del Disco :	FANDANGO DE LA ENVIDIA
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 1788-1
Número de Catálogo :	AE 2584
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	QUE EL MUNDO LA DESPRECIO

388 *Op.cit.*
389 BLAS VEGA, J. *'Vida y cante de D Antonio Chacón'*- Edit. Cinterco 1990.
390 Soliloquos flamencos.blogs.pot.com

Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Bien ,vamos allá Voz de Cepero: *Viva el que toca la guitarra. Vamos allá Borrull! ¡Salero!*
Que to el mundo la despreciaba
yo he recogío a una mujer en la calle
que to el mundo la despreciaba
y al poco tiempo de yo hablarle
aquellos mismos la deseaban
mira si la envidia es grande ¡Viva Cepero! ¡El único José Cepero! ¡Salero!

Las olas del mar bravío
se rompen sobre las rocas *¡Salero salero!*
las olas del mar bravío *¡Así se canta!*
así se rompan en tu boca
los ansiosos besos míos
que a ti te tienen tan loca *¡Ole! ¡Viva el poeta del cante jondo! ¡Bien por los buenos artistas!*
¡Bien, Miguel! ¡Miguelito eres muy grande!

La admiración de Cepero por Borrull se aprecia en los jaleos del cantaor hacia el guitarrista. Ya en éstos, hechos por otros asistentes al estudio donde se grababan las placas de pizarra se escucha decir ¡Viva el poeta del cante jondo!. Habíamos advertido que fue en la segunda mitad de la década de los años veinte cuando es conocido con este remoquete artístico a pesar de que su carrera ya estaba consagrada, pues de su época en Sevilla viajó a Madrid siendo uno de los grandes

referentes de esa década.

Desde que creara su particular fandango, la práctica totalidad son de autoría propia, ya fuere en creación personal de letras y coplas como de patrón melódico. A finales de esta década, todavía se aprecia que la guitarra sigue el aire onubense de 3X4 como en estilos anteriores.

Nombre del Disco :	BULERIAS CANASTERAS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 1789-1 262.882
Número de Catálogo :	AE 2584
Palo :	BULERÍAS
Estilo :	CANASTERAS
Título del Cante :	LA CANDONGA
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Autor: José Cepero

La Candonga y el Candongo
Se fueron al carrizal
Debajo de una matita
Se pusieron a jugar.
Y Ay! Candonga Candonga quería,
Y Ay! Candonga cuando serás mía.
Quien te puso a ti Candonga,
Candonga de San Antón
Quién merece a la Candonga
Tú eres la luna y yo el sol

Por entrar en tu cuartito a deshoras
Un ratito de conversación.
Vino la justicia negra
Prisioneros nos llevó
Ay Candonga Candonga quería
Ay Candonga cuando serás mía.
Le cuento lo que me pasa
Por qué no veo en el mundo
Persona de confianza
Por qué no encuentro en el mundo
Persona de confianza.
Vive mártir del deseo
Por donde quieras que vas
Te señalan con el dedo
Por donde quieras que vas
Te señalan con el dedo.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua define candongo como zalamero y astuto. En otra de sus acepciones dice: que tiene maña para huir del trabajo. No podríamos afirmar si cuando Cepero crea esta bulería utiliza el término relacionado con uno de estos significados o por contra lo atribuye a dos nombres. A tenor del sentido de la copla, el Candongo y la Candonga son dos personas con ganas de juegos amorosos lo que daría más sentido a la segunda definición en que estos dos personajes podrían haber utilizado ciertas mañas para huir del trabajo y entablar esos juegos.

Sin embargo, el diccionario de la lengua gallega[391] de Marcial Valladares Núñez de 1884 define candonga como mujer de vida airada lo que daría más sentido aún a la copla[392].

De la bulería de creación, Cepero pasa a la corta de Jerez con letras acordes con la temática dominante de la copla.

391 Diccionario gallego-castellano, Santiago, Imp. Seminario Conciliar. 1974, p-334
392 En la región de Bailén (Jaén) La Candonga es una canción popular con la letra / *Candonga, candonga/ date la vuelta redonda/, por ver si podías bailar el candón/ Que entre, que entre/ la señorita…. ¿?..... /y así las dos juntitas/ muy bien agarraditas/hasta salirme yo.*) La manera de ejecutar la canción es la siguiente: se salta, mientras la comba gira dando la vuelta completa, y cuando la canción indica …"date la vuelta redonda".. la niña debe saltar y girar sobre sí misma a la vez. Después invita a otra niña al decir…."que entre, que entre "… y por último se sale la que estaba y se queda la que ha entrado.

Nombre del Disco :	SEGUIDILLAS DE PACO LA LUZ
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 1786-1 262.884
Número de Catálogo :	AE 2585
Palo :	SIGUIRIYAS
Estilo :	DE PACO LA LUZ
Título del Cante :	CAMBIARON LOS VIENTOS
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Ay Ay Se cambiaron los vientos
me cambiaba yo
los vientos se cambiaron
me cambiaba yo
donde no hay
donde no había una escritura hecha
no hay obligación
los vientos se me estaban cambiando
me cambiaba yo

Aaay, a las dos de la noche
los campanilleros
con el ruido de las campanillas
me quitan el sueño

La explicación de porqué el cante de Paco la Luz está tan presente en las seguiriyas de Cepero estriba en que Santiago fue su barrio natal y que Paco la Luz y su descendencia también. Los estilos propios del barrio, por tanto los más cercanos, eran los aprendidos de forma natural y en sus inicios. Por otro lado, es Pierre Lefranc quién da una explicación sobre el cante de Frasco el Colorao y de las influencias en el los artistas jerezanos y, por tanto, en los[393] de Cepero:

"Es evidente que el esquema de conjunto de este cante deriva de la

393 Artículo publicado en *www.tristeyazul.com* "Sobre una seguiriya nueva de Paco la Luz".

siguiriya de inicio, muy probablemente la más antigua, de Manuel Molina, la que se canta sobre la letra de "Por los rincones" (caso de Pastora Pavón) , o de "Te fuiste de mi vera" (caso de Manuel Torre) . Los dos cantes, de Manuel Molina y de Paco La Luz, presentan la misma estructura binaria apoyada en el mismo tipo de arranque fuerte y en tres repeticiones del dicho"

Continúa en su afirmación sobre la posibilidad de influencias en los cantaores jerezanos a la hora de hacer los cantes de Frasco el Colorao:

"Según Pepe El de La Matrona, Manuel Molina convenció a Frasco El Colorao de quedarse en su casa como invitado en vez de trabajar en las gañanías. Una consecuencia fue que Frasco, en casa de Manuel Molina, cantó para miembros de las siguientes generaciones como Paco La Luz y su familia. Parte de lo que se produjo durante esas reuniones y después de ellas parece claro. El principio de una estructura binaria apoyada en repeticiones procedía de Frasco (y, anteriormente, del martinete de origen). Pasó a Manuel Molina y pasó a Paco La Luz el presente cante. Manuel Molina también experimentó con estructuras grandiosas y elocuentes que parecen reflejar en él una tentación silveriana. Paco La Luz por su parte se apoyó en el ejemplo cercano del cante de El Viejo de La Isla para consolidar una siguiriya en cuatro frases incluyendo dos repeticiones, que se enraizó en Jerez."

Nombre del Disco :	FANDANGO DE FRASQUITO HIERBABUENA
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1928
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 1787-1 262.885
Número de Catálogo :	AE 2585
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE FRASQUITO HIERBABUENA
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Bien, Miguel, ¡olé! Ole, ¡Viva quien sabe tocar! Vamos a verlo.
¡Vamos a tocar y a cantar bien! ¡Ala, valiente!

A los santitos del día
yo se los pedí a los civiles *¡Bien, José, bien!*
y a los santitos del día
que me aflojen los cordeles
que las manos me dolían *¡Ole, Anda Cepero, Cepero!*
que las manos me dolían *¡Ole, vivan los .... sí señor!*

Bien ,Miguel ,salero. ¡Así se toca la guitarra Miguel!
Cuando se arma el alboroto
y en la pescadería mare *¡Olé!*
cuando se arma el alboroto
pescaíllas a seis reales
las vende Juanillo el loco
en la pescadería mare *¡Viva Cepero!. ¡Viva el poeta del cante jondo!. ¡Bien Miguel!*
¡Ese Cepero sí señor!

De nuevo, la construcción musical sobre el cante atribuido a Frasquito Yerbabuena es el que acomete Cepero[394]. En sendos estilos análogos, la facultades que muestra son excepcionales. Se encuentra en uno de sus mejores momentos profesionales. Con la voz hecha y con la madurez necesaria, ejecuta el fandango de Granada.

Este modelo lo aprendió del Cojo de Málaga que, además de ser el primero que lo grabó, tuvo amistad con el cantaor granadino y al que escuchó en numerosas ocasiones.

El Cojo de Málaga (Gramófono AE-1.298. Guit.: Borrull 1924) hace una breve parada a mitad del primer tercio para ligar primero y segundo y para acometer la caída característica de este cante en el 2º. La diferencia con Cepero es que este no respira en el primer tercio y lo liga igualmente con el 2º. El resto del fandango, en comparación, es análogo en tanto que también repite el último tercio. En cuanto al segundo cuerpo, las similitudes con el Cojo de Málaga son evidentes ya que ya no se repite el 5º tercio sino que lo hace en el 4º y 6º.

Pasaron cinco años desde que el Cojo lo grabara y Cepero también por lo que la influencia

394 Este fandango atribuido a Yerbabuena no es otro que el fandango de Granada personalizado por el granadino, ralentizado y modulado acorde con su voz. En décadas anteriores era denominado granadina.

de uno en el otro puede quedar clara. Refuerza esta teoría el hecho de que la creación de granaina-malagueña de Cepero esté basada en un fandango con aire de malagueña que interpretaba el Cojo de Málaga, como ya hemos visto.

6.7.- 1929 y 1930 con la guitarra de Ramón Montoya. Serie Gramófono.

Casa discográfica	Referencia	Matriz	Título
Gramófono	AE 2856	BJ-2.606	Fandangos
Gramófono	AE 2856	BJ-2.598	Granadina-malagueña
Gramófono	AE 2857	BJ-2.599	Fandangos
Gramófono	AE 2857	BJ-2.610	Soleares
Gramófono	AE 2858	BJ-2.605	Fandangos
Gramófono	AE 2858	BJ-2.612	Seguidillas
Gramófono	AE 2859	BJ-2.608	Granadina-malagueñas
Gramófono	AE 2859	BJ-2.614	Taranta
Gramófono	AE 2881	BJ-2.609	Granadina-malagueña
Gramófono	AE 2881	BJ-2.617	Tarantas chaconescas
Gramófono	AE 2917	BJ-2.611	Soleares
Gramófono	AE 2917	BJ-2.602	Fandangos
Gramófono	AE 2937	BJ-2.601	Fandangos
Gramófono	AE 2937	BJ-2.616	Media granadina de Chacón
Gramófono	AE 2938	BJ-2.603	Fandangos
Gramófono	AE 2938	BJ-2.615	Tarantas
Gramófono	AE 2966	BJ-2.607	Fandangos

Gramófono	AE 2966	BJ-2.600	Granadina-malagueña

Nombre del Disco :	GRANAINAS CON MALAGUEÑAS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Palo :	GRANAINAS
Título del Cante :	YO ESTABA MALO EN LA CAMA
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	AE-2856 REF: BJ-2598 110-635 SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 2856

Tiriayyy, ayayyy
Y no me llegaste a ver
me viste malo en la cama
y no me llegaste a ver
pero que rayo del cielo
que a ti te mate un querer
y nadie te de consuelo *Voz: ¡Olé!*

Como yo más desgraciao
no nace un hombre en el mundo
como yo más desgraciao

quiero mucho a una mujer
grandes motivos me ha dado
y no la puedo aborrecer

Voz: ¡Joselito!
Voz de Cepero: ¡Olé Montoya!

Con una salida clásica de *granaínas* en el ayeo, Cepero encara los primeros tercios de su granaina-malagueña matizando en el 2º, a diferencia de otras grabaciones en las que repite estilo, de forma que lo termina subiendo el tono al VI grado. Se aprecia asimismo, que el cante es más reposado en su desarrollo, fruto de una madurez interpretativa que fue adquiriendo con los años.

Después de analizar las más de veinte grabaciones de granaina-malagueña que hizo Cepero descubrimos que el patrón melódico bajo el que se rige es el siguiente: primer tercio quebrado con leve respiración en la mitad para tomar aire y ligar con el segundo. En el resto se produce una caída tonal hasta el 6º provocando cierto dramatismo. Este guión no se cumple en sus interpretaciones cuando lo afronta con la letra */Con la Virgen del Pilar/ yo tengo hecho un juramento/ (...)*. En estos casos el primero se desarrolla y se respira para ejecutar el segundo después de la parada. Tan sólo en su última etapa discográfica (1940-1944) aparece el descanso entre el primer y segundo tercio para respirar. De esta forma, podemos hablar de hasta tres etapas o estadios en el cante por granaina-malagueña de Cepero:

- Una primera con grandes facultades en las que el primer verso se hace entero y se descansa para acometer el segundo, hecho siempre con la letra */Con la Virgen del Pilar/un juramento tengo hecho/(...)*
- Una segunda en la que el cante es algo más reposado, se quiebra el primer tercio y se liga con el segundo.
- Una tercera, en las que sus facultades no son las de su juventud y además de ejecutarlo más pausado, quiebra el primer tercio y elimina la ligazón de éste con el segundo.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	DICIEMBRE DE 1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	AE-2856 BJ 2606-1 110-634
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	ERES ROSA DE PASION
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 2856

Eres rosa de pasión
por tu majestad serrana
eres rosa de pasión
yo lo he visto una mañana
a la salía del sol
pararse por ver tu cara *Voz: ¡Olé, los que saben cantar!*

Cogiendo una mariposa
te vi en medio de un rosal
cogiendo una mariposa
te tuve que comparar
cuando te vi tan hermosa
con la Virgen del Pilar *Voz: ¡Ole, olé!*
Voz de Cepero: ¡Olé Ramón. Vamos allá Montoya.
Viva el rey del toque!

Se vuelve a repetir la construcción musical de Rebollo en el fandango de Huelva y la creación personal[395] en el segundo cante.

Tras frecuentar el onubense muchas tabernas de Moguer se trasladó a Huelva, donde trabajó como estibador en el puerto. Trató de hacerse cantaor allí pero las limitaciones del lugar le impulsaron a Sevilla, donde conoció a Vallejo, Centeno, José Cepero y El Gloria. Su llegada a la capital andaluza sería entre 1910-1920, periodo éste en que Cepero vive en la ciudad hispalense y

395 Jose Rebollo (1895-1935) Creó una escuela difícil de seguir, la del fandango tradicional y andaluz, del cante popular del siglo XIX. Creó el suyo propio, el fandango que hoy se conoce con el nombre del fandango de Pepe Rebollo. En Huelva se abrió camino y se dio a conocer en el ambiente flamenco de la época.

en el que coincidiría con Rebollo. En esas ventas, fiestas y reuniones aprendería y quedaría prendado pues de los fandangos de Huelva que José llegó a grabar, salvo excepción, todos recogen el estilo de Rebollo.

La Magna Antología del Cante Flamenco[396] se refiere al fandango y a la figura de Rebollo en estos términos:

> *"Este eminente y malogrado cantaor fue el más completo que todos los que han cultivado el estilo de Huelva. Su fandango, muy distinto de los demás, está lleno de sabiduría flamenca".*

No es de extrañar, pues, que Cepero tuviera predilección por un cante de esta categoría. Sus creaciones ya florecen en su discografía de forma cada menos tímida. Veremos como a partir de los años treinta este estilo personal es el más abundante en la elección de sus fandangos mientras que los de Rebollo quedan relegados a un segundo plano. Además las letras del imaginario personal formarán parte de éstos.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2599-1 110-636
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	ERES UN BARCO SIN TIMON
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 2857

396 BLAS VEGA, J.: '*Magna Antología del Cante Flamenco'*. Hixpavox. 1997

Voz de Cepero: ¡Bien Montoya. Vivan los fenómenos! Bien!

Que te vas con la corriente
En un barco sin timón
Que te vas con la corriente
Tienes tan mal condición
Que no te quiere tu gente
Como te voy a querer yo

Voz: ¡Olé. Que buenos cantaores, los que saben!
Voz de Cepero: ¡Ole, salero. Bien Ramón!

Con mi escopeta y mis perros
en mi capón bien montado
con mi escopeta y mis perros
los cartuchos en mi canana
pa(ra) tirar soy el primero
mato la pluma y la lana

Voz de Montoya: Olé ¡Esto que está cantando Cepero es de él!
Voz de Cepero: ¡Olé Ramón. Viva el rey del toque!

Las similitudes entre esta letra y la que dice 'luchan los barcos veleros' son claras. Una de las virtudes de Cepero es la de relacionar los elementos de la naturaleza con el amor/desamor. Encontramos semejanzas de este corte con las interpretadas por Cepero en otros fandangos. El comienzo de la sonanta es una introducción típica de malagueña. Se le atribuye a Montoya aunque Niño Ricardo es uno de los que la toman para hacer introducciones en las malagueñas que él acompaña.

Nombre del Disco :	SOLEARES
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2610-1 110-637
Palo :	SOLEARES
Título del Cante :	LA PERSONA QUE ES MALA
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 2857

Voz: *¡Vamos allá Cepero. Olé! Montoya. Azúcar!. Ole, olé!*

Yo maldigo a la persona
que a mí me enseñó a querer *Voz: ¡Olé!*
A la persona yo maldigo
que a mí me enseñó a querer
porque yo estaba en mi sentío
ay ahora me encuentro sin él *Voz: ¡Salero!*
ante mi sentío yo estaba
ahora me encuentro sin él. *Voz: ¡Olé!*

Pa que yo a ti te perdone
buscate un confesor *Voz: ¡Olé!*
pa que yo te perdonara
búscate tú un confesor
porque la persona que es mala
no la perdonaba yo
que la persona que era mala
no la perdonaré yo *Voz: ¡Olé, olé!*

Cádiz sigue presente en sus soleares. Repite el mismo estilo del Mellizo en los dos cuerpos del cante. Opinan los Soler[397] que éstecontiene los más ricos matices en cuanto a la música de toda la gama soleaera. Su acabado musical es casi perfecto, como lo prueba el que desde las primeras grabaciones su estructura apenas haya variado. Se lleva a cabo ligando los tercios impares con los pares y repitiendo cada uno de los versos. Aunque esto último no es fijo, si lo es el que tenga un

397 *Op.cit.*

número par de tercios, seis u ocho, detalle que se observa en otras soleares de inicio como en La Andonda o Joaquín el de la Paula.

A tenor de lo que afirman Los Soler, Cepero cumple el esquema métrico de este estilo repitiendo los cuatro versos lo que convierten a esta soleá en una de ocho versos.

En la misma línea, consideran que ha llegado hasta nosotros desde dos enfoques distintos, el producido por cantaores nacidos en Cádiz y Jerez. Enrique el Mellizo falleció en 1906. Si como afirma Cepero, fue el cantaor más joven del siglo y alternó en 1896 con Fosforito y Chacón, posiblemente hubiera conocido los cantes del Mellizo de viva voz.

En cualquier caso, en el repertorio de Chacón debían estar los cantes del Mellizo pues fueron coetáneos y se admiraron el uno al otro. La probabilidad de que haya llegado a Cepero vía Chacón es más alta que del propio Mellizo. A pesar de tener cerca de veinte años cuando muere el gaditano, en estos años Cepero aún no acostumbra a viajar más allá de las gañanías y de las fronteras de Jerez, salvo excepciones, por lo que lo aprendería de jerezanos. Otra de las vías de aprendizaje pudiera haberle llegado a través de Manuel Torre. Francisco del Río Moreno detalla como se conocieron ambos[398]:

> *"En una remota noche de fin de siglo y percibido por primera vez como un relámpago, en un colmado de la calle Nueva, por el joven soldado jerezano Manuel de Soto Loreto "Manuel Torre" lo conmovió y excitó hasta el punto de que llorando se quería tirar por la ventana. (...) Fue la forma en que El Mellizo conoció a Manuel Torre"*.

Por otro lado, señalan Los Soler[399] nuevamente que es muy extraño que D. Antonio Chacón, gran admirador de los cantes de Enrique El Mellizo, no dejara impresa ninguna de sus soleares. Ello no pudo ser debido a la falta de grabaciones del jerezano, pues su discografía no es corta sino que en ella se repiten muchos estilos incluso letras (…)

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2605-1
Número de Catálogo :	AE 2858
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	DE PERLAS BLANCAS Y FRIAS
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO

398 DEL RIO MORENO, F. *'El Mellizo en el Cádiz de su tiempo'*. 1848-1906. Edic. Libreria Raimundo, Cádiz.
399 *Op.cit.p-39*

	NUMERO DE CATALOGO

Voz de Cepero: ¡Olé, Viva Montoya. Azúcar. Asín me gusta hermano, así me gusta!

De perlas blancas y finas
eran tus dientes un rosario *Voz: ¡Salero!*
de perlas blancas y finas *Voz: ¡Olé!*
yo me moriría llorando
en esas cuentas divinas *Voz: ¡Ole!*
pasándola por mis labios *Voz: ¡Olé. La voz.!*
Voz de Cepero: Viva el mejor tocaor de España. Olé Ramón!
Con puntales sostenío *Voz: ¡Vamos a ver!*
soy un castillo envidiable
con puntales sostenío *Voz: ¡Olé!*
han tratado de derribarme
pero no lo han conseguío
de tu querer apartarme *Voz: ¡Olé. Así se toca Ramón.!*

Han pasado tan sólo dos años desde que Cepero hiciera por primera vez su fandango personal, con aires de Huelva en primera instancia. Las diferencias no sólo entre esta grabación y la inicial son evidentes. A partir de 1929, la creación personal está perfectamente delimitada melódicamente. El leve quiebro en la mitad del primer tercio es una de las características de este cante. En el 5º y 6º tercio se produce una caída tonal progresiva que termina en tonos bajos, provocando cierto dramatismo en sus coplas.

En pleno apogeo flamenco-operístico en el que la guitarra ya está reposada y sólo aparece cuando el cantaor calla, Montoya al igual que Borrull en anteriores grabaciones de fandangos sigue manteniendo el aire de 3X4 de Huelva aunque más pausado y marcando puntualmente los acordes. La connivencia entre la guitarra y la voz conforme al sentido folclórico del fandango sigue latente, aunque la voz empieza a dar muestras del avance acorde con la ópera flamenca y las nuevas formas de entender el fandango. Analizadas otras muestras en este años se aprecia que el concepto del toque ha ido cambiando hasta aparecer un diálogo de pregunta-respuesta entre ambos.

Se desprende de su cante el dolor de las letras que desarrolla, el sentimiento de haber vivido esas experiencias y de haber sufrido con ellas. Los quejíos que hay en ellas dan muestra de la vida

que llevó. Se puede apreciar cierta rabia contenida, una resignación de haber tenido una vida nada fácil que expresa a través de sus versos y de la emotividad de su voz. Sin duda, las caídas tonales de los últimos versos del fandango validan este argumento.

Nombre del Disco :	SEGUIDILLAS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2612-1
Número de Catálogo :	AE 2858
Palo :	SIGUIRIYAS
Título del Cante :	TU TE MUERES RABIANDO
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Voz: ¡Vamos a buscarnos Cepero!

Ay,aaayayayay, aaay
Aaaay, aaaay
rabiando te mueres
sin apelación
ha de morirte rabiando
sin apelación
has de buscarme
tú vas a buscame por los suelos
de rodillas pidiendo el perdón
tú te mueres rabiando
sin apelación

Y desde que Dios te apartó
de la vera mía *Voz: ¡Olé!*
yo no comía ni bebía a gusto
porque no te veía

Fiel a su ciudad natal y a los cantes autóctonos, construye el cante sobre el estilo jerezano de Joaquín Lacherna. Los Soler[400] sitúan el inicio de este estilo en los años 70 u 80 del siglo XIX. La

400 *Op.cit.*

estructura melódica está basada en los estilos de Cádiz, en concreto, proveniente del patrón atribuido al del Viejo de la Isla, que sirviera también de base para que El Marrurro y Paco la Luz dieran sentido a su forma de cantar y como resultado se les atribuyan sendos estilos. Estos investigadores apuntan a la posible procedencia de éste:

> *"El cante de Joaquín Lacherna surgiría del modo de hacer la seguiriya Perico Piña. Paulatinamente el jerezano iría incorporando matices que fraguaron un nuevo estilo y que culminaron con su redefinición por su sobrino Manuel Torre[401]".*

Debemos tener presente que la seguiriya jerezana es la última que se creó por lo que las influencias de otros estilos, principalmente gaditanos, son evidentes. Es muy probable que Cepero aprendiera esta seguiriya de Manuel Torre en Jerez y años más tarde la siguiera escuchando en Sevilla, pues La Niña de los Peines la grabó en 1918 y le llegaría vía Manuel Torre.

Nombre del Disco :	GRANAINAS-MALAGUEÑAS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2614-1 110-640
Número de Catálogo :	AE 2859
Palo :	TARANTAS
Título del Cante :	ERA EN EL MUNDO ENVIDIABLE
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Autor: primera letra popular.

Voz de Cepero: ¡Así se toca Ramón. Con alma Ramón, más; olé!

Tiriaaayyy, aayayyyy
Salomón con ser tan sabio
preguntó en una ocasión
Salomón con ser tan sabio
como estará un corazón
lleno de pena y agravio
y nadie le contestó *Voz de Cepero: ¡Olé!*

Y se encuentra en su conocimiento

401 Op.cit. (Soler),p-299

como aquel hombre que agoniza
y está en su conocimiento
eso me está a mí pasando
mira con que sentimiento
tengo que irte olvidando *Voz de Cepero: ¡Olé Ramón!*

Cepero se hace de una copla popular para interpretarla por fandangos. Esta misma letra ya la interpretaba La Niña de los Peines[402] por tientos, a la que Cepero añade el verso final /*y nadie le contestó/.* Montoya cierra el toque con la misma falseta que hemos comentado anteriormente; la atribuida la introducción de malagueña.

César Real Ramos[403] en sus reflexiones sobre poesía popular y de carácter sentencioso y moral recoge multitud de coplas en las que 'el sabio' está presente. La práctica totalidad de ellas están estructuradas métricamente en cuatro o tres versos octosílabos, salvo excepción[404].

Fernández Bañuls y Pérez Orozco[405] recogen versos similares a los cantados por Cepero y La Niña de los Peines en los que el tratamiento de Salomón y la sabiduría es análogo. La copla en cuestión dice así:

Salomón con ser tan sabio
no me supo responder,
diga usted si vale algo
vivir sin esta mujer.
(Lírica en andaluz 463)

En alusión a esta letra, Real Ramos apunta[406] al sabio en las coplas líricas andaluzas que es "un aparente depositario del conocimiento que debe guiar la conducta humana, se nos aparece entonces como incompetente, porque —se supone, se deduce de otros contextos— vive en un plano superior, en el del conocimiento teórico, en el de las abstracciones, sin haber experimentado en carne propia los acontecimientos que motivan la reflexión del yo lírico.

Nombre del Disco :	TARANTAS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	01/12/29
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2614-1 110-641

402 Pastora lo canta así con la guitarra de Manolo de Badajoz en 1929: */Pregunto en una ocasión/Salomón con ser tan sabio/como estará un corazón con dolor pena y agravio/.*
403 http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_5_011.pdf
404 */Cuatro sabios se encontraban/ en la agonía de un rey/, los cuatro se amedrentaban/ cuando Dios manda su ley/ ciencia y dinero se acaban/* letra que grabó Juan Breva con Montoya en 1910 con Zonophone (552136) o El Canario de Colmenar por verdiales en 1928 (Gramófono AE-2182 y guitarra de Montoya o Centeno (Odeón 101.057) con Manolo de Huelva en 1922.
405 Poesía flamenca, lírica en andaluz. Signatura Ediciones. Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla, 1983.
406 REAL RAMOS, CÉSAR. Universidad de Salamanca. Art.: 'Dijo el Rey Salomón'. *'Reflexiones sobre poesía popular de carácter sentencioso y moral'* . Actas de la Univ. Salamanca.

Número de Catálogo :	AE 2859
Palo :	TARANTAS
Título del Cante :	ERA EN EL MUNDO ENVIDIABLE
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Voz: ¡Ole Montoya. Olé!

Ayy,ayyyy
Era envidiable en el mundo
el querer tuyo y el mío
en este mundo era envidiable *Voz: ¡Olé!*
yo no se por qué motivo
a los dos nos da tu madre *Voz: ¡Olé!*
serrana tantos martirios

Y el agua fina por salobre
cambiaste el sol por la luna
y agua fina por salobre
el mar por una laguna
y el oro fino por cobre
y media naranja por una *Voz: ¡Ole, olé, olé!*
Voz de Cepero: ¡Bien Montoya!

Basado en el cante de Pedro El Morato[407], se diferencia de aquél primordialmente en el mecido de los tercios que dan al cante una mayor amplitud. Es, por otro lado, muy parecido al estilo de El Tonto de Linares, pues ambos contienen una cadencia específica, ligeramente alzada al inicio del 3º tercio. Presenta un ayeo introductorio que se repite al inicio de los tercios 2º y 4º al modo cadencial del taranto.

Su arranque presenta una matiz claramente recogido al inicio del cante de El Bacalao, si bien se repite en el 1º verso en un sólo jipío, encauzando de este modo una desinencia muy propia de La Carolina que recuerdan a la zarabanda de La Rubia de las Perlas. El 2º presenta cierta cadencia en 'carrerilla' propia de algunas desinencias almerienses de Pedro El Morato. Hay que

407 Trovero, guitarrista y cantaor de flamenco. Pedro Segura El Morato pertenece al mundo trovero del Levante almeriense, hoy desaparecido, tan preente en la población rural y minera del siglo XIX. Se acompañaba él mismo con la guitarra para contar sus coplillas trovadas. Personaje clave en el paso de "lo folclorico" a " lo Flamenco" de los cantes almeriense, ha quedado en la memoria y el repertorio flamenco, sobre todo, por la taranta que grabó en 1913 el famoso cantaor jerezano Antonio Chacón, catalogada hoy como taranta clásica de Almería.

hacer notar la carrerilla en la ejecución del 3º más cercano a los modos linarenses -en lo que posiblemente sea una gran aportación de Escacena-, como también lo es la utilización de la escala ascendente que liga el 5º y 6º, este último con cierto sesgo hacia el taranto en la palabra "gano", que se asimila al clásico "¡ay, qué!..." almeriense[408].

Basilio, cantaor gitano de Linares, de oficio tratante de ganado, primo del gran guitarrista Ramón Montoya, fue maestro reconocido en tarantas de Manuel Escacena, quién las aprendió de él cuando ambos cantaores se conocieron, hacia el año 1906 en la entonces nueva sucursal del madrileño Café de La Marina, ubicado en su tercer emplazamiento de la calle Jardines, n.º 21, siendo su propietario por aquel tiempo don Miguel Becerra.

A propósito del estilo que nos ocupa, hay que destacar su enorme parecido con la variante de la minera de Basilio que el propio Escacena registrara con la copla: "*Decían con salero y garbo...*", la cual contiene el mismo patrón musical del que deriva el que ahora presentamos y que luego recrearía Manuel Torre bajo parámetros almerienses.

Jorge Martín Salazar a este respecto apunta:

> "*También existe un disco de Manuel Torre con el título de rondeña, algo poco explicable pues se trata de una taranta procedente, al parecer, del cantaor de Linares, Basilio; precisamente hay otro disco de Manuel Torre con el mismo estilo aunque distinta letra, que lleva ya el título correcto de taranta*[409]".

Antonio Mairena, vía El Tripa, viejo tocaor de Linares, recogió una anécdota sobre cierta fiesta flamenca que tuvo lugar hacia 1918 en el madrileño colmao "Los Gabrieles", la cual viene a reflejar la fama y el prestigio como tarantero de Basilio y abala la conexión y posible aprendizaje de este estilo por parte de Manuel Torre[410].

Este taranto de Basilio generó mucho de la estructura armónica y cadencial del propio estilo de Manuel Torre. En 1964, el propio Mairena grabó con una de las letras del repertorio de Basilio y bajo la estructura de taranto un cante que sigue convergiendo estructuralmente con el que ahora presentamos: "*Desde mi casa yo veo / la fragua de Tío Laureano, / a Fernando y la Raqueta / y los ojos negros de mi hermano*". (Hispavox HH 10-251).

En relación con la opinión de Antonio Mairena, sobre este cantaor, Manuel Urbano[411] dejó

408 *Op.cit.* Chaves&Kliman,p 442
409 MARTÍN SALAZAR, J. "*Las Malagueñas y los cantes de su ento*rno". Ed. Guadalfeo Ensayo, Motril (Granada) 1998, p-186. Extraído de Chaves &Kliman.
410 GARCÍA ULLECÍA, ALBERTO. Antonio Mairena: "*Las Confesiones de Antonio Mairena*". Ed. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Col. de Bolsillo, N.º 53. Sevilla, 1976, pp-76-77.
411 Manuel Urbano: "*Grandeza y servidumbre del cante giennense*"; Ed. revista "*Candil*". Jaén, 1982, p-29

escrito: "Basilio, linarense, cantaor en Los Gabrieles y primo de Ramón Montoya; fue quien, sobre 1905, interesó a Escacena por los cantes mineros y que él ejecutara, sobre todo el taranto, según testimonio de Antonio Mairena, con la misma egregia grandeza de Manuel Torre".

Decir con respecto a esta opinión[412] que éste es fácilmente convertible a taranto y de hecho se puede entender como tal, pero presenta rango de taranta por conservar el ascendente tonal linarense claro que engarza con el final del 5º tercio.

Nombre del Disco :	GRANAINAS-MALAGUEÑAS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2609-1 110-680
Número de Catálogo :	AE 2881
Palo :	GRANAINAS
Título del Cante :	NO TE FIES DE LOS AMIGOS
Duración:	3:01
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Voz de Cepero: ¡Vamos a ver Ramón!-¡Así se toca.
Con el corazón, Montoya!

Si yo por ti no miro a nadie
tú me estabas martirizando *Voz: ¡Olé!*
si por ti no miro a nadie
los celos te están matando
y yo te juro por mi madre
que sólo en ti estoy pensando *Voz: ¡Olé! ¡Olé!*
Voz de Cepero: ¡Olé!

En cuestiones del amor
no te fies de los amigos
en cuestiones del amor
porque ninguno son fieles
y pueden hacerte traición
con la mujer que tú quieres. *Voz: ¡Olé! ¡Olé!*

412 *Op.cit.* Chaves&Kliman, p-308

El concepto musical de la *granaína*-malagueña ya está, a partir de este año, totalmente definido. Hemos mencionado que durante los primeros cinco años de grabaciones discográficas de Cepero las creaciones tanto en su fandango como en éste van adaptándose tanto a sus facultades como al contexto musical de la época. Si el fandango posee unas características personales la *granaína*-malagueña queda aquí definida melódicamente. Aunque se aprecia aún la influencia del Cojo de Málaga principalmente en los primeros tercios, las caídas propias de la segunda mitad se personalizan y se alejan de los modos propios del modelo melódico del de Málaga.

El periodo de la ópera flamenca obligó a muchos artistas a crear, partiendo en la mayoría de los casos de otras composiciones ya conocidas para optar a seguir en los escenarios como parte de la oferta de las giras nacionales junto a las grandes figuras. Por contra hubo algunos que sin tener reconocidas creaciones propias, fueron figuras 'jondas'.

Casos como el de La Niña de los Peines, Tomás Pavón o Manuel Torre que no tuvieron intenciones preclaras de crear. Sin embargo, por sus condiciones y sus cualidades, a alguno de ellos se les han asignado creaciones/recreacionces, principalmente por sus modos de interpretar y de transmitir. No sabemos si Cepero se anticipó a los tiempos de la ópera flamenca en la que muchos artistas se las ingeniaban para crear su propio fandango, pero en la granaina-malagueña ya hay una definición clara y matizada con respecto al cante del Cojo de Málaga antes de entrar en su apogeo la concepción musical de este periodo de la historia.

Del fandango no podemos decir lo mismo pues, como ya habíamos anunciado, su primera grabación en la que aparece su particular forma de interpretar es de 1927, fecha en que la aparición de 'Niños' y 'Niñas' que se hicieron conocidos sólo por sus fandangos. Pero Cepero no sólo era conocido por sus fandangos en una época en la que este cante era el rey. Es más a él nunca le pusieron el sobrenombre de 'Niño'.

Así recoge las palabras de Luis Maravillas al respecto Gamboa[413]:

La ópera flamenca

"En el teatro en aquella época- los veinte- por seguiriyas no cantaba nadie más que Vallejo y Cepero. En los cuartos se cantaba de todo. Por ejemplo, Calcetines siempre empezaba por soleá y cantaba que metía miedo. El fandango entró ahí. El primero, antes que Marchena, era un señorito que se llamaba Pérez de Guzmán. Que dijo una vez Chacón de tanto escuchar lo bien que cantaba: "A Pérez de Guzmán le quita usted la cartera y no vale ná". Luego ya vino El Gloria (Luis Maravilla)

413 GAMBOA RODRÍGUEZ, JM. *'Una historia del flamenco'*. Edit. Espasa. 2005 p-213.

De estas palabras deducimos que en Villarosa, colmao que frecuentaba Cepero, se mantenían los cantes ortodoxos y su fama le precedía. Otrora, es que en las giras con Vedrines se adaptara a los gustos comerciales del público que quería escuchar sus fandangos.

Los dos cuerpos los afronta en los mismos términos musicales; la aplicación de su sello para dar emotividad y fuerza a su creación.

Nombre del Disco :	TARANTAS DE CHACON
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2617-1 110-681
Número de Catálogo :	AE 2881
Palo :	TARANTAS
Estilo :	DE CHACON
Título del Cante :	A LA DERECHA TE INCLINAS
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Autor: segunda letra Ramón Perelló.

Voz de Cepero: ¡Vamos allá Ramón!

A la derecha te inclinas
Si vas a San Antolín
a la derecha te inclinas *Voz: ¡Olé!*
y verás en el primer camarín *Voz: ¡Olé!*
a la pastora divina *Voz: ¡Salero!*
que es vivo retrato de ti. *Voz: ¡Olé!. Olé. !Así se canta!*

Son picaros tartaneros
un lunes por la mañana
Los pícaros tartaneros
le robaron las manzanas
a los pobres arrieros *Voz: ¡Olé!*
que salían de Totana. *Voz: ¡Olé!. ¡Vamos allá Montoya! !Bien!*

Se atribuye este cante a D. Antonio Chacón quien lo elevó a la categoría de grande. Para el investigador Rafael Chaves Arcos presenta como base el de una taranta almeriense posiblemente

debida a El Ciego de la Playa[414], que Don Antonio Chacón despoja de la cadencia binaria propia del sistema de mineras-tarantos. También presenta mucha analogía sobre todo en la primera parte con el fandango lucentino de Rafael Rivas del que sin duda es deudor, además de ciertas concomitancias con la taranta unionense de Juan El Albañil en los primeros tercios impares, si bien aquí se prescinde de los retorneados desinenciales de aquél en esos grados. Se caracteriza por iniciar casi siempre el 1º tercio con verso quebrado, que se completa en el 3º, muy al estilo de Almería acentuando los semitonos finales que quedan como suspendidos. El 2º tercio presenta casi idéntica cadencia a la minera de Pedro El Morato. El 4º, que es mayormente de transición recoge un posible relicto de la taranta base almeriense en la que se basa. El difícil 5º tercio se trate posiblemente de una readaptación del cante de El Rojo El Alpargatero.

Coincide al final de este 5º, 6º y la especial forma de engarzar ambos con las tarantas de El Ciego de La Playa, si bien Don Antonio Chacón define un desarrollo extraordinario en el tránsito cantado en el que alcanza los álgidos. Estos dos últimos tercios son de gran valentía y requieren grandes facultades, pues recogen los tonos altos del cante que en el 5º se sostienen antes de recoger la voz en un lamento de extenuación muy propio, que ofrece paso al 6º cantado de forma más corta en su desarrollo[415], pero mucho más recia que recoge el álgido final antes de cerrar.

Las cartageneras en sus comienzos eran tarantas. En las grabaciones de Chacón [416] aparecen etiquetadas como 'tarantas' y no como 'cartageneras'. De las múltiples estancias del jerezano en la zona de levante, Linares y Almería, el cantaor se hizo con los patrones musicales que allí se estilaban para dar sentido a un estilo que, al parecer, recibe influencias del cante atribuido al Ciego de la Playa**[417].**

El segundo se le atribuye al Rojo el Alpargatero[418]. José Blas Vega da el calificativo de

414 Francisco Giménez Belmonte, cantaor, guitarrista y trovador. Nació en Almería en 1864 y murió en Almería en 1925, a los 60 años de edad . Fue conocido con el nombre artístico de "El ciego de la playa" y algunos autores también se han referido a él como Frasquito Segura, el Ciego.
Fue un artista mítico de la primitiva taranta almeriense.

415 Op.cit. CHAVES&KLIMAN.

416 BLAS VEGA, J. "*Vida y Cante de Don Antonio Chacón*"; Ed. Cinterco, Madrid 1990. pp-271.

417 Hacia 1891, Chacón frecuentó Almería, acompañado por el guitarrista Miguel Borrull, padre. Según Mariano Morcillo, cantó en el Café Santo Domingo y presumiblemente también lo hiciera en el Café España. De este viaje destaca José Blas Vega su encuentro con El Ciego de la Playa, del que dice que: "Consiguió su confianza y penetrar en su mundo musical del que sacaría un gran partido por lo enriquecedor de tonalidades genuinas, que tan útiles le serían en el importante desarrollo musical que hizo de los cantes levantinos. Vislumbró además en el cante de El Ciego la base del cante de El Canario- (Cantes mineros en discos de pizarra y cilindros.

418 Antonio Grau Mora, Callosa de Segura, 07/12/1947-La Unión 21/04/1907. De él se llegó a decir que era como el Chacón o El Mellizo de Cartagena y su comarca minera. Fue uno de los primeros maestros de los cantes de las Minas.
Desde joven le llamaron *el Rojo*, por el color de su pelo, y el Alpargatero, por el negocio familiar: la fabricación de alpargatas. Hasta 1868 vivió en Callosa trabajando con su padre. En esa fecha debió incorporarse al servicio militar y fue destinado a Málaga. En 1873 se encontraba en Almería y, aunque todavía seguía dedicado a la venta de alpargatas –precisamente una de las primeras personas con las que entabla contacto en Almería es Bartolomé González Torres, industrial alpargatero-, actúa ya como cantaor flamenco. La prensa local da noticia de sus actuaciones en el Casino los días 27 de febrero y22 de junio de 1877 El gacetillero hace mención a sus coplas flamencas, con *gorgoritos*, *quiebros* y *florituras* y la nota de junio utiliza como reclamo para su actuación su gran popularidad. En Almería conoce a María del Mar Daucet Moreno, la que sería desde entonces su compañera. En 1880 abandonó definitivamente sus actividades comerciales y se marchó con María del Mar a Málaga. Allí hizo realidad su sueño de ser artista profesional. En Málaga tiene la oportunidad de conocer y alternar con las primeras figuras del cante. En sus actuaciones en los cafés cantantes malagueños daría a conocer los cantes que años atrás había aprendido en sus andanzas por La Unión, Cartagena y Almería. En ellos llegó a adquirir nombre de buen malagueñero.

clásica a esta cartagenera tan del agrado de Chacón como la del anterior apartado. También destacó sobremanera en la interpretación de este estilo el gran tarantero Manuel Escacena. Éste procede del Rojo el Alpargatero, pues una de las letras (Perlas a millares…) transcritas por Fernando de Triana que la Peñaranda cantó cuando se presentó en el café Burrero, se hace siempre por este estilo y sabemos por el propio Fernando que en esta ocasión La Peñaranda interpretó los cantes del Rojo el Alpargatero.

Al contrario que la anterior cartagenera, ésta que ahora nos ocupa nunca aparece titulada como taranta en los discos de pizarra, aunque sí frecuentemente como malagueña y así se anuncia en discos de Escacena, Fernando el Herrero y el Cojo de Málaga (el Niño de Cabra y Paca Aguilera la emplean como cante de cierre tras unas inconfundibles malagueñas). En cambio, el propio Niño de Cabra la anuncia en otro disco como cartagenera e igual proceden a hacer la Niña de los Peines, la Trinitaria, Centeno y algunos más; Chacón, aunque en sus primeros discos le da a este estilo el correcto título de cartagenera, en otro posterior lo denomina murciana. Algo semejante sucede en un disco del Cojo de Málaga donde viene con el título de cartagenera, pese a que, como ya hemos expuesto, en otro del mismo cantaor se anunciaba como malagueña[419].

Es posiblemente la cartagenera más grabada de la historia. D. Antonio Chacón[420] la puso en circulación pues fue el primero que la grabó en disco de pizarra. Para Blas Vega:

> "*Chacón acabó con el provincianismo ingenuo, que todavía se capta en las primitivas grabaciones, poniendo toda una ciencia y un arte al servicio de una técnica, desde templarse, que apenas nadie sabía, hasta el enriquecimiento tonal que obliga la perfecta conjunción tonal con la guitarra, ajustando medidas y paradas, y como consecuencia los toques pudieron evolucionar favorablemente."*

Antonio Piñana, discípulo de Antonio Grau, lo registró con las coplas: "*Soy de Cartagena...*" (Ref: Triumph-Polydor 2496209), "*Hasta el fondo de los mares...*" (Ref: Triumph-Polydor 2496210), "*Los pícaros sanantoneros...*" (Ref: Hispavox-HHS-10-371).

De nuevo Rafael Chaves propone una hipótesis sobre esta atribución: El hecho de que se popularice fuera de su ámbito de origen en la voz de Don Antonio Chacón es significativo por cuanto fue él quien conociera de primera mano los cantes de El Rojo El Alpargatero. Es posible que tuviera conocimiento de los mismos desde Sevilla, del propio Rojo o si tuvo ocasión de oírselos a

419 MARTÍN SALAZAR, JORGE. *'Las malagueñas y los cantes de su entorno'* Edit. Guadalfeo. 1998, p-198
420 *Op.cit*

Concha La Peñaranda, según se desprende de lo dicho por Fernando el de Triana[421]:

> "*allá por el 84 se presentó en el primitivo café del Burrero una cantadora apodada 'la Cartagenera', que triunfó a toda ley cuando costaba mucho trabajo triunfar*"; "*Concepción Peñaranda, 'La Cartagenera', que, aunque a sus cantes se los llamaba cartageneras también, 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 malagueñas*".
>
> Esto es probable cuando este autor páginas antes señala: "*Recuerdo que, allá por el año 86, cantaba Chacón en el café de Silverio, y Fosforito en el café del Burrero*".

La tradición oral recogida de Antonio Grau a través de José Blas Vega, indica que el primer contacto entre D. Antonio Chacón y El Rojo El Alpargatero pudo producirse hacia los años 1890 a 1892 o bien en 1896, según se desprende de las conversaciones de José Gelardo Navarro con el médico-cirujano José Martínez Martínez, nacido en Cartagena en 1915 y amigo íntimo de Antonio Grau Daucet desde 1931.

El propio José Gelardo Navarro, es el que proporciona actuaciones de Chacón por tierras murcianas acompañado de Miguel Borrull en marzo de 1901. Primeramente en Cartagena, donde realizó una serie de actuaciones en el Teatro Principal, aunque, según advierte el autor "se sospecha que también actuaría en algún café cantante o teatro de La Unión y de Murcia, pudiendo visitar también a El Rojo El Alpargatero". Posteriormente dieron otras audiciones en la localidad de Mazarrón[422]. Décadas más tarde, fue Camarón de la Isla quién le daría mayor proyección al ser un cantaor más cercano al público neófito al flamenco.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2602-1 110-741
Número de Catálogo :	AE 2917
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	MUJER DE TANTO VALER
Guitarra:	RAMON MONTOYA

421 TRIANA, FERNANDO DE. "*Arte y artistas flamencos*", Edit. Clan (Madrid), 1953, 2ª edición, págs. 14, 32 y 34
422 GELARDO NAVARRO, JOSÉ. "*El Rojo El Alpargatero, flamenco (Proyección, familia y entorno)*"; Ed. Almuzara (Murcia); 2007, págs. 195 a 197

Voz de Cepero: ¡Vamos allá Ramón! ¡Olé! ¡Bien!
Trararalalaaaa
Por qué poco te vendiste *Voz: ¡Olé!*
mujer de tanto valer
por qué poco te vendiste
el hombre que te compró
fue porque tú lo quisiste *Voz: ¡Olé!*
no por que a ti te engañó *Voz: ¡Así se canta!. ¡Olé!. ¡Los buenos artistas. Olé!*

Con sus ojos me llamó
agonizando mi madre *Voz: ¡Bien!*
con sus ojos me llamó
con que pena moriría
que no le pude comprender yo *Voz: ¡Olé!*
lo que decirme quería *Voz: ¡Así!. ¡Olé!*

Le atribuimos esta primera letra a Cepero como autor, pues está en consonancia con otras muchas en las que acusa a la mujer de venderse por dinero o por fama. También la recogen en su discografía Antonio Rengel (Regal RS-1471) y guitarra de Niño Ricardo (1930), José Rebollo (Odeón 182.9191a) y la guitarra de M. de Badajoz en 1930, Pepe el Molinero (Odeón 183.352a) y guitarra de M. de Badajoz en 1931.

Estas versiones están todas en la estética del fandango de Huelva y como vemos se grabaron un año más tarde que la de Cepero. El hecho de que la grabara primero y unos meses más tarde lo hicieran otros artistas nos lleva a pensar que por un lado, la letra es personal y que fruto de su fama de letrista la tomaran el resto para interpretarlas de igual forma por fandangos aunque en estilos propios.

Con respecto a la segunda, igualmente parece creación del jerezano. No es la única letra en la que relata la agonía de su madre o momentos previos a la muerte de ésta. Su madre se suicidó y para Cepero aquello supuso un varapalo muy grande. De ahí el sentimiento y el apego que se puede traducir de las coplas en las que la madre es el tema principal.

Nombre del Disco :	SOLEARES
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2611-1 110-740

Número de Catálogo :	AE 2917
Palo :	SOLEARES
Título del Cante :	MI CAMINO ES MI CAMINO
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Voz: ¡Ole, olé!¡Vamos allá Montoya! ¡Azúcar!

Trararalaaa, aayayy
De que nadie lo sabía
que no se había enteraito nadie *Voz: ¡Olé!*
el querer tuyo y el mío
dice que no se ha enteraito nadie *Voz: ¡Olé!*
yo se que venden los ciegos
papeles por la calle *Voz: ¡Bien!*

Pasajero es mi camino
es mi caminito es pasajero *Voz: ¡Olé!¡Olé!*
mi camino es mi camino
mi caminito es pasajero
yo por tu puerta no paso
por no echarle leña al fuego *Voz: ¡Olé!*

Es tu cuerpo una custodia
que está lleno de escalones
y hasta llegar a la gloria *Voz: ¡Olé!¡Olé! ¡Olé!*

Podemos observar en la ejecución de estos cantes de inicio que Cepero repite los primeros tercios, tal y como se hacía en los años veinte. Los Soler estiman que aunque en el mundo de las soleares no existen patrones fijos, sí hay un acuerdo tácito que hace que normalmente se inicien las soleares de Alcalá en un prototipo de cuatro versos y ocho tercios, ligados de dos en dos: 1-2-2-2-3-4-3-4. Como vemos aquí Cepero no cumple el patrón propuesto por Los Soler, aunque sí encontramos la repetición del primer tercio que hace de la soleá seis versos.

Tomás Pavón también realizaba este cante en la forma que lo hacía él con alguna variación en la repetición pero dejándolo en seis versos. Ya que éste ha llegado a los artistas vía Juan Talega, que lo aprendió de su tío Joaquin el de la Paula directamente, y por tanto será este el modelo más fiel al cante en su recorrido melódico, comprobamos que la soleá que interpreta Talega repite el primer verso y el segundo, dejandola en seis versos, igualmente.

Repite el esquema inicial en el segundo cuerpo y recoge otro estilo de Alcalá atribuido a Joaquín el de la Paula. Normalmente, se solía hacer un estilo detrás de otro. Esto lo hemos comprobado en distintas grabaciones de finales de los años veinte, fecha en que este cante toma fuerza y es uno de los más grabados. (Manuel Torre)

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2601-1 110-778
Número de Catálogo :	AE 2937
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	POR EL LUJO Y LOS BRILLANTES
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Autor: José Cepero

Voz de Montoya: ¡Olé Hermano!

Contestación de Cepero: ¡Olé Ramón. Viva el jefe de los tocaores! ¡Olé! ¡Bien Ramon! ¡Así se toca la guitarra! ¡Como tú!

Por el lujo y los brillantes

tú te metiste a mujer mala
por aquel lujo y los brillantes
ahora lo tienes to de sobra
y vas publicando en tu semblante
to lo devolvería por su honra *Voz: ¡Olé! ¡Buenos cantaores. Así se canta. Vamos a ver Cepero!*
Voz de Cepero: ¡Bien Ramón! ¡Olé. Tocaores buenos!

A un arroyuelo claro a beber
yo vi bajar un día una paloma
a un arroyuelo a beber *Voz: ¡Olé!*
por no mojarse la cola
levantó el vuelo y se fue *Voz: ¡Olé!*
que paloma más señora *Voz: ¡Olé!¡Olé!¡Olé" ¡Eres el mejor!*
Voz de Cepero: ¡Azúcar, azúcar, Ramón!

Existe una fijación fuera de lo común en Cepero por la figura de la mujer que se mueve por el interés del dinero y se acerca al hombre por este motivo. La honra femenina también es un tema recurrente en el cantaor que lo utiliza para muchas de sus coplas. Recordemos que una de las frases que el repetía constantemente en su vida era *'La honra es para quien se la gana*'. Es su nuera la que no facilita esta información y la que por contra critica la doble moral a tenor de su trayectoria amorosa, de los hijos que tuvo de varias relaciones, algunas de ellas no oficiales y con hijos no reconocidos. De cualquier forma, la relación entre el dinero y la mujer, la honra y la posición social de las personas estaba siempre en la mente de Cepero. Desarrollaremos con más exactitud en el capítulo literario estos aspectos.

Encontramos aquí la mayor y más conocida de sus creaciones. Una letra con la que el público se rendía; se la pedían en cada recital[423]. Encuentra en este animal un signo identitario y relacionado con la naturaleza, que utiliza de manera providencial para varias de sus creaciones. Esta otra copla se le adeuda en su repertorio aunque no llegó a grabarla:

Por qué no sabe llorar
Canta el pájaro en la jaula

423 Ya hemos expuesto las palabras de Luís Soler al respecto en esta y otras letras que contratados por José Cepero repartían en las puertas de los teatros para que el público se las aprendiera.

Por qué no sabe llorar
Y es la causa del perdón
Que le llaman la libertad
Por eso lo sé y lloro yo

Al igual que años más tarde volvería a tratar sobre la paloma esta vez dando otro sentido a su copla, aunque utilizando las mismas palabras versos similares:

Una palomilla hería
Yo en el campo me encontré
A una palomilla hería
Yo la cogí y la curé
Y ella muy agradecía
Levantó el vuelo y se fue

Apreciamos que repite fraseos para dos creaciones, en ésta última y en la relativa a la paloma mensajera. */Levantó el vuelo y se fue/* aparece en un caso como final sentenciando y en la otra, en el quinto verso que, aunque sentencia, deja lugar al halago del animal.

La primera letra tiene características similares en la intencionalidad, en la figura y la posición en la que queda la mujer a una creada por A. Pérez Guerrero y que grabó en 1940 (Odeón 184.398):

Porque a ti el lujo te gustaba
tú te echaste a la mala vida
porque el lujo te gustaba
sin mirar las consecuencias
que el vicio te acarreaba
ahora el mundo te desprecia

Nombre del Disco :	MEDIA GRANADINA DE CHACON
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2616-1 110-779
Número de Catálogo :	AE 2937
Palo :	GRANAINAS
Estilo :	DE CHACON
Título del Cante :	BUSCANDO LA FLOR QUE AMABA
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Voz de Cepero: ¡Olé. Olé Montoya!

Buscando la flor que amaba
entré en el jardín de Venus
a buscar la flor que amaba *Voz: ¡Olé!*
me encontré con mi morena
que era la que yo buscaba
para alivio de mis penas *Voz: ¡Olé!*

Viva el puente del Genil
Viva Graná que es mi tierra
y viva el puente del Genil
la Virgen de las Angustias
la Alhambra y el Albaicín *Voz: ¡Olé!*
La Alhambra y el Albaicín.

Se atribuye este cante Manuel Torre. Sabedores de que no lo creó, si tuvo la virtud de realzarlo y darle una entidad que otros no pudieron.

En relación con este cante, Yerga Lancharro la relaciona con la granaina afirmando que "la granaína es lo más parecido a cierto estilo de malagueña (por ejemplo: "A buscar la flor que amaba"). Sin embargo, en la media granaína sus tercios tienden a irse hacia arriba, a saber: "La que vive en la Carrera". Al escuchar ambos se observa la enorme variación estilística que existe entre estos dos cantes".

Las curvas melódicas tienen semejanzas claras por lo que hablar de granaina y malagueña en este caso parece acorde. Si bien los dos quiebran levemente el primer tercio, la línea melódica es ciertamente parecida en la primera parte. En la versión de Cepero, al final del segundo tercio deja el cante en tono de La menor, algo propio de los cantes mineros, similar a lo que hace Chacón en una de sus malagueñas y que también lo encontramos en la malagueña del Mellizo. Esta versión se encuentra entre los modos de Chacón y Manuel Torre recogiendo fraseos de uno y otro en los diferentes versos. En el último, Cepero vuelve a moverse tonalmente a La menor estableciendo claras semejanzas, de nuevo, con los cantes de levante. El segundo cante está en la línea de Chacón con matizaciones propias y aportando claridad en su voz natural.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número de Catálogo :	AE 2938 BJ-2.603 110-780
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	ARROYO NO CORRAS TANTO
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Voz de Cepero: ¡Vamos allá Ramón! ¡Así se toca gitano!
¡Vamos allá. Bien. Viva el rey de la guitarra. ¡Cepero!
¡Azúcar!. Así me gusta Ramón!

Porque no eres eterno[424]
arroyo no corras tanto *Voz: ¡Olé!*

424 Esta letra aparece en Demófilo, cantes flamencos, (pp-82) aunque con algunos cambios:
//Arroyo, no corras más, mia que no has de sder eterno, que t´ha de quitá er berano, lo que t´ha daito el ibierno//

mira que no eres eterno *Voz: ¡Que bien!*
viene el verano y te quita
lo que te dio el invierno
el agua tuya es maldita. *Voz: ¡Olé los cantaores con talento!*
Voz de Cepero: ¡Viva el mejor! ¡Olé!

Estudiando se aprende bien *Voz: ¡Olé Cepero!*
lo más difícil del mundo *Voz: ¡Bien!*
estudia y se aprende bien
yo he estado estudiando tu cariño *Voz: ¡Olé!*
y no lo puedo comprender *Voz: ¡Olé!*
sufro y lloro como un niño. *Voz: ¡Olé!* *Voz de Cepero: ¡Bien Ramón!*

Es conocida la relación entre los elementos de la naturaleza y las composiciones de Cepero encontramos aquí un fandango que a pesar de no ser propio está en la línea de incluir a uno de éstos; el agua[425]. Cepero transforma ligeramente esta copla, pues la toma de Demófilo 'Cantes flamencos' (pag 82). La letra original recogida es ésta:

Arroyo, no corras más,
mia que no has de ser eterno,
que t´ha de quitá er berano,
lo que t´ha daito el ibierno

El jerezano convierte la copla de cuatro versos octosílabos en seis con repetición del primero. Dada su facilidad para la creación no le resultaría difícil transformar y respetar el sentido de otras para adaptarlas a su forma de cantar y sus cantes. Esto mismo ya lo vimos en otra a la que añadía el último verso para convertir también un cuarteto octosílabo en quintilla.

El siguiente cante lo volvió a poner en circulación hace unas décadas Enrique Morente en la versión del Gloria. Rafael Ramos Antúnez[426] vivó gran parte de su vida en Sevilla y frecuentaba la Alameda de Hércules al igual que Cepero en una de sus etapas profesionales. No hemos encontrado el origen de la letra por lo que pudiera ser tanto del Gloria como de Cepero. Además los dos artistas la grabaron en el mismo año. También lo hicieron, pero ya en 1931 El Limpio (Regal RS-1472) con la guitarra de Niño Ricardo.

425 Ya hemos visto como Cepero introduce en sus letras el agua por medio de fraseos relacionados con el mar.

426 Niño Gloria.

Nombre del Disco :	TARANTAS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número de Catálogo :	AE 2938 BJ-2.615 110781
Palo :	TARANTAS
Título del Cante :	ACABAS DE IRTE SOL
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Voz de Cepero: ¡Bien Montoya. Olé. Olé. Olé!

Ay, Que salga la noche oscura
acaba de irse el sol
que salga la noche oscura
que quiero hablar con mi amor
para salir de una duda
que tenemos entre los dos. *Voz: ¡Olé!¡ Salero!*

Y da la luna en tu tejado
todas las noches a las dos
Daba la luna en tu tejado *Voz: ¡Olé!*
ábreme que soy tu dueño
y dame de tu cama un lado *Voz: ¡Olé!*
y yo echare contigo un sueño. *Voz: ¡Olé!*

Este estilo reconduce el esquema básico del cante de El Ciego de La Playa, exceptuando que a diferencia de aquél no quiebra el 1º verso y prescinde de un 4º tercio excesivamente largo en palabras y el apéndice ayeado del final del 5º en el cante origen. Lo más paradigmático es la utilización de la cadencia clara del llamado "verdial lucentino", posiblemente debido a Dolores la de La Huerta en los tercios 1º y 3º, quizá el mayor logro compositivo del estilo, cuyo mecido suave contrasta con las desinencias suspendidas de su final, emulando las propias del cante de Juan El Albañil[427].

Es precisamente este sesgo lucentino el que da algo del carácter de cartagenera al patrón musical, pues este rastro compositivo es común a otras como la de El Niño de Cabra o el mismísimo estilo de Don Antonio Chacón. Así, la presente versión se confecciona quizá de manera sencilla sobre la base del cante de El Ciego de La Playa, en los mencionados tercios impares de pregunta afianzada por su terminación tonal y pares de réplica, que se asocian musicalmente a la melodía de la cartagenera de Don Antonio Chacón, en una constante que se rompe en el último tercio a modo de moraleja musical, asociada más a la de la taranta de Fernando El de Triana[428].

Los modos almerienses quedan, no obstante, evidentes al presentar una misma concepción musical que los aproxima a la taranta de Juan El Albañil, otro de los cantes posiblemente de origen común, al comparar sobre todo las versiones que hiciera en 1923, para la casa discográfica Gramófono: (AE-956) y (AE-967).

Únicamente nos basamos en que fue El Cojo de Málaga[429] el primero y único que graba el estilo, sin atribuirlo específicamente a nadie, titulándolo, acertadamente como "Cartageneras", lo cual no está reñido con una de las bases donde se asienta: el cante de El Ciego de La Playa, generador, entre otros, de la cartagenera de Don Antonio Chacón y por la adecuación de las cadencias lucentinas expuestas comunes a otras cartageneras, si bien pudiera en principio presentar espíritu y rango de taranta[430].

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2607-1
Número de Catálogo :	AE 2966
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	UN RUISEÑOR SE PARO
Guitarra:	RAMON MONTOYA

427 *Op.cit.*
428 *Op.cit.*
429 Comparativa de los cantes del archivo del autor.
430 En el análisis de los cantes de levante hemos recurrido al análisis de los cantes mineros de Chaves&Kliman por ser un tratado musicológico riguroso.

Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Autor: Quintero/Guillén (La copla andaluza)

Voz de Cepero: ¡Olé, vamos allá pariente!¡Bien!¡ Por algo eres el mejor, Ramón, hijo!

Traralalaaaa

En un almendro florío *Voz: ¡Olé!*
un ruiseñor se paró *Voz: ¡Salero!*
en un almendro florio *Voz: ¡Bien!*
y al querer picar la flor
vio que el fruto era sabrío
y con pena lo dejó. *Voz: ¡Olé!¡Olé! ¡Cepero!*
Voz de Cepero: ¡Salero, Ramón! ¡Igualito tocas tú la guitarra que los demás!

La paloma mensajera *Voz: ¡Olé!*
que misión tiene tan grande *Voz: ¡Cepero!*
la paloma mensajera *Voz: ¡Bien!*
le ponen al cuello un parte
donde a mandarlo lleva *Voz: ¡Olé!*
sin temor de que la maten. *Voz: ¡Olé! ¡Pero donde me buscas esas letras Ceperito mío!*

Estos versos cuya autoría pertenecen a Quintero y Guillén se escucharon por primera vez en el estreno de 'La copla andaluza' en 1928. Las semejanzas de este tipo de coplas con las creadas por Cepero estriban en la temática. Uno de los principales sustantivos que utiliza el jerezano para las suyas, amén de otras ya nombradas son los pájaros y en particular la paloma. Ya sea una paloma mensajera como una paloma hería.

Finalizan aquí las creaciones discográficas de José aparecen de 1927. Años antes ya las cantaba pues si es en esa fecha cuando aparece la primera reseña en la que lo nombran 'poeta' es porque ya habría adquirido fama por su inventiva coplera. Por este motivo descartamos, como se ha escrito en parte de la bibliografía flamenca, que Cepero tuviera influencias de estos grandes compositores para crearlas. Él mismo presumía de haber adecentado el teatro flamenco y haber sido

uno de los primeros partícipes allá por 1924, año en que, seguramente, ya interpretaría parte de su repertorio personal y que tanta fama le daría con los años.

En el segundo, encontramos al animal preferido del cantaor en una tercera versión; Si antes mencionábamos a la paloma herida y a la paloma de su tan conocida copla /*a un arroyuelo a beber/ vi bajar una paloma/* (…), ahora se trata de la paloma mensajera.

Este animal es recurrente en la discografía entre los años 1900-1960. Niño de Marchena grabó una malagueña con la letra */Yo recuerdo que una vez/fuiste la paloma mía/y que arruyaba/ que arruyaba en mi placer/ y por las habladurías/ y se acabó nuestro querer*/. Con la misma letra la grabaría Cojo de Málaga en 1923 para Gramófono (AE-945). Pepe Pinto (Regal DK-8159) en 1930 lo hace con ésta: */Blanca como una paloma/ los ojillos los tiene negros/ tu cuerpo es un piruli/ y cuando a la calle te asomas/ to el mundo se enamora de ti*/.

Pero hay una letra además de las de Cepero, archiconocida, que habla de este animal. Es la que popularizara y grabara Manuel Torre[431] con Borrull en 1928 (Odeón 182.283): */Una paloma yo te traigo/ fui al nido y la cogí/ dejé a la madre llorando/ como yo lloré por ti/ la solté y salió volando/*. Ésta sigue vigente, sobre todo entre los cantaores jerezanos que siguiendo la estela de Torre la interpretan como final de una tanda de fandangos. Así, encontramos a Manuel Agujetas, Dolores Agujetas o el joven Jesús Méndez que la incluyen en su repertorio con asiduidad.

Nombre del Disco :	GRANAINAS-MALAGUEÑAS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2600-1
Número de Catálogo :	AE 2966
Palo :	GRANAINAS
Título del Cante :	DE AQUEL LUCERO TAN DULCE
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Voz de Cepero: ¡Bien Ramón!¡Olé! ¡Así me gusta hermano!

Que se vio en el firmamento
de aquel lucero tan triste
que se ve en el firmamento
es mi corazón que muere

431 Archivo del autor.

de un puro padecimiento
desde que tú no me quieres. *Voz: ¡Olé!*
Voz de Cepero: ¡Olé!

En la agonía de mi mare
a mí me fueron a llamar un día *Voz: ¡Olé!*
cuando agonizó mi mare
y como estaba en un hospital
yo no tenía ná que llevarle
y me la entierran de caridad. *Voz: ¡Olé! ¡Bien Montoya!*

No hemos localizado la autoría de esta copla y aunque la temática es amorosa, no se encuentra en la línea de creación de Cepero por las características y recursos que utiliza en los primeros versos. Sin embargo, la segunda sí es del jerezano. Recurre al sentimiento materno y la muerte, como en ocasiones anteriores en los que el nexo entre ambos es evidente y a los que otorga un mayor dramatismo.

La línea melódica del cante se basa en su creación personal. Apreciamos que la cadencia está algo más ralentizada a partir de este año y sobre todo a partir de esta serie discográfica con Montoya. El conocimiento adquirido de Montoya en la sonanta y la madurez tanto profesional como interpretativa de Cepero empiezan a vislumbrarse en esta granaina en la que el resultado está reposado, sin prisas. La guitarra colabora provocando este retraimiento musical. Es posible que esta letra sea un fiel reflejo de la muerte de su madre. Si hasta donde sabemos, se suicidó, es posible que antes de morir la encontraran y la llevaran al hospital donde moriría.

6.8.- 1929 con la guitarra de Manolo de Badajoz. Serie Parlophon.

Casa discográfica	Referencia	Matriz	Título
Parlophon	B-25.357-I	76242	Granadina-malagueña
Parlophon	B-25.357-II	76243	Bulerías
Parlophon	B-25.358-I	76244	Fandango del Niño Dios
Parlophon	B-25.358-II	76245	Tarantas

Parlophon	B-25.359-I	76246	Fandango de la rosa
Parlophon	B-25.359-II	76247	Soleares
Parlophon	B-25.360-I	76248	Seguidillas gitanas
Parlophon	B-25.360-II	76249	Fandangos veleros
Parlophon	B-25.361-I	76250	Milongas
Parlophon	B-25.361-II	76251	Fandango de Frasquito Hierbabuena
Parlophon	B-25.362-I	76252	Bulerias canasteras
Parlophon	B-25.362-II	76253	Fandango ceperiano

Nombre del Disco :	GRANADINAS-MALAGUEÑAS
Casa Discográfica :	PARLOPHON
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	76243
Número de Catálogo :	B 25357
Etiqueta :	AZUL
Palo :	GRANAINAS
Título del Cante :	TO AQUEL HOMBRE QUE ES MUY HOMBRE
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL,25 CM DE DIAMETRO

Y sus lágrimas derrama *Voz: ¡Olé!*
to aquel hombre que es muy hombre
y sus lágrimas derrama *Voz: ¡Olé, Cepero!*
que pena debe de tener
en el fondo de su alma
si lo engañara una mujer. *Voz: ¡Así se canta, así se canta José!*

Que le mandaba a decir
que pena tendrá aquel preso *Voz: ¡Olé!¡Bien!*
que le mandaban a decir
que su pobre madre se le ha muerto
y no lo dejan salir
para darle el último beso. *Voz: ¡Olé!¡Así se canta!*

Pocos meses después vuelve a grabar un serie con la guitarra de Manolo de Badajoz[432], otro de sus acompañantes habituales. Para la casa Parlophon graba doce repartidos en seis placas.

La estructura musical de este cante es comparable con el anterior y con la guitarra de Montoya. Realiza dos granainas personales con letra propia. Manolo de Badajoz admiraba a Cepero. Su hijo Justo de Badajoz[433] así lo confirma en una entrevista realizada en Madrid el 5 de septiembre de 2001. Justo fue también guitarrista y recibió clases de Ramón Montoya, pues eran vecinos. Preguntado por cuáles han sido los cantaores que más le han llegado y más le han gustado responde:

> *Hablando de cantaores, ¿quién le ha gustado a usted?*
> *"Chacón, Manuel Torre, Manolo Caracol, Juan Varea, Pericón, Almadén, Camarón. Ese cantaba como los ángeles, muchos ... Don José Cepero me gustaba mucho. Yo le toqué mucho a José Cepero. Me gustaba mucho cantando. (...) Yo iba mucho a las fiestas de Villa Rosa. También le toqué a Mojama, al Chaqueta, a Marchena, a Bernardo de los Lobitos, a Chaquetón.. en fin a casi todos los de aquella época".*

Nombre del Disco :	BULERIAS
Casa Discográfica :	PARLOPHON
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	76242
Número de Catálogo :	B 25357
Etiqueta :	AZUL
Palo :	BULERÍAS
Título del Cante :	TU ERES COMO LOS JUDIOS
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL,25 CM DE DIAMETRO

Tiririrayy, ayyyy
Tú eres como los judíos
tú eres como los judíos *Voz: ¡Olé! ¡José!*
que aunque la ropa te queme
puesta en tu cuerpo
no niegas de lo que ha sido

432 Catálogo Parlophon 1937
433 Entrevista ya citada realizada por Payo Humberto.

Si pasaran por ti cien años
tú tendrás de venir en busca mía
tendrás que venir a buscarme
por los suelos y de rodillas
y aunque cien años pasaren

Voz: ¡Olé!¡Olé!¡Por algo eres el amo!

Voz de Cepero:¡Bien, bien, olé!

De tarlatana era el vestido aay ayy
de terciopelo el vestido
yo se lo tengo que comprar
a la Virgen del Valle
que se lo tengo ofrecío.

No me la dejaron ver
cuando estaba en su agonía
fatigas grandes pasé

Voz: ¡Olé! ¡Bien Cepero! ¡Así se toca la guitarra!¡ Olé!

Aunque anunciadas como bulerías son bulerías por soleá. La línea que sigue se acerca a los cantes de la Moreno en los tres primeros cuerpos mientras que el remate final está en la estela de El Gloría. La primera y la tercera letra pertenece al cancionero popular y junto con ésta última es una de las más cantadas y grabadas en la discografía. Es, posiblemente, uno de los más modernos creados en el flamenco. También denominado en la zona de Jerez bulería al golpe, bulería para escuchar o soleá por bulería en otras zonas.

De lo que no cabe duda es de que éstos nacieron en la zona de la campiña jerezana. Esto lo fundamenta el hecho de que sólo existan estilos atribuidos a cantaores jerezanos. Por otro lado, también el que en otras comarcas como Los Puertos o Cádiz no haya referencias de este estilo. Los jerezanos Antonio La Peña, Sordo la Luz, María la Moreno, o El Gloria son los principales deudores de las variaciones estilísticas que se conocen.

Con respecto a estos cantes el cantaor jerezano David Lagos afirma[434]:

> *"Yo siempre que hago ese cante lo presento como "bulería por Solea". (Me refiero al que interpreta Antonio Mairena, (/Al de la Puerta Real/) Ese palo tiene 4 estilos bien definidos y creo que deberíamos afinar un poco en ese*

434 Foro flamenco www.loscaminosdelcante.com

sentido, porque creo que es un palo autóctono jerezano al que no le damos la suficiente importancia. La bulería tiene connotaciones distintas dependiendo del momento y el intérprete. En una fiesta, donde todos participan bailando y jaleando, la bulería es una fiesta donde el mensaje no tiene relevancia, volviéndose el cante casi percusión. Pero cuando hay un ambiente adecuado, la bulería se ralentiza, tomando importancia el mensaje y el intérprete. Y surge el inevitable comentario, !!!Vamos a escuchar!!!. o sea, Bulerías pá escuchar. No es hasta la incorporación de la guitarra cuando el termino "Por soleá", toma el relevo. "Voy a cantar Bulerías pero para escuchar, acompáñame como si fuera por soleá". "Bulerías por (acompañadas por) Solea".

El investigador, también jerezano, Alfredo Benítez[435], opina:

"la soleá nace de los jaleos jerezanos y gaditanos. El vínculo Cádiz-Jerez y el folclore grupal que había en aquella época tiende a expandir la música y a hacerla multidimensional"

Benítez al hablar de la bulería por soleá la relaciona con los cantes de Carapiera y su soleá que se ejecuta en tono diferente al de soleá, ya sea 'por medio' o 'por arriba', o sea en tonalidad de LA o de MI.

Para acercar un poco más posturas J.M. Gamboa[436] tiene otra teoría acerca de este cante:

"*Entiendo que existen dos clases de bulerías. Unas, las jerezanas, que provienen de acelerar la soleá; otras, de Cádiz y Los Puertos, como las cantiñas de Vejer, que en su principio son eso, unas cantiñas, y por ello van en modo mayor.(...) Muchos de los primeros jerezanos que grabaron estos aires, debido al escaso crédito del género entre los profesionales, aunque los rotularon como 'bulerías de Jerez', lo interpretaron "al golpe", como bulerías por soleá o 'pa escuchá'. Es el caso de José Cepero. Porque eso es la bulería por soleá, una bulería dicha con temple".*

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	PARLOPHON
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	76244
Número de Catálogo :	B 25358-I

435 Foro flamenco www.loscaminosdelcante.com
436 Op.cit. 2005, p-259

Etiqueta :	AZUL
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	NO DUDES DE MI CORAZON
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL,25 CM DE DIAMETRO

	Voz: ¡Bien Manuel!¿Viva Badajoz!¿VIva Badajoz. Olé!¡Olé!
Trararaaaa	*Voz: ¡Ole, olé José. Olé Cepero Valiente. Viva el arte!*
No dudes de mi color	
porque soy moreno claro	
no dudes de mi color	*Voz: ¡Olé!*
la Virgen fue muy morena	
y tuvo al niño de Dios	
más blanco que la azucena.	*Voz: ¡Olé! ¡Bien Manuel!*
Que algo llorando te pida	
tú no creas en la mujer que sea mala	*Voz: ¡Olé, olé José!*
y a ti te ruegue algo llorando	*Voz: ¡Así se canta gitano y bien!*
fiate tú de una sola	
si es tu madre la del llanto	
esa es verdad cuando llora.	*Voz: ¡Bien ,Manuel así se toca!*

El primer fandango lo graba hasta en tres ocasiones Cepero con esta letra. Es la última de la serie en la que las analogías con los anteriores son claras. El segundo cante pertenece al legado personal, aunque en esta ocasión marca diferencias con la línea melódica que suele utilizar para encarar su estilo. La primera parte del primer tercio se aleja ligeramente de la subida tonal para elevarlo un tono más que se recoge en los modos *standares* que el ejerce al final del tercio en otros cantes propios. A partir del segundo tercio recoge el aire personal por el que es conocido.

Con la guitarra de Borrull en 1928 ejecuta las dos mismas letras que en ésta que analizamos, mientras que en la grabación de 1928 cambia la segunda. Es notable que, al igual que hiciera D. Antonio Chacón en su discografía y otros artistas, se repitan los mismos cantes y los mismos estilos. La discografía de Cepero es considerablemente más amplia que la de Chacón, pero en estas

cuestiones, las repeticiones se dan. Y no son pocas. Tientos, soleares, granainas o cartageneras aparecen en la discografía de Chacón.

En la de Cepero, por centrarnos en nuestro objeto de estudio, son los fandangos los que se repiten con mayor asiduidad. Aunque vemos que la misma bulería de creación personal también la graba en dos ocasiones (La Candonga y el Candongo) y la granaina con la letra /*Con la Virgen del Pilar*/ hasta en cuatro ocasiones.

Nombre del Disco :	TARANTAS
Casa Discográfica :	PARLOPHON
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	76245
Número de Catálogo :	B 25358
Etiqueta :	AZUL
Palo :	TARANTAS
Título del Cante :	VIVA CHINCHILLA Y BONETE
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL,25 CM DE DIAMETRO

Voz de Cepero: ¡Pisa Manuel. Pisa! ¡Así se toca por tarantas Manuel!

Ayyy, ayyy,
Ay el Quintanar
Viva Chinchilla y Bonete
La Puebla y el Quintanar
la provincia de Albacete
Toíta la traigo andá
Que sólo serrana por verte. *Voz: ¡Olé José!¡Olé! Voz de Cepero: ¡Bien Manuel!*

Cariño le tengo yo
Ay al pueblo de los molinos
Cariño le tengo yo *Voz: ¡Olé!*
Ay la mujer que tanto quiero
en ese pueblo nació
Ay hija de unos pobres mineros. *Voz: ¡Olé! Voz de Cepero: ¡Bien ,Manuel. Olé!*

El modelo melódico del primer cuerpo ya lo hemos analizado con anterioridad. Cumple el

perfil estilístico de las grabaciones precedentes.

El segundo[437] de tarantas presenta el 1º tercio dictado, marcando una pauta cadencial de la levantica de El Cojo de Málaga en ese grado, para colocar el 2º en una tesitura homónima de dicho estilo. Este 2º transita momentáneamente en el cante de La Gabriela para recalar en el de Manuel Escacena con sus propias envolventes exclamativas por repetición del 2º verso, rematando con unas desinencias escaladas en los modos carolinenses afines al 4º grado del de Manuel Vallejo. El 3º tercio, vuelve a recoger camuflada la especial cadencia de pregunta musical de la levantica, fluctuando a los modos linarenses pues recoge a su vez el tono de paso de dicho sistema en este 3º grado. El 4º tercio es común al de Juan El Albañil.

Aquí, José Cepero personaliza esta versión atribuida al Chato de Valencia[438]. Al final del 5º se aprecian nuevamente una leve escala tonal en leve descenso antes de recoger el ascendente tonal linarense rematado con veloces 'tiritados' siguiendo claros modos de El Guerrita. El 6º tercio se ciñe igualmente al cante de Juan El Albañil[439], si bien se alarga algo más que en aquél[440].

Nombre del Disco :	FANDANGO DE LA ROSA
Casa Discográfica :	PARLOPHON
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	76247
Número de Catálogo :	B 25359-I
Etiqueta :	AZUL
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE LA ROSA
Título del Cante :	CON MI CABALLO LIGERO
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL,25 CM DE DIAMETRO

Autor: 3º letra: Quintero/Guillén (La copla andaluza)

437 CHAVES ARCOS, R. & KLIMAN, N. *'Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*'. Edit. El flamenco vive. 2012, p-449
438 Cantaor valenciano conocido por sus tarantas y fandangos.
439 Cantaor al que le se atribuye un estilo de tarantas de corte linarense.
440 *Op.cit, p-450*

Trararaaaaaa *Voz: ¡Olé!*
Con mi caballo lucero
yo me voy por los pinares
Con mi caballo lucero *Voz: ¡Olé!¡Ole!*
porque en aquellos lugares
está la mujer que quiero
'Nati la de los Lunares'. *Voz: ¡Olé! ¡Por algo eres el amo, José Olé!*

Salomón con ser tan sabio
preguntó en una ocasión
Salomón con ser tan sabio
como estará un corazón
lleno de pena y agravio
y nadie le contestó. *Voz: ¡Olé! ¡Bien Manuel!*

Un corazón que te adore
tú tendrás mientras viva yo el mundo *Voz: ¡Bien, vamos bien!¡José Vamos bien!*
un corazón que te adore *Voz: ¡Olé, gitano!*
un amor que te entretenga
y unos ojos que te lloren
y un hombre que te entretenga. *Voz: ¡Olé!¡ Bien Manuel Olé.!*

La melodía de Rebollo es la predilecta de Cepero. En esta ocasión y a diferencia de las grabadas con anterioridad, aparece algo más reposado. La madurez artística del cantaor va apareciendo. Tengamos en cuenta que cuenta con más de cuarenta años. En este sentido, recogemos las palabras del guitarrista Justo de Badajoz[441] sobre cuál es la edad, en su opinión, en la que un cantaor está hecho plenamente:

> *"Para todos los artistas considero que la edad, cunado se tiene cuarenta años es la edad que estás asentado, que has venido de muchos caminos de muchas vueltas y es cuando estás centrado. Los cuarenta años. Cuando llegas a los cuarenta, te asientas y te dices: esto tiene que ser así y así."*

La voz natural, redonda, con el equilibrio justo para la interpretación de los cantes, sobre

441 Entrevista de Payo Humberto.

todo aquellos en los que la velocidad de los mismos no es rápida, hacen que durante la década de los treinta Cepero tenga las mejores condiciones para realizarlos. De hecho la más prolija cantidad de actuaciones en teatros y en *tournés* de ópera flamenca las hizo en sus mejores condiciones.

Además del gusto por interpretar el fandango de Rebollo, sus facultades, como vemos, son plenas y está en disposición de grabar con gran exquisited. La guitarra de Manolo de Badajoz soporta la carga musical de manera extraordinaria manteniendo el argumento cantaor y acompañando de manera soberbia. También es esta década la de más profesionalidad artística del de Badajoz. José Antonio Díaz-Roca, biógrafo de José Rebollo glosa así sobre las características de su cante:

(*...) Melodioso, ligando tercios y modos con gracia y estilo propio."*

Y añade:

"Creó una escuela difícil de seguir"

Siendo así, está todo dicho en cuanto a la grandeza no sólo de este fandango sino también de su máximo creador/difusor. Pocos tendrían las facultades para interpretarlo como había que hacerlo y uno de ellos fue José Cepero.

Por otro lado, Juan Gómez hidalgo, al hablar de este estilo de fandango opina[442]:

> *"hizo una introducción al fandango acompasada y lenta y sólo esa 'salía' imponía respeto por lo larga y acunada. Con el mismo temple cantó su fandango"*

La última de las letras cantadas por Cepero la encontramos en la comedia 'La copla andaluza' de Quintero y Guillén y él la interpreta, además de los dos cantes anteriores, con la melodía del fandango de Rebollo, aunque a partir del tercer verso las caídas están en la línea del fandango propio. Se aprecia aquí claramente la influencia, como ya hemos advertido, del cante de Rebollo en la creación del personal. Mezcla los versos de uno y otro hasta decaer en el fandango asumido como suyo.

Nombre del Disco :	SOLEARES
Casa Discográfica :	PARLOPHON
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	76246
Número de Catálogo :	B 25359-II
Etiqueta :	AZUL
Palo :	SOLEARES
Título del Cante :	EN EL QUERER NO HAY LOCURA
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ

442 DEIF

Observaciones:	BIFACIAL,25 CM DE DIAMETRO

Voz de Cepero: ¡Olé! ¡El que toca bien la guitarra!

En el querer no hay locura
sino yo loco estuviera *Voz: ¡Olé!*
no hay locura en el querer
sino yo loco estuviera
amarrao a una columna
hasta que me consumiera.

El vengue por avaricia *Voz: ¡Olé José. Así se canta gitano!*
te condenó y se fue al infierno
El vengue por avaricia
te condenó y se fue al infierno
y tú por avariciosa
te va a pasar a ti lo mismo. *Voz: ¡Ole valiente ahí!¡Bien!*

Un sabio me leyó a mí el sino
que yo no tengo la culpa
de encontrarla en mi camino
que la culpa no terelaba
de encontrarla en mi camino. *Voz: ¡Olé!*

Repite cante y estilos y en el mismo año. La otra versión con Borrull es prácticamente igual, salvo en la alteración de las palabras en el 5º verso y la repetición de los dos últimos para convertirlo en 8 versos. En el segundo pasa el caso contrario. No repite los dos últimos. Y en el

último tan sólo repite el primero. Las dos grabaciones están alteradas en la velocidad. Con seguridad, a la hora de digitalizarlas alteraron las r.p.m. por lo que al compararlas no se parecen y la voz de Cepero parece más madura y con mayor edad que en la realizada con Borrull.

Se vuelve a repetir la máxima de desarrollar los mismos patrones (en este caso exactamente iguales) en las que sólo cambia el guitarrista. Es extraño, además que se hagan en el mismo año, con una diferencia de meses. Se desconoce si las casas discográficas permitían esto o es que no se enteraban de que grababan con anterioridad (de meses) los mismos.

La entrada de los ayeos en las dos versiones es prácticamente similar. En cuanto a los estilos acomete el primero con la soleá atribuida a Cádiz y en concreto al Mellizo. El segundo lo afronta en los sones cercanos a Alcalá en versión atribuida a Joaquín el de la Paula y recoge el cierre con otro estilo denominado de 'desarrollo' también en versión del de la Paula. Esto mismo lo encontramos en Manuel Torre (1929, Gramófono AE-2540) que sigue el mismo patrón y en Tomás Pavón (1947, Voz de su amo AA-3350) y en 1927 (Regal RS-553).

Nombre del Disco :	FANDANGOS VELEROS
Casa Discográfica :	PARLOPHON
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	76248
Número de Catálogo :	B 25360
Etiqueta :	AZUL
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	LUCHAN LOS BARCOS VELEROS
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL,25 CM DE DIAMETRO

Autor: José Cepero

Tarararaaaa *Voz: ¡Olé!*

Luchan los barcos veleros

con las olas del mar bravío *Voz: ¡Olé Cepero, así se canta!*
luchan los barcos veleros *Voz: ¡Olé!¡Que gitano cantas Cepero!*
y desde que te he conocío
luchar contigo no puedo *Voz: ¡Olé!*
tú eres un barco perdío

La despreció el mundo entero
yo he recogío a una mujer de la calle *Voz: ¡Olé!*
que to el mundo la despreciaba *Voz: ¡Olé!*
y al poco tiempo de yo hablarle
aquellos mismos la deseaban
mira si la envidia es grande *Voz: ¡Olé!*

Una túnica con un cordón de oro
yo le he ofrecío al del Gran Poder *Voz: ¡Olé!*
Una túnica con un cordón de oro *Voz: ¡Así se canta gitano!*
que me ponga mi mare buena
que es el único tesoro
que en este mundo me queda

Causa extrañeza el hecho de que Cepero no desarrolle melódicamente su fandango sino que acometa el primer tercio en los modos de José Rebollo, máxime cuando se trata de una letra personal. En el capítulo del análisis de cantaores que han optado por tomar coplas o creaciones de Cepero hemos observado que la mayoría de artistas que ejecutan el conocido fandango de Cepero lo hacen en similares circunstancias que el jerezano. En particular, el comienzo del primer tercio está en la forma musical de José Rebollo.

Ya hemos puntualizado la influencia del onubense en Cepero, el aire campero en la creación de este fandango personal, pero es aquí donde toma mayor peso específico el que una gran cantidad de cantaores de esa época incluyeran este modelo híbrido en su repertorio discográfico. Sin embargo, a partir del segundo, el arco melódico de los versos retoma el cante del jerezano. Las caídas tonales a partir del cuarto así lo confirman, como el remate del 6º. En el segundo cuerpo (segunda letra) se sucede el mismo caso. Arranca con el patrón de Rebollo al primer tercio para

entroncar el cante al modo de Cepero.

En el tercer fandango hay más similitudes aún; el alargamiento de los versos, alejándose del octosílabo y llegando a once sílabas en el primero. Esta variación la hemos encontrado en todos los casos en el segundo. Es el único caso en el que Cepero cambia este alargamiento. En éste, el mantenimiento melódico del de Rebollo se desarrolla hasta el tercero; se mezclan ambas melodías para recoger su estilo a partir del cuarto hasta el final.

Nombre del Disco :	SEGUIDILLAS GITANAS
Casa Discográfica :	PARLOPHON
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	76249
Número de Catálogo :	B 25360
Etiqueta :	AZUL
Palo :	SIGUIRIYAS
Título del Cante :	SE CAMBIARON LOS VIENTOS
Duración:	3:07
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL,25 CM DE DIAMETRO

Aaaayy,ayyya,yy *Voz: ¡Así se toca la guitarra!¡Vamos allá Cepero!*
Ayy, se cambiaron los vientos
me cambiaba yo
los vientos se me cambian
me cambiaba yo *Voz: ¡Olé!*
Donde no hay
donde no había una escritura hecha
no hay obligación
se me cambiaron los vientos

me cambiaba yo *Voz: ¡Olé!*

Ay, a las dos de la noche
los campanilleros *Voz: ¡Olé!¡Viva José!*
con el ruido de las campanillas
me quitan el sueño *Voz: ¡Olé!¡Canta orgulloso Cepero, que eres el amo!*

El cantaor ejecuta el estilo atribuido a Paco la Luz. A este cantaor decimonónico y a su creación se la podría definir como una destilación jerezana de El Viejo de la Isla y Francisco La Perla, en la cual se acortan los tercios y se concentra la carga emotiva. El ayeo de inicio es parecido al de Francisco La Perla, pero se recorta y no se suele ligar con el primer verso. La melodía del primer tercio sube y vuelve a la tónica en un arco más compacto, sin la prolongación de sílabas empleada en otros derivados de El Viejo de La Isla y tampoco se suele utilizar la floritura de ligado.

El verso endecasílabo normalmente se fragmenta y se repite y suele terminar con los dos tercios primeros. Estas características son importantes, pero hay que señalar que se han encontrado otras grabaciones[443] en las que se emplean elementos de otros estilos, sobre todo la floritura de ligado[444].

Una de las características del cante que hace Cepero en segunda instancia, atribuido a Frasco el Colorao es que no se repiten ninguno de los tercios, como pasa en otras seguiriyas y en los machos o cieeres. Aclaran Los Soler[445] que al contrario de lo que ocurre con otras modalidades, normalmente esta no tiene ni antes de su exposición ni durante estos ayes de apoyatura sino que recurre al alargamiento de la última sílaba del tercio o verso.

Nombre del Disco :	FANDANGOS DE FRASQUITO HIERBABUENA
Casa Discográfica :	PARLOPHON
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	76251
Número de Catálogo :	B 25361
Etiqueta :	AZUL
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE FRASQUITO HIERBABUENA
Título del Cante :	A LOS SANTITOS DEL DIA
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL,25 CM DE DIAMETRO

443 Archivo del autor.
444 http://canteytoque.es/sigclac.htm
445 *Op.cit,* p-199

Voz de Cepero: ¡Ole, Viva Graná y Frasquito Yerbabuena!

Arararararaaaa *Voz: ¡Ole, Cepero vamos a cantar bien!¡Vamos a cantar como tú sabes José!*

Los santitos del día
yo se lo pedía a los civiles
y a los santitos del día
que me aflojen los cordeles
que las manos me dolían *Voz: ¡Olé!*
que las manos me dolían *Voz: ¡Olé!¡Olé Manolo!¡Bien Manuel!*

Cuando se arma el alboroto
en la pescadería mare
cuando se arma el alboroto
pescaillas a tres reales *Voz: ¡Olé!*
las vende Juanillo el loco
en la pescadería madre *Voz: ¡Olé!¡Olé!¡Bien Manuel!¡Olé!*

Fernando de Triana[446] da el nombre de *granaína* chica a este fandango que ahora tratamos e incluso opina que debiera llamarse media granaína; de nuevo advertimos aquí que el de Triana escribe "debería llamarse" y no que, en realidad, se llame así, pues el cantaor-tratadista conocía perfectamente a las llamadas medias granaínas entonces muy en boga y completamente distintas del fandango que ahora nos ocupa. En realidad, éste no es otra cosa que una derivación del estilo 3º de Juan Breva, con el que prácticamente coincide en su melodía.

Realmente, se atribuye este fandango a Francisco Gálvez Gómez, más conocido como

446 Op.cit. 1935, p-38

Frasquito Yerbagüena (Granada, 1883-1944), no porque el gran cantaor de la Pescadería fuese su creador, ni siquiera su primer intérprete, sino porque él ha sido quien mejor ha sabido cantarlo; pero antes que él, finalizando el siglo XIX, ya lo interpretaba Antonio el Calabacino, malagueño afincado en Granada, y los naturales de esta ciudad, Paquillo el del Gas y el Tejeringuero.

En 1908, Manuel Escacena grabó una versión personal; No sabemos si aprendida de Frasquito Yerbagüena o de cualquier otro de los especialistas que lo interpretaron; En ella parece advertirse alguna vinculación con el fandango de La Peza que contienen los discos del Mochuelo, Sebastián el Pena y Pepe el de la Matrona. Otros dos artistas que posteriormente dejaron impresionados en sus discos el estilo de Frasquito Yerbagüena fueron el Cojo de Málaga y el propio Cepero, ambos buenos amigos del cantaor granadino.

Pero Frasquito Yerbagüena, ha tenido, tal vez, su más fiel continuador en la figura de Manuel Celestino Cobos (1896-1986), cariñosamente conocido en Granada como Cobitos. Aunque nació en Jerez de la Frontera, vivió muchos años después en su ciudad de adopción, donde le sobrevino la muerte y se identificó tanto con ella que, hoy, es tenido como el más calificado intérprete de la escuela granadina entre los que llegaron a impresionar discos[447]. Cepero en esta versión canta seis reales por tres, en el trascurso de la letra cantada.

Nombre del Disco :	MILONGA
Casa Discográfica :	PARLOPHON
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	76250
Número de Catálogo :	B 25361
Etiqueta :	AZUL
Palo :	MILONGA
Título del Cante :	UN SOLDADITO CAYO
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL,25 CM DE DIAMETRO

447 MARTÍN SALAZAR, JORGE. *'Las malagueñas y los cantes de su entorno'*. Edit. Guadalfeo. 1998, p-187

Trararara, trarararaaa
Agradeciendo el dinero
que en la vida es amargura
Agradeciendo el dinero
que en la vida es amargura
me pongo a pensar muy triste mi Dios
me pongo a pensar muy triste
que en la vida es alegría
me pongo a pensar muy triste mi Dios
me pongo a pensar muy triste
que en la vida es alegría *Voz: ¡Olé!*

Un soldado en Melilla
herido cayó
y en un ataque de arrojo y valor
y con el ruido de un cañón
aquél pobre soldado
la retirada no la dio
y a fuerza de pena y de dolor
en una chumbera como pudo se escondió

Dios mío no dejarme solito aquí
que yo no lo pido por mí

sino por mi pobre madre
y los hermanitos chicos
que no tienen más que a mí
Ten piedad de este pobre militar.

El primer cuerpo del cante que ejecuta Cepero se aleja de las dos versiones conocidas de milongas. Sin embargo, está emparentada melódicamente con una versión similar que grabara Paco el Americano[448] en 1929 con Polydor y Montoya a la guitarra. El modelo de Pepa Oro ha llegado hasta nosotros a través de Chacón, Vallejo, Pepe Marchena, Pepe de la Matrona y El Sevillano. Sin embargo, esta variante de Cepero no se encuentra en esa línea musical.

La sobriedad y dramatismo con que el jerezano desarrolla los tercios es contundente. En un intento de buscar correlaciones melódicas deberíamos de acercarnos a grabada por Manuel Escacena (Gramófono AE-2036 con Borrull, 1928). Aún siendo este modelo el más cercano, las matizaciones en las que se apoya Cepero para ejecutar los tercios se desvanecen con la versión de Juan Simón. El carácter triste y hablado que desarrolla produce un halo de tragedia al que acompaña el argumento de la letra.

Afirma Andrés Bernal[449] que este estilo de milonga la popularizó Escacena después de escuchársela cantar a unos toreros mejicanos contratados por empresarios españoles. El segundo cuerpo se asemeja a la popularizada por Pepe Marchena quién dio grandeza a ésta. Angelillo, Pepe Aznalcóllar, Andalucita o Niño de la Huerta pusieron en circulación esta versión más alegre, aunque la guitarra siga en tonos menores.

Nombre del Disco :	FANDANGOS DE CEPERO
Casa Discográfica :	PARLOPHON
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	76252
Número de Catálogo :	B 25362
Etiqueta :	AZUL
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE CEPERO
Título del Cante :	LAS LAGRIMAS DEL QUERER
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL,25 CM DE DIAMETRO

448 FRANCISCO VALLS TORIBIO, cantaor, conocido con el nombre artístico de PACO EL AMERICANO, o el Americano, por haber nacido en Buenos Aires (Argentina), en el año de 1907, y murió en Madrid, en el 1987
449 BERNAL MONTESINOS, ANDRÉS. *'Origen y evolución del flamenco*'. Edit. Lulu.com 2013, p-22

Comparación no tenía
las lágrimas del querer
no tiene comparación
el hombre de más talento
no manda en su corazón
y muere de sufrimiento

Yo por ti no miro a nadie
tú me estás martirizando
y yo por ti no miraba a nadie
los celos te están matando
y yo te juro por mi madre
que sólo en ti estoy pensando

Son falsos como tú eres
los juramentos que has echao mujer mala
son falsos como tú eres
por lo que a mí me ha pasado
ya yo no creo en las mujeres
dejando a mi madre a un lado

Desde la salida inicial hasta el final del primer tercio se encuentra en la línea musical del fandango de José Rebollo. A partir de aquí, la resonancia y caídas melódicas son las propias del personal de Cepero. El 3º tercio guarda semejanzas con éste salvo que no se produce el leve quiebro

de mitad del tercio, algo característico del jerezano. El 5º y 6º retorna a la personalidad del patrón original. Si hubiera que etiquetar este cante y otros que tienen el mismo argumento musical tendríamos que afirmar que no sería válido otorgárselo a uno u otro, sino que, partiendo del fandango de Rebollo se produce un cambio tonal que lo aleja de éste hasta recogerse en el de Cepero. De cualquier forma los tercios finales del onubense tienen ciertas analogías con el del jerezano o viceversa.

Tanto en éste primero como en el segundo y en el tercero, el arco melódico es el mismo. El hecho de que la placa original titule fandango ceperiano al cante nos hace pensar que estos fandangos son creaciones personales.

Nombre del Disco :	BULERIAS CANASTERAS
Casa Discográfica :	PARLOPHON
Año de Edición :	1929
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	76253
Número de Catálogo :	B 25362
Etiqueta :	AZUL
Palo :	BULERÍAS
Estilo :	CANASTERAS
Título del Cante :	LA CANDONGA
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL,25 CM DE DIAMETRO

Autor: José Cepero

La Candonga y el Candongo
Se fueron al carrizal
Debajo de una matita
Se pusieron a jugar
Y Ay! Candonga Candonga quería,

Y Ay! candonga cuando serás mía.
Quien te puso a ti Candonga,
Candonga de San Antón
Quién merece a la Candonga
Eres la luna y yo el sol
Por entrar en tu cuartito a deshoras
Un ratito de conversación.
Vino la justicia negra
Prisioneros nos llevó
Ay Candonga Candonga quería
Ay Candonga cuando serás mía.
Mira que te lo alevanto
Mira que te lo alevanto
Un farsito testimonio
prima de mi alma
Pa que no presumas tanto
Mal fin tenga este cartero
Mal fin tenga este cartero
Que no me entrega una carta
De la persona que quiero
No me la dejaron ver
Cuando fui a dormir ya estaba
fatigas grandes pasé

Vuelve Cepero a grabar esta bulería de creación personal en el mismo año que la anterior versión. Resulta curioso que a pesar de crearla, la remate en las dos ocasiones con bulería de Jerez y con la bulería corta que en ritmo de bulería por soleá hiciera Tomás Pavón[450] (Voz de su amo AA-400, 1949 con M. Marchena) y Antonio Mairena en 'Mis recuerdos a Manuel Torre' (RCA Victor LSP 10408-N 33.r.p.m.)

El año anterior fue el mejor del cantaor pues un tercio del total de su discografía se realiza en 1929. En 1930 vuelve a compartir con Miguel Borrull nuevas grabaciones. Encontramos que, en una placa aparece compartido el acompañamiento. Si en una cara es la guitarra de Montoya quién acompaña, en la otra es Borrull y esto se mantiene en el resto de las que se hacen ese año.

450 Recordemos que en la placa original se anuncia como bulería (Callejón, Torres y Casado) pero el cante está en la línea de bulería por soleá.

Argumentamos que pudiera ser que esa grabación ya estuviera hecha por Montoya y Cepero anteriormente pero que no se editara y ahora la publican. La casa discográfica es Parlophon, donde ya grabara unos meses antes con Manolo de Badajoz. Observaremos como, a partir de este año, la gran cantidad de fandangos que aparecen del jerezano son de autoría y estilo propio. Aunque se incluye algún fandango de Rebollo, las granainas-malagueñas van a engrosar la lista de grabaciones que le quedarían por hacer a José hasta 1944, en que se publican sus últimas cantes.

6.9.- 1930 con la guitarra de Ramón Montoya y Miguel Borrull. Serie Gramófono.

Casa discográfica	**Referencia**	**Matriz**	**Título**
Gramófono	AE 3258	110-1.388	Fandango (Montoya)
Gramófono	AE 3258	110-1.389	Fandango (Borrull)

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 2604-1 110-1.388
Número de Catálogo :	AE 3258
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	NI LA CARCEL NI LA MUERTE
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Trarararaaaa
Ni la esencia ni el caudal
ni la cárcel ni la muerte
ni la esencia ni el caudal
tienen fuerza suficiente
para doblar mi voluntad
que yo tengo por quererte

Voz de Cepero: ¡Olé Ramón!¡Salero!¡Así se toca Ramón!¡Así me gusta Ramón, hijo, así me gusta!
Voz de Cepero: ¡Bien!

Voz: ¡Olé!¡Así se canta!¡Cantando flamenco!

Voz de Cepero:¡Vamos allá Ramón!

Porque lo mandó el destino
mi madre se me murió
porque lo mando el destino *Voz: ¡Olé!*
y son tan grandes mis tormentos
que no hay quien salga en mi camino
a consolarme un momento *Voz: ¡Olé!¡Olé!*

Con una salida más reposada que en otros fandangos, aunque siguiendo la estela de Rebollo inicia su estilo personal. Ya está totalmente definido desde 1925, al menos en las grabaciones de pizarra, si bien desde 1923-24 ya estaría estructurado completamente y durante esa época se encargaría de otorgarle prestigio y de cantarlo para consolidarlo y formar parte de la nómina de fandangueros de calidad.

Todo apunta a que nuevamente, las letras son creaciones propias. Vuelve a recurrir a la muerte de su progenitora como argumento para crear quintillas. En el primer caso, podría referirse igualmente a la madre, o bien, a un amor deseado. Como vemos en el capítulo dedicado a la poesía y al flamenco, el apego hacia la figura materna roza lo freudiano.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 3310-1 110-1.389
Número de Catálogo :	AE 3258
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	QUE LA MUERTE DE UNA MADRE
Guitarra:	RAMON MONTOYA
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Voz fem.: ¡Hala Miguelito Borrul!
Voz de Cepero: ¡Olé!¡Salero!

Por tu querer le pedío
a la Esperanza de San Gil *Voz fem.:¡Salero!*
le pedí por tu querer
y como esta Virgen es tan buena
me mandó al del Gran poder

y conseguí que me quisiera *Voz: ¡Olé!¡Así se canta!*

Voz fem.: ¡Vivan los dos!

Que la muerte de una madre *Voz fem.: ¡Ole, así se canta!*
no hay cuadro más insufrible
que la muerte de una madre
olvidarla es imposible
nadie es huérfano de padre
mientras su madre le vive *Voz: ¡Olé!*

No era Cepero muy devoto de vírgenes y santos aunque sí interpretó alguna letra dedicada a éstos. Los fandangos con letras alusivas al Cristo del Gran Poder estaban referidas al de Sevilla, por lo que cuando Cepero elabora éstos, lo hace en alusión a la imagen sevillana, fruto de sus años en la capital andaluza. Nos resulta raro que tuviera devoción e imaginamos que cuando graba lo hace por introducir letras nuevas en su repertorio, pues a pesar de ser una gran creador y de tener gran facilidad para ello, repite muchas de éstas en sus grabaciones. Ya lleva instalado en Madrid una década por lo que tampoco resultaría lógico impresionar esta letra salvo que fuera una de las que cantaba en las ventas y cafés cantantes sevillanos y la introdujera para versatilizar su repertorio.

Y de nuevo el amor hacia la madre en el segundo fandango. Aparece esta letra en grabaciones anteriores.

6.10.- 1930 con la guitarra de Miguel Borrull. Serie Gramófono.

Casa discográfica	**Referencia**	**Matriz**	**Título**
Gramófono	AE 3290	BJ-3.338	Fandangos
Gramófono	AE 3290	BJ-3.339	Fandangos
Gramófono	AE 3314	BJ-3.308	Fandango
Gramófono	AE 3314	BJ-3.311	Fandango

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 3338-1 110-1.428
Número de Catálogo :	AE 3290
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	HASTA EL ULTIMO ELEMENTO

Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Autor: segunda letra. ¿Popular de Huelva?
Voz de Cepero:¡Venga Borrull!¡Viva el toque romántico Miguel, Olé!
Voz: ¡Venga José, vamos a cantar gitano!

Trarararararaaaa
Hasta el último elemento
yo soy aquel que fui
hasta el último elemento
y puse mi escribanía
en la sala del silencio
por ver si tú me querías

Voz: ¡Ole, Ole, así se canta, Cepero!

Un cortijo con parrales
dichoso el que puede tener
un cortijo con parrales
aguardiente vino y luz
y seis millones de reales
y una mujer como tú.

Voces: ¡Olé, Olé, olé! ¡Vamós a ver Miguel, Vamos a ver Miguel, vamos a ver Miguelito Borrull!

Todo apunta a que esta letra es autoría de Cepero. Tan sólo la hemos encontrado grabada por José Rebollo y por el propio Cepero. El onubense lo hizo en 1929 y Cepero un año después. El

número de coplas que grandes artistas han dejado en pizarras y son autoría de José es inmensa. En otro capítulo de esta investigación ya le dedicamos espacio a este aspecto. El hecho de que sólo lo hayan grabado ambos puede indicar que esta letra no estaba popularizada ni se conocía. Fruto de la admiración y amistad de Cepero por Rebollo, pueda ser que este se la diera a conocer y la recogiera en su discografía.

Hay que tener en cuenta que la mayoría de las creaciones que se le atribuyen a Cepero se graban por diferentes artistas a partir de 1927. Y es entre finales de este año y mediados de la década siguiente cuando se refleja la cantidad de coplas de Cepero, además de la nómina de artistas que apostaron por grabar las letras del jerezano. El Cojo Luque, con la guitarra de Ramón Montoya también la graba para la casa Polydor (220026) en 1929 y en los modos de Vallejo.

El segundo fandango mantiene el eje lineal estilístico de Cepero. Del mismo modo que con el primer fandango, atribuimos esta letra al jerezano por los mismos motivos. Sólo la hemos encontrado en la discografía de Manuel Centeno con Odeón 101.027 (guitarra de Manolo de Huelva) publicado en 1922 titulado 'fandango de Pérez de Guzmán'.

Una letra similar de este segundo la recoge José Carlos de Luna[451] y puede que sea popular de la zona onubense:

Un olivá y un molino
y un cortijo con parrales
Pan, aseite, carne y vino
¡Y medio millón de reales
en la Banca de Camino!

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 3339-1 110-1.429
Número de Catálogo :	AE 3290
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	Y AL DESHOJARLA LLORE
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

451 DE LUNA, J.C. *"De cante grande y cante chico"*. Editorial Escelicer. Madrid. 1942. p-152.

Voz de Cepero:¡Olé Miguel. Azúcar!¡Bien Miguel!¡ Viva el rey de los tocaores!, ¡Sí señor!

Y al deshojarla lloré
corté la flor de un rosal
y al deshojarla lloré
porque pude comparar
la flor con una mujer
cuando se va marchitar

Voz: ¡Vamos a ver, vamos a ver!

Voz: Viva Cepero, sí señor!
Voz de Cepero:¡Olé Miguel!
Voz: ¡Viva Miguelito Borrull!¡Sí señor, olé!

Siento temblar las paredes
cuando me meto en mi cuarto
siento temblar las paredes
me despierta un sudor frío
y es que tengo tu querer
trabajando en mis sentíos.

Voz:¡Olé, olé!

Voz:¡Olé, Viva Cepero!¡El poeta del cante!

La facilidad que tenía José para tratar el amor a través de sus letras era sorprendente. En ocasiones utiliza la metáfora, en otras es directo y en otras, como en este caso utiliza el binomio amor-flor para expresar sentimientos. Dada la relación entre el amor y la flor de la rosa, Cepero utiliza estos dos elementos para dar sentido a la pasión por una mujer comparándola con tan bella

planta. Un recurso literario que ya le conocemos y que se le da bastante bien. En cuanto a estilos comprobamos que ya no se aleja de sus creaciones melódicas y están presentes en la práctica totalidad de ellos. Las dos coplas pertenecen a su repertorio creador. Tan sólo hemos encontrado en la discografía de pizarra una grabación de Manolo Caracol[452] el cuál tomó prestada la segunda para interpretarla. Profundizaremos más la temática literaria en el capítulo correspondiente. En este caso, los fandangos mantienen la línea argumental propia del cantaor en su máxima expresión.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 3308-1 110-1.467
Número de Catálogo :	AE 3314
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	SI MIS AGRAVIOS PERDONAS
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

Autor: Angel Cots

Voz:¡Que bien tocas Miguel, olé!

Trararraaaa
Voz femenina: ¡Olé!¡Vamos a verlo Perico.Anda!
Si mis agravios perdonas
yo sabré corresponder
Voz femenina: ¡Hala valiente!
si mis agravios perdonas
acuérdate de una vez
que ofendiste a mi persona
y yo el perdón te otorgué
Voces: ¡Olé!¡Olé!

452 La grabó para la casa Odeón (182.817) etiqueta azul con la guitarra de Manolo de Badajoz y publicada en 1930. Como curiosidad, en la placa original aparece 'Niño Caracol. Contaba con 21 años cuando grabó este fandango.

La muerte se la llevó *Voz femenina:¡Olé Cepero!*
a la que yo más quería *Voz: ¡Olé!*
la muerte se la llevó
era mi mare querida
y a mí solo me dejó
llorando toitos los días. *Voces:¡Olé!*

Estas letras solamente las hemos encontrado en Cepero. El autor de ellas es el compositor Ángel Cots[453]. El artista mantiene su estilo personal. Veremos como ya sus grabaciones están repletas de sus fandangos y de sus granaina-malagueñas. La fama que alcanzaba era tal que no necesitaba innovar. Otrora, es que en las fiestas que se celebraban a diario en Villa Rosa su abanico estilístico-flamenco fuera mucho más extenso. José Cepero supo dar a su público lo que quería en cada momento. Cuando iba de giras por todo el territorio nacional su popularizadas creaciones personales eran suficientes para ganarse a las masas. Sin embargo, en el colmao y con buenos aficionados, su repertorio era diferente y más amplio que los fandangos y las granainas-malagueñas.

Lavao de Paradas[454] grabó en 1930 (Regal RS-1440) una letra del mismo corte: */Me la arrebató la muerte/ a la que tanto quería/ me la arrebató la muerte/ al cementerio fui un día/ y en su tumba hice una fuente/ que de puras lágrimas mías/*

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1930
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 3311-1 110-1468
Número de Catálogo :	AE 3314
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	LA CRUZ CON LA MANO IZQUIERDA
Guitarra:	MIGUEL BORRULL
Observaciones:	SE REEDITO BAJO EL SELLO LA VOZ DE SU AMO CON EL MISMO NUMERO DE CATALOGO

453 El dibujo interior de la pizarra original confirma este dato.
454 Catálogo Regal, abril 1931. Grabación procedente del archivo del autor.

Voz de Cepero:¡Vamos allá Miguel!¡Fefa dále un jaleo a tu marío, hija!

Voz femenina: ¡Hala Miguelito valiente!
¡Vamos allá Cepero!

Trarararaaa *Voz:¡Así se canta gitano!¡Olé!¡Bien Miguel!*
Te hago cuando te encuentro
la cruz con la mano izquierda *Voz femenina:¡Así se canta gitano, Cepero!*
te hago cuando te encuentro
con eso quiero decir
que en tus palabras no creo
y me da miedo de ti *Voces:¡Hala valiente Cepero!¡Olé!*

Te condena tu conciencia
una vez que tu conciencia
es la que te ha condenado
sobrelleva con paciencia
el mal que tú te has buscao
de mí no aguardes clemencia *Voces:¡Hala valiente!¡Olé!*

Cepero muestra en este corte su creación atendiendo a los cánones melódicos ya expuestos en ella. Introduce a partir de estos años un ayeo definido con un 'traraaaa'. El resto de la interpretación está acorde con el concepto de su cante. Mantiene el ejemplo musical del cante

precednete. Las subidas tonales de los primeros tercios se corresponden fielmente con la ejecutoria propia de su modelo de fandango en el que maximiza sus facultades.

6.11.- 1931 y 1933 con la guitarra de Luís Maravilla. Serie Gramófono.

Casa discográfica	**Referencia**	**Matriz**	**Título**
Gramófono	AE 3618	ON 282 110-1902	Fandangos
Gramófono	AE 3618	ON 289 110-1903	Soleares
Gramófono	AE 3650	ON 283 110-1962	Fandangos
Gramófono	AE 3650	110-1963	Fandangos
Gramófono	AE 3702	ON 287	Fandangos
Gramófono	AE 3702	ON 288	Granadina-malagueña
Gramófono	AE 4358	ON 290	Fandangos
Gramófono	AE 4358	ON 284	Fandangos
Gramófono	AE 4372	110-3219	Fandangos

Comienza una nueva serie discográfica con la guitarra de Luís Maravilla. Las grabaciones se realizaron unos meses antes, en los últimos meses de 1930 pero salvo una placa, el resto salieron a la venta en 1931. Cuentan Espín y Gamboa[455] sobre este asunto:

"A consecuencia de este premio (Copa Oro Chacón y Montoya) le surgió la oportunidad de impresionar sus primeras placas, acompañando a José

455 ESPÍN, M. y GAMBOA J.M. "*Luis Maravilla por derecho*". Coedición de la Fundación Machado y del Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. 1990, p-35

Cepero. Se grabaron en Barcelona para La Voz de su amo, que tenía los estudios en el Tibidabo. Hicieron seis discos: Empezamos a las once de la mañana y a las tres de la tarde habíamos terminado."

Al parecer el resultado no fue el esperado y nos acercan al porqué:

La alegría pronto se desvaneció con la desilusión que le supuso, tras la impaciente espera a que se pusieran a la venta, ver que la primera tirada tan sólo anunciaba: "José Cepero acompañado a la guitarra".

Y añaden[456]:

Pasado el primer disgusto, Luís optó por un recurso más efectivo que el pataleo: una reclamación escrita a la compañía. Todo se solucionó; la empresa reconoció su error y, a partir de ese momento, en los escuetos créditos, empezaron a salir los nombres de los guitarristas.

En palabras del propio Luís Maravilla:

"Tan sólo el primer disco de los seis salió sin mi nombre -1930-, los otros cinco fueron saliendo con los créditos corregidos -1931-"

Luís Maravilla[457] no alcanza aún los 16 años cuando graba con Cepero. Después de ganar el concurso su carrera será implacable. Además de realizar estos seis cantes con Cepero, como comienzo de su carrera, acompañó en distintas series de pizarra a Jarrito (serie Odeón 185.079 a 185.092, en 1955), a Ramón de Loja (Columbia A-1587-R-14731, en 1947), al Gafas (Regal C-8601-8612, en 1944) y al Cojo de Huelva (Regal C-8595-8602 en 1944). Ya en vinilo grabaría con Pepe Valencia o Cojo Luque entre otros. Aunque como apuntan Espin y Gamboa[458] acompañó a los más grandes artistas de su generación: desde Chacón, el más importante de su vida hasta Isabelita de Jerez, Aurelio, Juan Varea, Vallejo, Pena hijo, Marchena, Jacinto Almadén...

Su discografía en tanto en acompañamiento al cante como al baile es extensa. La relación exacta de su repertorio lo encontrarán en el libro de Gamboa y Espín 'Luis Maravilla por derecho'. Sin embargo, el propio Maravillas confirmó haber participado en seis placas de pizarra en ese año, por lo que debiera haber doce cantes con Cepero; siempre y cuando se refiriera a que las grabó con el jerezano y no otras diferentes con otros artistas, pero el mismo día.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1931
Formato :	PIZARRA

456 *Op.cit.p-36*
457 Luis López Tejada (1/6/1914-2000)
458 *Op.cit.p-36*

Número / Matriz :	ON 381-1
Número de Catálogo :	110-1902
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	SERA POR TU MAL VIVIR
Guitarra:	LUIS MARAVILLAS
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 3618

Autor: ("Tarrazo")

Voz de Cepero: ¡Vamos allá Luisito, así se toca. Olé!

Trararaaaaa *Voz: ¡Olé el poeta!*
Y compasión no te da
el corazón se me muere *Voz: ¡Vamos a ver!*
y compasión no te da
malos sentimientos tiene
porque le pagas tan mal
y al que tanto a ti te quiere *Voz: ¡Olé!*
Voz de Cepero: ¡Vamos allá Luís!¡Olé!

Será por tu mal vivir
si te encuentras aborrecía *Voz: ¡Olé Cepero!*
Será por tu mal vivir
cuando por mí no vivías
buenos consejos te di *Voz: ¡Olé!*
y tú de ellos te reías *Voz: ¡Así se canta!*

En la introducción de este corte ya se aprecian sus cualidades con un trémolo que deja paso

al ayeo[459] inicial de Cepero. El 'recogido del toque[460]' antes de dar paso al cante muestra la influencia de Ramón Montoya en el acompañamiento de fandangos. El ayeo inicial es un símil del que hace Rebollo en sus primeras grabaciones. A partir de aquí la arrolladora personalidad de Cepero hace acto de presencia. Una de las características está en la emotividad con la que interpreta sus propias letras. Dos letras con tendencias análogas al desamor que pudiera haber vivido en alguna etapa. Como ya vimos en el capítulo biográfico Cepero, tras un matrimonio fallido mantuvo una relación hasta su muerte con Soledad del Valle. Éstas pudieran ser un reflejo de lo que acontecido con su primera mujer. El segundo cante mantiene la línea melódica del fandango personal de Cepero.

Nombre del Disco :	SOLEARES
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1931
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	ON 289-1
Número de Catálogo :	110-1903
Palo :	SOLEARES
Título del Cante :	QUE A MI ME ENSEÑO A QUERER
Duración:	2:45
Guitarra:	LUIS MARAVILLAS
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 3618

Trelelleeeaay, lelelleaaayyy
Que a querer me había enseñao
que a mí me enseñó a querer
Yo maldigo a las personas

Voz de Cepero: ¡Vamos a ver Maravillas,
que tocas por soleá!
Voz: ¡Olé!

459 Es una sección de introducción al cante que sirve al cantaor para ubicarse en la tonalidad y calentar la garganta.
460 Expresión que se utiliza cuando el guitarrísta finaliza una introducción o una falseta y da la señal musical para que empiece el cantaor.

que a mí me ha enseñao a querer
en mi sentío yo estaba
ahora me encuentro sin él *Voz: ¡Olé Cepero!*

De la fuente cristalina
sale los arroyos caudalosos
De la fuente cristalina
sale los arroyitos caudalosos
pa(ra) dos que mucho se quieren
camino largo eran cortos

Que en la esquina está pará
con la flor en la cabeza
y las enaguas colorás
quien será aquella serranita
que en la esquina está pará

Pocos estilos de soleares le conocemos a José. Tras el análisis y el estudio de sus cantes, al detenernos en la soleá concluimos que, a pesar de aportar un gran sentido jondo, las limitaciones estilísticas afloran. Apenas tres variedades en toda la amplia discografía. De Cádiz, los estilos del Mellizo (un estilo) y de *Paquirri el Guanter* (un estilo), de Alcalá, los cantes de Joaquín el de la Paula, (tres estilos), de Jerez los cantes de Tío José de Paula (un estilo).

Para alguien con estas facultades, cualidades y sello tan personal, no es lógico que en este palo se haya limitado a estas pocas variaciones musicales. Sorprende que no haya grabado, por ejemplo, estilos jerezanos como el de Frijones[461] o Carapiera[462], que ya hacia en esa época El Viejo Agujetas, aunque no lo grabara hasta 1975.

Con respecto a ésta, retoma el cante de Cádiz eligiendo uno de preparación del Mellizo para empezar, dando paso a Alcalá (Joaquín el de la Paula) en dos de sus variantes: cante de preparación y de desarrollo.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1931

461 Cantaor no profesional de Jerez de la Frontera.
462 Al parecer se llamó José Monge Niño. Tía Anica La Piriñaca afirmó que fue compadre de Manuel Torre. Es un estilo muy inusual debido a su tonalidad mayor, como la de las cantiñas.

Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	ON 286-1
Número de Catálogo :	110-1963
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	ME DESPRECIASTES Y ME FUÍ
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 3650

Trarararaaaa *Voz: ¡Olé!*
A un árbol a llorar mis penas
me despreciaste y me fuí
a un árbol a llorar mis penas
y fue tan grande mi dolor
que hasta la blanca azucena
al verme se deshojó *Voz:¡Así se canta, Cepero!¡Vamos a ver Luís! ¡Olé!*

Y tú me quieres tan poco
delirio tengo por ti
y tú me quieres tan poco
que da alegría de decir
el hombre se ha vuelto loco *Voz: ¡Olé!*
y de pena va a morir *Voz: ¡Así se canta!*

El inicio de la guitarra recuerda el toque por soleá. Las falsetas introductorias están en la

cadencia propia de este palo. Maravilla toca diferente a todos los demás guitarristas que hasta ahora hemos analizado, si bien en esta primera parte y antes de que comience el cante los picados se encuentran en la estela de Miguel Borrull y el recogimiento que da inicio al cantaor es similar a los modos de Montoya. Cepero encara su estilo personal en la ejecución del fandango sin fisuras. Respeta ccccccccsu arco melódico a lo largo de los tercios.

Sin embargo, el segundo cuerpo lo afronta en los modos de 'Carbonerillo'. Coincidieron en la época hispalense e incluso mantuvieron una estrecha amistad. Apenas dos grabaciones en las que el jerezano se acuerda del sevillano para dejar su impronta. En apenas medio minuto es capaz de resolver este estilo que a pesar de todo retoma la versión propia de Cepero en el 6º tercio a modo de recogido.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1931
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	ON 283-1
Número de Catálogo :	110-1962
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	MUJER QUE TANTO QUERIAS
Guitarra:	LUIS MARAVILLAS
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 3650

Que la muerte de una mare
no hay cuadro más insufrible
que la muerte de una mare
olvidarla es imposible
nadie es huérfano de padre
mientras su madre le vive

Voz: ¡José!

Por Dios no pierdas la honra
mujer que tanto he querío
por Dos no pierdas la honra
si es que no tienes pa comer
yo pa ti pido limosna
aunque mal pago me den.

Luís Maravilla basa su introducción en las formas atribuidas a Montoya. Se aprecia la influencia en el joven Luis en estas sus primeras grabaciones de acompañante. Atendiendo al arco melódico, Cepero desarrolla sus fandango personal. Aún repitiendo esta letra (Odeón 13.630 con Luís Yance), pues fue la primera que grabó en 1922, ahora la encara en forma de fandango propio y no de media granaina como lo hizo anteriormente. Además, la primera también la desarrolla tonalmente en modo de media granaina.

Nombre del Disco :	GRANAINAS-MALAGUEÑA
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1931
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	ON 288-1
Número de Catálogo :	110-2039
Palo :	GRANAINAS
Título del Cante :	NO NACE HOMBRE EN EL MUNDO
Guitarra:	LUIS MARAVILLAS
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 3702

Como yo más desgraciao
no nace hombre en el mundo
como yo más desgraciao
quiero mucho a una mujer *Voz: ¡Poeta!*
motivos grandes me ha dado
y no la puedo aborrecer

Voz de Cepero:¡Olé, los que saben!¡Vamos a ver maravilla!

Me remuerde la conciencia
me he portao muy mal contigo
me remuerde la conciencia

tú pa(ra) mí no fuiste mala *Voz: ¡Olé Cepero!*
y te echaste de penitencia
de ser conmigo una ...

La guitarra conserva el toque de Montoya en la *granaina*-malagueña. Los préstamos son evidentes. Hay que tener en cuenta que en esta década Ramón era el principal guitarrista y creó una escuela que aún perdura. Luís de las Marianas, padre de Maravilla[463] se instaló en Madrid hacia 1915 cantando en el café de la Marina, en la época de oro del Madrid flamenco con Chacón, Montoya, Fosforito, Fernando el Herrero, Escacena, Luis Molina... El de las Marianas, afirman Gamboa y Espín[464], tuvo como norte y guía a Chacón. Y a éste lo acompañaba Montoya, por lo que, en sus comienzos artísticos tuvo sus primeras vivencias y aprendizajes junto a éste. Aunque antes de influenciarse por Montoya, Luís tuvo otros maestros. Iba al teatro todas las tardes con su padre y se pasaban las horas en el camerino escuchando a Marcelo Molina. éste al verlo interesado, se ofreció a enseñarle con la condición de que su padre no se enterase. Así lo contaba el propio Luís[465]:

> "*Lo primero que me puso fueron unas posturas por La mayor, como una especie de tientos. Me enseñó a hacer el ritmo con la mano derecha y algunas falsetas de dedo pulgar*"

Pepe de Badajoz fue también otra gran influencia en el inicio del toque de Luís Maravilla.

Es ésta la única grabación de ambos por granaina-malagueña. Dos interpretaciones similares con matices diferentes. Como podemos observar en otras, el quiebro del primer tercio Cepero lo aborda de dos formas divergentes; en la primera de ellas y antes de respirar, el fraseo ocupa o dos o tres sílabas, mientras que una segunda aborda el cante haciendo ese quiebro o descanso después de entonar una o dos palabras que suman siempre cuatro sílabas. Un ejemplo de este segundo caso lo encontramos cuando graba la letra /*Con la Virgen del Pilar/* o /*Ni los rayos, ni la luna*/ y quiebra el verso después de 'Virgen' o 'rayos', dejando cuatro sílabas antes de respirar y tres o cuatro para terminar el verso, mientras que en el primer caso se pronuncian dos o tres sílabas antes y se deja para rematar el 1º verso el resto del fraseo.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1931
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	ON 287-1
Número de Catálogo :	110-2038
Palo :	FANDANGOS

463 *Op.cit.*p-15
464 *Op.cit.* p-17
465 *Op.cit.* p-17

Título del Cante :	QUE NO HABÍA MUJER BUENA
Observaciones:	SE REEDITÓ CON NÚMERO DE CATÁLOGO AE 3702

Voz de Cepero: ¡Vamos a ver Luisito Maravillas, así se toca la guitara, olé!
Trararaaaa *Voz: ¡Vamos a ver José Cepero!*
Iba diciendo ayer tarde
de que no había mujer buena *Voz: ¡Olé!*
iba diciendo ayer tarde
volví mi cara para atrás
y me encontré con mi mare *Voz: ¡Olé!*
de pena me eché a llorar
Voz de Cepero: ¡Olé Luís. Así se toca la guitarra Luís!¡Olé!
Y no me llegaste a ver *Voz: ¡Olé!*
madre me viste en la cama *Voz: ¡Así se canta!*
y no me llegaste a ver
yo no te he hecho cosas malas
me ha dominado tu querer
que malamente me pagas *Voz: ¡Olé Cepero!*

El guitarrísta, en la introducción utiliza la técnica de pulgar e índice para terminar este comienzo con una pieza clásica de Isaac Albéniz (Asturias) en tono de Do hasta que Cepero arranca el ayeo inicial. Maravilla aprendería a introducir los cantes con falsetas de toques clásicos de Montoya pues éste fue el principal impulsor de adaptar las técnicas de la guitarra clásica al flamenco. Maravilla fue precoz profesionalmente. Afirma Norberto Torres[466] que fue protagonista excepcional de los ambientes flamencos madrileños e internacionales a lo largo del siglo. No cabe duda que su carrera profesional estuvo a la altura de los más grandes tocaores de este siglo. Fue alumno de Marcelo Molina y Pepe de Badajoz. Su acercamiento a la música clásica, no sólo la encontramos en falsetas (Asturias) sino que su interés por lo clásico le llevó a grabar el 'Concierto de Aranjuez' de Joaquín Rodrigo cuyo estreno se produjo con Pilar López en Barcelona en 1952. Esa formación la recibe de Miguel Llobet quién le transmite su amor hacía otras formas musicales ajenas al flamenco. La conocida falseta de Albéniz es una realidad en el toque de los jóvenes tocaores que la suelen introducir en la media granaina.

466 TORRES, NORBERTO.: *'Historia de la guitarra',* Almuzara 2005, Madrid, p-49

En esta grabación, los versos son autoría de Cepero al igual que el estilo de fandango que interpreta.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1933
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	ON 290
Número de Catálogo :	AE 4358
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	OBRA TU DE LA MANERA
Duración:	2:45
Guitarra:	LUIS MARAVILLAS

Traralaaaaaa

Que mejor a ti te cuadre
obra tú de la manera que quieras
la que mejor a ti te cuadre *Voz: ¡Así se canta!*
por las dos mi vida diera
pero primero es mi madre *Voz: ¡Olé!*
y después lo que tú quieras *Voz de Cepero: ¡Anda Luís, así se toca hijo,*
Dále Maravilla!

Que yo con llorar descanso[467]
diviértete con quien quieras *Voz: ¡Así se canta!*
que yo con llorar descanso
que puede ser que algún día
tu risa se vuelva llanto *Voz: ¡Olé!*
y tu llanto mi alegría. *Voz de Cepero:¡Bien Maravillas, Bien!*

La primera letra la graba el Pena hijo[468] con Gramófono AE-2046, Parlophon B-25297 y Regal RS-801. También conocemos la versión de La Trianita con Gramófono AE-2871 de 1929. Consideramos que es creación de Cepero por varios motivos. El primero de ellos es que sólo la encontramos en estos dos artistas, además de en Cepero y a partir de 1928, cuando se pone en circulación discográfica. Sabemos que fue en 1928 cuando ya es llamado por primera vez 'poeta del cante' aunque ya lo sería desde años antes. El hecho de que muchos artistas tomaran prestadas letras

467 Esta letra se canta en la comedia 'La copla andaluza', en la versión de 1959 dirigida por Jerónimo Mihura (min.21) con variaciones.
468 Catálogo General Gramofóno 1936. Archivo del autor.

de Cepero a partir de 1924 da una pista de la importancia de éstas, de las ganas de renovar el cancionero popular, pues la mayoría de ellas que se hacen entre 1883-1920 están tomadas de diferentes cancioneros y libros de coplas (Demófilo, Machado, Rodríguez Marín, Balsameda, etc) por lo que Cepero vino a revolucionar el acervo letrístico en el cancionero flamenco. Dejamos en el aire la posibilidad de que ésta fuera llevada al fandango por Rafael Pareja y la tomara para interpretar El Pena hijo.

Manuel Vallejo, aunque con versos diferentes, entona una variación similar con un sentido análogo al es de ésta, lo que nos lleva a pensar en la amplitud de coplas que tiene el flamenco, y que, trabajadas de forma distinta ofrecen un abanico de posibilidades literarias y expresivas inmenso. La grabó en 1929 con Gramófono (AE-2970) y la guitarra de Montoya:

Obra como te cuadre
muerte que tanto poder tienes
obra como te cuadre
pero te voy a advertir
que no te lleves a mi madre
llévame primero a mi

Esta segunda es una adaptación de otra que aparece en la obra de Quintero/Guillén dentro del repertorio de la comedia popular lírico-flamenca 'La copla andaluza'. Cepero la recoge y adapta los primeros tercios. La original se escucha en la película dirigida por Jerónimo Mihura en 1959 y la voz la pone Adelfa Soto:

Te ríes de mis quebrantos
por no tener quien me ampare
te ríes de mis quebrantos
y puede ser que algún día
tu risa se vuelva el llanto
y mi llanto alegría

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1933
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	ON 284
Número de Catálogo :	AE 4358
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	YO SUFRO CON VERTE
Guitarra:	LUIS MARAVILLAS

Traraaalaaaa
Y sin embargo te miro
yo sufro mucho con verte *Voz: ¡Olé Cepero!*
y sin embargo te miro
yo quisiera aborrecerte
pero con pena lo digo
mi sino será el quererte *Voz:¡Así se canta! ¡el poeta del cante jondo!*

Yo sentí que me dio una voz
mi pobre madre en la agonía *Voz: ¡Olé!*
sentí que me dio una voz
y llorando me decía
hijo de mi corazón *Voz: ¡Olé!*
se muere gente perdía

El guitarrista repite una falseta de trémolo asociada al toque por soleá ya apuntada con anterioridad. La recoge al modo de cierre que da introducción al cantaor en el ayeo característico. Los dos cuerpos mantienen la línea melódica propia de Cepero. Posiblemente, esta segunda letra sea de su creación. Es recurrente la muerte venidera de la madre, la agonía y el dramatismo con que imprime los versos.

Nombre del Disco :	FANDANGOS Y FANDANGOS POR TANGOS
Casa Discográfica :	GRAMOFONO
Año de Edición :	1933
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	BJ 3219-1 110-3219
Número de Catálogo :	AE 4372
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	EL HABERTE YO QUERIDO
Duración:	2:52
Guitarra:	LUIS MARAVILLAS
Observaciones:	EN LA OTRA CARA GRABÓ PEPE PINTO FANDANGOS POR TANGOS:SON LOS RIZOS DE TU PELO.

Fue causa de mi perdición
y el haberte yo querío *Voz: ¡Olé Cepero!*
ha sido causa de mi perdición
ajolá me hubiera muerto
antes de hacer la intención
de rozarme con tu cuerpo *Voz: ¡Así se canta!*
Voz de Cepero:¡Vamos allá Maravilla!,¡Olé!

Lo que son las penas mías
te están diciendo mis ojos
lo que son las penas mías
tú no tienes sentimientos
que te sirven de alegría
el verme pasar tormentos.

Según J.M. Gamboa y M. Espín[469], el guitarrista acompañó en seis placas a Cepero. Apuntan que fue en abril de 1931 en Barcelona. La información que nosotros manejamos no concuerda con los datos que ofrecen. Según catálogo de ventas y discos Gramófono de 1931, en abril se grabaron los siguientes cantes: */Que a mí me enseñó a querer/* (soleares), e */Y compasión no me da/* (fandangos) ambos con referencia AE-3618. */Mujer que tanto quería/* (fandangos) y */Me despreciaste y me fui/* (fandangos) con referencia AE-3650 (Gamboa y Espín no anotan esta placa). */Que no había mujer buena/* (fandangos) y */No nace hombre en el mundo/* (granaina-malagueña) con referencia AE-3702. Ya en 1933 vuelven ambos al estudio y graban */Que mejor a ti te cuadre/* (fandangos) e */Y sin embargo te miro/* (granaina-malagueña) con referencia AE-4358. Por último comparte una placa de pizarra con Pepe Pinto: */Fue causa de mi perdición/* (fandangos) con

469 GAMBOA, J.M. & ESPÍN, M.. *'Luís Maravilla por derecho'*. Fundación Machado. 1990. p-28

referencia AE-4372. Pepe Pinto grabó fandango por tangos titulado */Son los rizos de tu pelo/* con la guitarra de Antonio Moreno.

El Cojo de Málaga ya impresionó esta letra una década antes (Pathé 2232 grabado el 23/3/1923) y aunque están titulados en el disco como 'fandangos' interpreta granaina (La granaina que interpreta es la que hemos visto en otros discos titulados 'fandanguillo malagueño' o 'fandango del Cojo').

En el disco de Manuel Centeno (Odeón 101.029 SO 2.835) aparece la etiqueta 'fandango por granainas' y el cante está musicalmente en la línea que separa el cante del Cojo de Málaga y Cepero. El cantaor jerezano se aleja del patrón musical de los otros cantaores y desarrolla éste en las formas personales de su fandango.

6.12.- 1932 con la guitarra de Niño Ricardo. Serie Regal.

Casa discográfica	Referencia	Matriz	Título
Regal	DK 8472	K-2.736	Fandangos
Regal	DK 8472	K-2.739	Fandangos
Regal	DK 8496	K-2.743	Fandangos
Regal	DK 8496	K-2.744	Milonga
Regal	DK 8522	K-2.738	Fandangos
Regal	DK 8522	K-2.741	Fandangos
Regal	DK 8543	K-2.734	Granadina-malagueña
Regal	DK 8543	K-2.737	Fandangos
Regal	DK 8565	K-2.742	Fandangos
Regal	DK 8565	K-2.733	Granadina-malagueña
Regal	DK 8757	K-2735	Fandangos

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1932
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 2736
Número de Catálogo :	DK 8472
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	NO HAY UN SABIO QUE IGNORE
Guitarra:	NIÑO RICARDO

Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 0791

Voz de Cepero:¡Vamos allá Niño Ricardo!¡Olé!
¡Esa guitarra que canta, hijo. Esas manos. Ole!
¡Si te viera Pareja ahora mismo. Que diría
Pareja de ti!¡Olé!.
Voz de Niño Ricardo:¡Que lo hago muy bien!

Ni hombre que resucite
no hay un sabio que me ignore en el mundo
Ni hombre que resucite
ni un jardín que no eche flores
ni pintor que a ti te pinte *Voz: ¡Bien!*
de tu cara esos colores *Voz:¡Bien!¡Viva el poeta flamenco!¡Olé!*

O son ilusiones mías
eres más guapa que nadie
o son ilusiones mías
tan bonita me pareces
que yo no te cambiaría *Voz: ¡Olé!*
por España entera si me lo ofrecen. *Voz:¡Bien!*

Niño Ricardo tuvo gran amistad con Cepero. Muchas tardes, el guitarrista acudía a casa del cantaor a tomar unos vasos de manzanilla y a charlar de flamenco. Ricardo ya colaboró con Cepero en 1928 en una serie discográfica de seis placas. Ahora vuelven a reencontrarse en un estudio para

volver a unir toque y cante en otra serie de cinco placas.

Comienza Ricardo con un trémolo. Cepero admiraba el toque de Montoya y Niño Ricardo especialmente. Ya en la línea regular personal vuelve a ofrecer sus fandangos. Conforme pasan los años, las cadencias del cante se tornan más templadas y más sentimentales.

Este segundo, lo grabaron El Cojo de Madrid (Parlophon B-26651 con Sabicas en 1936), El Niño Olivares (Regal DK-8794 con N. Ricardo en 1932 y Niño de la Flor (Odeón 183.199b SO 7.243 con Manolo de Badajoz en 1931). Las letras están en la línea personal y literaria de sus anteriores creaciones.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1932
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 2739
Número de Catálogo :	DK 8472
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	QUE TIENES QUE HUELES A GLORIA
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 0791

Voz de Cepero:¡Olé!¡Vamos a ver Niño Ricardo!¡Tocaores buenos de Andalucía!¡Olé José!

Que tienes que hueles a gloria
eres una variedad del campo *Voz: ¡Olé!*
Que tienes que hueles a gloria

por consejos de tu madre *Voz:¡Vivan los poetas, olé!*
dejaste de ser mi novia
y ahora no te quiere nadie *Voz:¡Olé! Voz de Cepero:¡BIen Manolo!*

No le debe de pegar ningún hombre
a ninguna mujer que sea santa y buena *Voz: ¡Olé!*
Le debe un hombre de pegar
porque antes de pegarle
debe el hombre de mirar *Voz:¡Olé!*
que una mujer puede ser su madre. *Voz:¡Olé! Voz de Cepro:¡Vamos a ver Ricardo ahí!¡Ese toque está muy bien!*

La guitarra de Niño Ricardo principia el toque con una falseta de introducción propia de la malagueña. Sin ayeo de inicio, el primer tercio entronca con el arco melódico personal con sesgos de Rebollo. En el tercer verso, aparece de forma más latente la musicalidad propia de éste incluido el final del tercio; El cuarto, ya encadena los modos propios del jerezano que son más apreciables en el último verso.

La estructura del segundo cumple la máxima de Cepero de alargar los tercios primero y segundo. Cambia la del tercero repetido para convertirlo en octosílabo. El comienzo se ejecuta de modo hablado para entonar la melodía propia a partir de la segunda mitad del verso y dar el aire propio en ese grado. A partir de éste, la melodía es la perteneciente al acervo cantaor de Cepero. Los versos cuarto y quinto, sin embargo, se acortan hasta el heptasílabo sin perder la esencia ni la métrica tonal en la ejecución vocal. El último tercio, por contra, se alarga hasta las diez sílabas.

Nombre del Disco :	MILONGA
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1932
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 2744
Número de Catálogo :	DK 8496
Palo :	MILONGA
Título del Cante :	ANOCHE MIENTRAS DORMIA
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 0802

Autor: Andrés Cepeda/Juan de Dios Peza

Traralalaaaa
Anoche mientras dormía
del cansancio fatigado
soñé con sueño adorado
paso por la mente mía
Soñé de que te veía
y que me estabas mirando
y que te estaba contando mi vida
mi vida triste y muy triste
y que desapareciste
al despertarme llorando
Que le importa al mundo y a la gente *Voz: ¡Olé!*
yo tengo esposa e hijitos
y los dejé por los malditos de una mujer fatal
no se nada nada ni me importa
si la lucha fue sangrienta
y por culpa de una mala imprenta
yo fui a la cárcel y ella a un hospital
oiga, oiga, amigo
si al ser mis dos hijitos
que me tienden los bracitos
como pidiendo pan

pues señor usted que sabe
si usted supiera mis cosas
son tristes y tan dolorosas
y alguna vez se reirá.

Según J.M. Gamboa la versión flamenca[470] de la milonga argentina data de los años diez y se la debemos a Josefa Díaz, Pepa de Oro.

La autoría de ésta resulta algo confusa. Los versos originales se atribuyen a Andrés Cepeda (Anón. Guía de audición. Todo Gardel. 2001) y constan de cinco décimas, mientras que la obra musical se compone sólo de tres. Por otra parte, la primera estrofa de la canción pertenece a un poema[471] del mexicano Juan de Dios Peza**.** En SADAIC la obra está registrada únicamente a nombre de Francisco Martino, autor de la música.

En origen, este poema se tituló 'El sueño' y le puso música Francisco Martino. Carlos Gardel lo grabó el 30/03/1927 con acompañamiento de Barbieri y Ricardo a las guitarras aunque la letra sufre correciones con respecto a la original.

Las variaciones melódicas en los dos primeros tercios se distancian del estilo de Pepa Oro manteniéndose así durante el desarrollo musical de la milonga. El dramatismo que otorgan los tonos menores de la guitarra sumado al cante de Cepero hace de esta versión un cante de calidad. La intensidad con la que habla engrandece esta versión. Asimismo, tiene analogías con la interpretación de Escacena, alejada de la versión de Pepa Oro que además consta de un estribillo en ritmo de tanguillo, que hiciera Teresa España en 1910 y, a la postre, Chacón daría personalidad y entidad propia además de enriquecerla con matices musicales.

En estos años, la milonga era un cante 'de moda' y la suerte de popularizarla fue a parar a Marchena y a Angelillo en la composición de 'La hija de Juan Simón' de manera más extensa, sobre todo en la película del mismo nombre en 1935, en la que actuaba junto a Pilar Muñoz y Carmen Amaya. Juan Breva, Mochuelo, Niño de Cabra y La Rubia grabaron también la milonga. El Niño del Museo lo hizo con la misma letra, aunque introduce partes que Cepero no interpreta, en 1929 con la guitarra de Borrull[472] (Gramófono AE-3081)

470 GAMBOA RODRÍGUEZ, JM. '*Una historia del flamenco'* Edit. Espasa 2005, p-241

471 Benedetti HÁ. Apostillas al Gardel de 1912. Todo es Historia [Internet]. 2003. Available from: http://gardel.unsl.edu.ar/benedetti.htm#ApostillasalGardelde1912). Juan de Dios Peza nació en una familia conservadora (su padre fue ministro durante la intervención) pero como discípulo de Ramírez y Altamirano figuró entre los jóvenes poetas liberales. A la vez Hipanófilo y nacionalista, Se empeñó en versificar castizamente y en hacer poemas con motivos y escenarios locales. Diplomático, dio a conocer en Madrid a los poetas de este país (La lira mexicana, antología). Periodista de prosa suelta y clara que todavía es francamente legible. (De la gaveta íntima, Benito Juárez), comediógrafo y fundador de la primera sociedad de autores mexicanos, fue sobre todo poeta muy admirado en los países de lengua española y traducido inclusive al japonés. Su esposa lo abandonó y esta tragedia convirtió a Peza en el "cantor del hogar". En vida fue castigado por su inmensa popularidad, aunque el célebre ataque de Brummel en Poetas mexicanos contemporáneos (1884)

472 Como fe de errata, decir que este cante se anuncia en la placa original como Vidalita 'Sueño dorado'.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1932
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 2743
Número de Catálogo :	DK 8496
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	CUANDO ME VEAS VENIR
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 0802

Voz de Cepero: ¡Olé Manolo. Salero!¡Escucha!
Por otro camino vete
cuando me veas venir
tira por otro camino
y no te acuerdes más de mí
y déjame tú con mi sino *Voz: ¡Olé!*
que yo me voy muy bien sin ti *Voz:¡Olé!*

Ni lo dudo ni lo afirmo
dicen que ese hijo que tienes es mío
yo no lo dudo ni lo afirmo
puedes ponerle mi nombre
pero no mis apellidos

por si acaso es de otro hombre. *Voz: ¡Olé!*

José Cepero conoció al Carbonerillo en la Alameda de Hércules en los años en los que las ventas en Sevilla eran uno de los emplazamientos más señeros donde se podía escuchar buen cante. Su vida artística se inició a los ocho años de edad, Su sobrenombre artístico se lo debía a su padre, que era vendedor ambulante de carbón. Debutó en el Café Novedades de Sevilla, participando en espectáculos por toda la geografía española, alcanzando una gran popularidad con su famoso y personalísimo fandango, que creó una escuela muy importante para todos aquellos cantaores de su época que le seguían admirando. Hubo muchos grandes del cante que copiaron del estilo del fandango del Carbonerillo. Aunque no podemos hablar de copia en el caso de Cepero, sí es verdad que el jerezano admiraba al sevillano y sus dos modalidades estilísticas. Los dos cuerpos musicales siguen la misma línea; la personalidad de Cepero, no sólo en su fandango sino en todo lo que cantaba, está presente.

No hemos localizado la autoría de la primera letra, aunque puede ser de Cepero pues no aparece en la discografía de pizarra de ningún cantaor. La segunda apunta al jerezano. Sabedores de que reflejaba sus vivencias a través de sus versos, esta quintilla tiene todos los ingredientes para reflejar una situación de paternidad fuera de su matrimonio. Ya hemos aportado en la biografía que Cepero tuvo un hijo con una artista de la dinastía de los Ortega en la década de los cuarenta. No sabemos si anteriormente pudo haber pasado por una situación parecida, pero si una década después le ocurrió pudiera ser que no fuera la única. Así, todo apunta a que es una dedicatoria a Mariquita Ortega. Esta letra la grabó también Niño de la flor con Manolo de Badajoz (Odeón 182.868a SO 6.311) en 1931.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1932
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 2741-2
Número de Catálogo :	DK 8522
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	BRILLA COMO EL SOL LA LUNA
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 0822

Voz de Cepero:¡Salero. Vamos allá Manolo, hijo. Así se toca la guitarra!¡Olé Viva el 'Aje'!¡Olé!
Brilla como el sol y la luna
la cara de mi serrana
brilla como el sol y la luna
mujeres he visto bastantes
pero como tú ninguna
yo no me canso de mirarte *Voz:¡Olé!¡Salero!*

Que es digna de compasión
aliviarla en sus dolores
que es digna de compasión
ha perdido sus colores
también va a perder la razón *Voz:¡Olé!*
porque sufre mal de amores. *Voz:¡Así se canta, caray, con gusto!*

Este fandango no tiene una definición estilística clara pues hay incluidos en él sesgos del estilo corto del Carbonerillo, del propio de Cepero y elementos musicales propios del fandango de Huelva. En el segundo,se acera más al corto de Carbonerillo, aunque sigue en el modo de Huelva, es decir con elementos musicales propios del fandango onubense.

Estas dos letras las tiene grabadas Paco Mazaco en diferentes discos en 1930 (Odeón (182.820 SO 5.978) con Manolo de Badajoz al estilo de Vallejo. Asimismo, la encontramos en la discografía de Andrés Heredia 'El Bizco' que en 1935 con la guitarra de Manolo de Badajoz (Odeón 203.502 SO 8.593) interpreta éste al estilo de Cepero con sesgos de Rebollo. Por último Juan Valderrama grabó el segundo fandango con Montoya (Columbia V-2.715. Fandangos 'Las golondrinas') en 1944. No podemos afirmar que esta letra sea de Cepero aunque cumple el estilo

literario propio del cantaor.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1932
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 2738
Número de Catálogo :	DK 8522
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	UNA PALOMILLA HERIA
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 0822

Autor: José Cepero

Voz de Cepero:¡Olé Manolo!.¡Olé! ¡Olé el sevillano!
¡Así dice Pareja que toca bien hombre. ¡Salero!

Una palomilla hería
Yo en el campo me encontré
A una palomilla hería
Yo la cogí y la curé
Y ella muy agradecía
Levantó el vuelo y se fue

Voz de Cepero: ¡Olé!¡Salero!¡Olé Manolo!

Por ver lo que allí ocurría
en un manicomio entré
por ver lo que allí ocurría

me fijé en una pared
y vi a un loco que escribía *Voz:¡Olé!*
el nombre de una mujer. *Voz de Cepero:¡Olé!¡Bien Ricardo, bien!*

Sin ningún género de duda, este fandango es uno de los más personales de Cepero, tanto en la originalidad de la letra como en la interpretación. Vuelve a retomar el término 'paloma' para crear coplas. Parece que ésta la creó un tiempo después de observar el gran éxito que tuvo la que llevaba cantando desde años antes (*/a un arroyuelo a beber/ yo vi bajar una paloma/)* aunque no tuvo ni la aceptación ni la majestuosidad de la anterior, pues si bien la primera ha sido cantada por muchos artistas de su generación, ésta apenas es grabada por sus compañeros.

La Andalucita[473] la hace con una letra de corte similar, probablemente tomando como base la creación de Cepero y cambiando los versos finales aunque el sentido se mantiene. Lo graba con Gramófono AE-3.191 y guitarra de Miguel Borrull: */Cogí una paloma heria/ hería de muerte estaba /cogí una paloma heria/ la curé esta mañana/ vino ella muy agradecia/ y a pararse en mi ventana/*

Del segundo fandango no tenemos la certeza de ubicarlo en las creaciones de Cepero aunque es el estilo del cantaor. Nadie más lo grabó[474] que sepamos y esto nos hace pensar que pueda ser suyo.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1932
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 2734
Número de Catálogo :	DK 8543
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	EN UN HUMILDE BARQUILLO
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 0831

473 Se inició artísticamente desde muy niña. Actuó en el Teatro Imperial de Sevilla, y según sus declaraciones a la revista España, viajo cantando por Argentina, Cuba, Venezuela, Suecia, Francia, etc. En 1923 figuro en el espectáculo flamenco del Teatro Romea de Madrid, donde volvió a actuar en 1925, en el Salón Eldorado, anunciada como "reina de las saetas". En 1929, intervino en la obra La copla andaluza, en el madrileño Teatro Pavón, y seguidamente en el Fuencarral, con El alma de la copla.

474 En base a los datos recogidos en el archivo del autor.

Voz de Cepero:¡Vamos allá Ricardo.! ¡Olé Buenos tocaores!. ¡Así se toca!. ¡Con salero!

En un humilde barquillo
bajaron de Huelva a pescar
en un humilde barquillo
se forma un gran temporal
y cantan por fandanguillos
y vuelve la oleá al mar *Voz:¡Olé!¡Olé!*
Voz de Cepero:¡olé, así le gusta, así le gusta a Pareja tocando!

No le tuve envidia a nadie
mientras mi madre vivió
yo no le tuve a nadie
mi madre se me murió
y ahora el desgraciado más grande *Voz: ¡Bien!*
vive más feliz que yo. *Voz:¡Olé!*

Manolo Caracol introduce esta letra en 1930 (Odeón 182.738b) con Manolo de Badajoz aunque cambia algunos versos con respecto a la versión de Cepero y lo hace en los modos del fandango corto de Carbonerillo. La interpretación de Cepero para ambos se mantiene en el estilo personal. La segunda se asemeja a la que décadas más tarde grabaría Rancapino (Turner record, 1995. TCD 0004) con esta letra: /*Y todos los días/to los días le estoy pidiendo a Dios/que mi madre no se me muera/ y to los días le estoy pidiendo a Dios/ mi madre se me murió/ y el desgraciado más grande del mundo/ ese vive más feliz que yo/.*

No se encuentra la copla original en la línea literaria de José Cepero. En el repertorio

letrístico del cantaor no aparecen muestras de hombres que no se porten bien con su madre, o de situaciones que tengan relación con ésta. Recordemos que Cepero no conoció a su padre y la devoción por su madre está implícita en cada creación. Sin embargo, no hay rastro de la figura paterna o masculina en ninguna de ellas.

Nombre del Disco :	GRANAINA-MALAGUEÑA
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1932
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 2737
Número de Catálogo :	DK 8543
Palo :	GRANAINAS
Título del Cante :	Y TU NO LO CONOCIAS
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 0831

Voz de Cepero:¡Olé Niño Ricardo. Tocaores buenos, flamencos,Olé!

Y tú no lo conocías
y a tu puerta llegó un pobre
y tú no lo conocías
una limosna le ha dado
y a quién tanto te quería
hasta el agua le has negado

Voz:¡Vamos allá. Olé!

Una azucena he sembrao
en el valle de la pena
una azucena sembré
su fragancia fue muy buena
pero yo no puedo querer
un perfume que envenena. *Voz:¡Olé salero ahí!*

El arranque del primer tercio lo lleva a quebrar el verso. Cuatro sílabas con parada para recoger el resto y ligarlo con el segundo. Al igual que en el fandango, a partir del 4º, las caídas tonales se suceden como un patrón característico en las creaciones de Cepero. Se puede establecer un paralelismo entre su cante y su vida. Los altibajos literarios los comparamos con los de su vida, con su infancia, su juventud profesional y su trayectoria artística hasta la decadencia de la posguerra

y la vuelta a los escenarios de forma tímida y sus últimos años en el colmao y en las fiestas privadas. Así es su vida, así es su cante.

El segundo lo grabó Pepe Marchena en 1928 (Regal RS-779 K 992) con Niño Ricardo. Escacena también en 1928 con Borrull (Victor (81.900-A BJ 941)

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1932
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 2742
Número de Catálogo :	DK 8565
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	PONTE EL MANTON Y LAS FLORES
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO. SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 0844

Voz de Cepero: ¡Olé Ricardo!¡Así se toca la guitarra, Olé Ricardo hijo. Viva mi amigo Pareja, que es el rey del fandango!

Ponte el mantón y las flores
llegan las claras del día
Ponte el mantón y las flores
súbete a la grupa mía
María de los Dolores *Voz: ¡Olé!*
que vamos de romería

Como la espiga del trigo
de oro rubio es tu pelo
como la espiga del trigo
son tus ojos dos luceros
vente serrana conmigo *Voz:¡Olé!*
que por tu persona muero.

Encontramos un dato curioso de atribución de estilo. En un disco de La Perla de Triana aparece bajo el título 'fandango de Triana'. En otros casos sólo lo titulan fandangos y aparece el nombre del primer verso, como en el caso de Cepero de Triana (Regal DK-8326), Palanca (Parlophon B-25665 y Odeón 183.116) o El Niño de la Flor.

Un nuevo estilo en la discografía del cantaor. El cante de Dolores la Parrala aparece aunque apreciamos matices del fandango del Carbonerillo y sesgos de Pepe Pinto en el 6º tercio que deja el cante cercano a la taranta con una caída tonal a La menor. Una de los elementos que nos hacen optar por atribuir determinadas letras al cantaor objeto de estudio es la fecha en la que se graban los fandangos. Aún encontrando coplas que no están en la línea creativa del cantaor como estos dos casos, el hecho de que empecemos a encontrarlos en la discografía a principios de los años '30 nos dan una pista de que pudieran ser de Cepero. Dado que es a partir de mediados de los '20 cuando el fandango se pone de moda, las coplas populares serían las primeras en aparecer. De los escuchados con aire de Huelva y en compás de abandolao las que aparecen son reconocidas como populares, sobre todo de determinados pueblos de la provincia. Sin embargo, y a pesar de algunas temáticas (como en este caso) nos parece asumible atribuir a Cepero éstas, pues coinciden con su máximo periodo creativo en el que encontramos que son muchos los cantaores que las toman prestadas y con mucha frecuencia.

En una época en la que películas como 'La copla andaluza' o 'El alma de la copla' ya triunfaban y en la que los nuevos fandangos (coplas creadas para estas comedias) ponían al público de pie, cantaores como Cepero aprovecharon el tirón mediático para obtener fama y prestigio.

Nombre del Disco :	GRANAINA CON MALAGUEÑA
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1932
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 2733
Número de Catálogo :	DK 8565
Palo :	GRANAINAS
Título del Cante :	Y SIN EMBARGO TE MIRO
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO SE REEDITO BAJO EL SELLO COLUMBIA NUMERO DE CATALOGO N 0844

Voz de Niño Ricardo:¡Vamos a ver Cepero!

Voz de Cepero:¡Vamos a ver Ricardo.Olé Tocaores buenos!

Y sin embargo te miro
yo sufro mucho con verte
y sin embargo te miro
yo quisiera aborrecerte
pero con pena lo digo

mi sino será quererte *Voz:¡Olé!*

Lucero de la mañana
estrella del firmamento
lucero de la mañana
por ti daría yo mi aliento
el corazón mi vida y mi alma
memoria y entendimiento.

El Cojo de Madrid[475] canta esta letra por fandangos (Columbia V-2.735) en 1944 en un estilo a caballo entre Rebollo y Cepero mientras que Bernardo de los Lobitos (Regal RS-1.233) lo hace al modo de Cepero y El Cojo de Málaga (Odeón 13594 en 1925) hace la versión original de la que Cepero toma préstamos para su granaina-malagueña. El hecho de que la grabara siete años antes que él puede ser un indicativo de que esta letra no es propia ya que la del segundo fandango se cantaba mucho antes en diferentes pueblos onubenses por lo que puede ser popular. Pero dentro de las obras/coplas que tenemos documentadas en las que aparece el nombre de José Cepero aparece la primera letra.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	REGAL
Año de Edición :	1932
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	K 2735
Número de Catálogo :	DK 8757
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	VIVE SIN PENA NI GLORIA
Guitarra:	NIÑO RICARDO
Observaciones:	COMPARTE ESTA PLCA DE PIZARRA CON LA NIÑA DE LA PUEBLA.

Voz de Cepero:¡Olé tocaores buenos. Bien, Manolo Bien. Olé!

Sin pena ni gloria viven
los locos en su desvarío
viven sin pena ni gloria
y yo vivo sin sentido
porque he perdio la memoria

475 JUAN SANZ VEGA, cantaor conocido con el nombre artístico del NIÑO DE MADRID, nacido en Madrid en el año de 1899, y fallecido en su ciudad natal en 1970. Se inició a los 17 años de edad en distintos locales madrileños entre ellos "El Kursaal Imperial", donde en 1925, actuaba junto con Luisa Requejo, El Gloria, el Cojo de Málaga, La Macarrona, La Malena, La Pompi, Niño Medina, Manuel Pavón, Villarrubia, Ramón Montoya y Antonio Chacón

desde que te he conocío

Voz: ¡Olé!

La del querer la más grande
dijo un sabio de las penas
la del querer la más grande
y fue porque aquel sabio no vio
agonizando a su madre *Voz:¡Bien!*
ni un beso a él volvió. *Voz:¡Olé!*

La prevalencia de su estilo personal es evidente a partir de comienzo de los años '30 del siglo XX. El recorrido tonal y métrico se cumple en tanto que vuelve a alargar el cuarto tercio hasta las diez sílabas en el caso del segundo cante. No así en el primero, cumpliéndose los dos patrones ya analizados. Conforme pasan los años y su metal de voz está más hecho y maduro, las caídas tonales y el hincapié que ejecutan en los segundos tercios, hacen que se mantenga la intensidad y sea más reconocible.

La guitarra de Niño Ricardo tienes ciertas semejanzas con el toque que en estos años Montoya preestablece. La utilización de pulgar e índice en la introducción es uno de los elementos similares en ambos tocaores. La presencia del compás es inexistente aunque en el acompañamiento, en el ejercicio de pregunta-respuesta del cante y del toque, aparece implícito en el primero. Para el segundo el compás *ad libitum* queda definido. Ricardo resuelve el final con una falseta de cierre, de nuevo, con semejanzas a los cierres de Montoya.

6.13.- 1934 con la guitarra de Manolo de Badajoz. Serie Odeón.

Casa discográfica	**Referencia**	**Matriz**	**Título**
Odeón	183877a	SO-8.437	Fandangos
Odeón	183877b	SO-8.436	Fandangos
Odeón	183907		Fandangos
Odeón	183907		Fandangos
Odeón	183927a	SO-8.439	Fandangos
Odeón	183927b	SO-8.440	Granadina-malagueña

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1934
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	SO 8436
Número de Catálogo :	183877
Etiqueta :	AZUL
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	FALTA NINGUNA LE ENCUENTRA
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz de Cepero: ¡Vamos allá Manolo, hijo!¡Hombre!¡Olé Manuel!

Voz:¡Vamos allá Joselito hijo, Viva Cepero!

Tirolalilolaaaa
Ayy, Falta ninguna le encuentra
to(do) aquel hombre que quiere mucho a una mujer *Voz:¡Olé!*
no le encuentra ninguna falta
tampoco le importa a él
si antes tuvo una desgracia
pa(ra) que obre con ella bien *Voz:¡Olé Josele!¡Josele hijo. Viva quién sabe cantar. Vamos allá! Cepero:¡Vamos allá Manolo!*

Ay no creas que es por tu querer
si yo sufro y me atormento *Voz:¡Olé!*
no creas que es por tu querer
es que me daba sentimiento
que quise en vez de mujer
a una fiera del desierto. *Voz:¡Olé Josele!¡Bien Manuel!¡Tocaores buenos!*

El arranque no se asemeja al propio de los fandangos que suele desarrollar. Encontramos que el hilo musical está más cercano al fandango por soleá. La guitarra que se presenta en 3x4 en la introducción y en la falseta inicial se torna a compás de soleá aunque éste no está presente de forma clara. El marcaje del compás se aprecia cuando aparece la voz y principalmente en la forma de ejecutar los tercios. Este modelo lo conocemos gracias a Manuel Vallejo que graba uno de similares características.

En cambio, Cepero retoma uno de sus argumentos en la métrica: alargar el segundo verso hasta las trece sílabas. La guitarra se encuentra en ese modo de pregunta-respuesta durante el desarrollo letrístico. Por contra, cuando termina el primero vuelve en un ejercicio natural de toque libre al modelo de fandango personal *ad libitum* en el compás para volver a la misma situación en la segunda letra.

Estilísticamente, este segundo fandango es una copia melódica fiel del primer ejemplo. Con respecto al de Cepero, encontramos semejanzas, principalmente en el apoyo vocal y sostenido del final del segundo tercio en el que aguanta con una apoyatura la vocal 'a' que precede a la palabra 'a-tormento' dando intensidad al verso. El quinto y sexto tercio son patrones melódicos tonales comparables a los de sus fandangos, con decaimientos en los versos hasta el remate final que queda tonalmente sostenido en los tonos bajos.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1934
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	SO 8437
Número de Catálogo :	183877
Etiqueta :	AZUL
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	UNA AZUCENA Y UNA ROSA
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz de Cepero:¡Vamos allá Manolo!¡Así se toca. Ole!

Voz:¡Vamos allá Joselito valiente!

Tirolalaaaaa *Voz:¡Olé Manuel!*

Una azucena y una rosa

pintaron un rojo clavel *Voz:¡Olé, olé Josele!*

una azucena y una rosa

lo que no puede nunca pintar un pincel

la cara tan dolorosa

como la del Gran Poder *Voz:¡Olé Josele!*

Ay, Quise dormir y no podía

una noche muy tormentosa *Voz:¡Olé!*

quise dormir y no podía *Voz:¡Olé Joselito valiente!*

soñé que estabas con otro

y hasta la cama mordía
por poco me vuelvo loco *Voz:¡Olé,olé Josele! ¡Bien Manuel .Así se toca!*

Este cante contiene elementos análogos al precedente. De antemano, el ayeo inicial se encuentra en la estela del anterior, alejado del modelo propio de Cepero e incluso del comienzo característico de José rebollo que utiliza en algunos casos el jerezano para principiar su fandango personal. Claro ejemplo de fandango por soleá en el que la guitarra entronca con el 3x4 cuando no existe el cante (descanso entre una y otra letra), para aportar musicalmente el compás que aparece ciertamente intrínseco durante la voz. Si la guitarra se acerca más al compás onubense en las transiciones, la tonalidad del toque se desarrolla en Mi (por arriba) para soportar el corpus musical aunque tan sólo aparece en los momentos de respuesta, como elemento acompañante liviano que hace que intuyamos más que aportar un compás definido.

Para ambos, desarrolla la misma línea melódica. A diferencia de la anterior grabación, Cepero aquí se rige por el patrón estandar de respetar la métrica octosilábica de los versos.

Nombre del Disco :	SOLEARES
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1934
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	SO 8438
Número de Catálogo :	183907
Etiqueta :	AZUL
Palo :	SOLEARES
Título del Cante :	CUANDO DIOS ME LLAME A CUENTAS
Duración:	3:13
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Voz de Cepero:¡Vamos a ver Manolo. Bien!
Lerelereee *Voz: ¡Olé Cepero, vamos a cantar bien ,como tú sabes!*
Cuando Dios nos llame a cuentas
tenemos que ir los dos *Voz:¡Olé!*
tendrás que venir conmigo
tenemos que ir los dos
porque tú tienes la culpa
de que me condene yo *Voz:¡Olé!*

la culpa tú la terelabas *Voz:¡Olé!¡Que bonito!*
de que me condene yo

Mira que bonita era *Voz:¡Olé!*
se parecía a la Virgen
de Consolación de Utrera *Voz:¡Olé!*

Tú nunca has tenío ropa
y has estrenao una bata nueva
serrana y te has vuelto loca *Voz:¡Olé!*

Serrana te vas quedando
como se quedó San Juan
con el dedo señalando
como se quedó San Juan
con el dedo señalando. *Voz:¡Olé!* *Voz de Cepero:¡Bien Manuel!*

Cepero establece la frontera de su soleá en Alcalá. Estilos de preparación y de desarrollo que ya hemos visto repetidos en otras grabaciones. En su paso por Sevilla seguro que aprendió y escuchó en numerosas ocasiones distintas soleares trianeras que en su voz sonarían muy bien. Del mismo modo, podría haber grabado estilos jerezanos, como ya hemos apuntado. El patrón que sigue (1-2-3-2-4-5-5-4) no es propio de este tipo de soleá, pues agrega un tercer verso que debería ser la repetición del 1º o del 2º en todo caso. No es oportuno pensar que sus recursos eran limitados pues su capacidad creativa y estilística es bastante rica aunque no así en la soleá y la seguiriya. Suponemos que a la hora de grabar no daría tanta importancia a estos cantes y sí a los fandangos.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1934
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	SO 8441
Número de Catálogo :	183907
Etiqueta :	AZUL
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	VIENES A QUE TE AMPARE
Duración:	3:10
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Autor: José Cepero

Trarararaaaa
Ay vienes que te ampararé
si tú te vieras desampará
vienes que te ampararé
yo no te puedo abandonar
porque tú has sido la única mujer
que yo he querío de verdad

Voz de Cepero: ¡Este disco va dedicado a D Pedro Morón.Vamos allá Manolo! ¡Olé!

Voz:¡Olé!

Voz:¡Olé Josele!

Ay ay tengo razones de más
pa(ra) no mirarme yo a ti a la cara
tengo razones de más
tú pa(ra) mí fuiste muy mala
y a ti te pega ese refrán
que quién mal anda mal acaba.

Voz:¡Olé!¡Olé Josele! Cepero:¡Bien Manuel. Olé!

Tercer caso de fandango por soleá en la discografía de Cepero. Esta grabación tiene considerables diferencias con respecto a las anteriores. Para empezar la guitarra de Manolo de Badajoz no está al modo de fandango sino que la tonalidad de Mi y el compás de amalgama es evidente. Así sucederá durante toda su duración. El ayeo de inicio nada tiene que ver con los anteriores. En este caso, es más cercano al de la soleá por bulerías que al del fandango personal. El cante sí está sometido al compás de la soleá aligerada. El desarrollo de los tercios también se diferencia notablemente de los anteriores. Aparece un matiz interesante. El cuarto verso es muy similar a un tercio de las malagueñas del Mellizo en el que sostiene el verso con apoyaturas en los alargamientos de las vocales para retomar de nuevo el fandango por soleá.

La segunda letra sigue el ejemplo del precedente en el que no incluye los matices de la malagueña anterior sino que lo reduce a la línea original sin introducir estos elementos ajenos. La guitarra continúa de principio a fin en compás de soleá aligerada o soleá por bulería.

La segunda copla la graba El Peluso (Gramófono AE-4434) en 1933 con Manolo de Badajoz.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1934
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	SO 8439
Número de Catálogo :	183927
Etiqueta :	AZUL
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	LA MUERTE ME LA QUITO
Duración:	3:17
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Autor: ¿Fidel Prado?¿Cepero?

Voz de Cepero:¡Vamos allá Manolo. Olé Viva Badajoz!

Traralalalaaa *Voz:¡Josele!*

Ay,y La muerte me la quitó *Voz:¡Olé Cepero valiente!*

a la que yo tanto quería *Voz:¡Olé!*

la muerte se la llevó *Voz:¡Olé!*

al Jesús voy to(dos) los días *Voz:¡Olé!*

y no le puedo pedir de por Dios

porque me quitó a la mare mía *Voz:¡Cepero valiente. Así se canta, sí señor!*

Dime donde vas a llegar

este querer tuyo y mío *Voz:¡Olé!*

dime donde va a llegar

era pa(ra) mí el martirio *Voz:¡Olé!*

verte y no poderte hablar
queriéndote con delirio. *Voz:¡Bien Cepero, por algo, por algo es...!*

Estas coplas son autoría de Cepero. La discografía de Paco el Americano (Odeón 203.482b SO 8.645, con la guitarra de Miguel Borrull) sitúa una letra similar como creación de Fidel Prado[476].

Dado que Cepero compuso la mayoría de sus letras antes de 1927, aunque algunas las grabara años más tarde, en la versión de Paco el Americano el argumento es similar diferenciándose en que los tercios se construyen con palabras diferentes. Podríamos estar hablando de dos creaciones distintas, si bien la una se construye tomando como ejemplo la otra. La versión del Americano es la siguiente:

La muerte me la quitó
a la pobre madre mia
la muerte me la quitó
y cuando estaba en su agonía
para que no sufriera yo
me miraba y se reía.

Damos por válido que Cepero fue el creador y Fidel Castro el 'recreador/versionador' pues el jerezano ya compuso una letra similar variándola en los últimos versos.

La segunda letra es popular. A lo largo de la discografía es una de las más interpretadas por malagueñas, en el estilo del Mellizo. Para entender este cante hay que remitirse necesariamente a artistas gaditanos. Pericón de Cádiz hace una de las versiones más logradas al igual que la de Rancapino con la guitarra de Paco Cepero, para un programa de la TV española[477] en 1979 aunque con variaciones:

Donde va a llegar
este querer tuyo y mío
dime donde va a llegar
me tienes loquito
que tú me tienes loquito perdío
cada día te quiero yo más
yo voy a perder el sentío

476 Compositor que tuvo popularidad en el primer tercio del siglo XX. Una de las más conocidas, "Chiquita", la compuso junto a Mabel Wayne para un vals que grabó Francisco Canaro en 1928 para la casa Odeón (184136). Entre los artistas españoles encontramos a Emilio Vendrell que la grabó con la orquesta Capdevila y el 'cantor español' Mario Visconti con orquesta.
477 'Flamenco', emitido en tv el 12 de marzo de 1979.

Ésta misma la encontramos en Manuel Soto Sordera con Melchor de Marchena en 1964 (RCA LSP 10.262). José Maria Castaño[478] en la biografía de Sordera hace la siguiente apreciación sobre este cante: *"Secunda la extraordinaria guitarra de Melchor de Marchena con el que graba una excelente malagueña del Mellizo: 'Este querer tuyo y mío'"*.

La versión de Pericón de Cádiz con guitarra de Perico del Lunar dice así:

Donde va a llegar
este querer tuyo y mío
dime donde va a llegar
tú tratas de aborrecerme
yo cada vez que quiero más
que Dios me mande la muerte

José Cepero desarrolla en esta versión características tonales inusuales en él, pues elabora el fandango en compás de soleá. En 1929, Manuel Vallejo ya graba algunas variantes, una de ellas con la letra */porque lo mandó el destino/* (Gramófono AE-2919 con la guitarra de Ramón Montoya). Antonio Mairena lo dejó para la posteridad en una no comercial en 1944 en Tánger.

Décadas más tarde la volvieron a poner en circulación Bernarda y Fernanda de Utrera con la guitarra de Diego del Gastor en una sesión realizada para 'Rito y Geografía del Cante'. (Grabado en Estudios de discos Tánger, 78 r.p.m.) /*Yo no quiero ni acordarme/ ni del santo de tu nombre/ que yo me siento feliz/ y hasta parezco otro hombre/ desde que no pienso en ti/*. La dedicatoria la hace a sus amigos Baltasar y Magdalena. La guitarra es de Habichuela de Tánger.

Nombre del Disco :	GRANAINA-MALAGUEÑA
Casa Discográfica :	ODEON
Año de Edición :	1934
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	SO 8440
Número de Catálogo :	183927
Etiqueta :	AZUL
Palo :	GRANAINA
Título del Cante :	NI LOS RAYOS DE LA LUNA
Duración:	3:08
Guitarra:	MANOLO EL DE BADAJOZ
Observaciones:	BIFACIAL 25 CM DE DIAMETRO

Autor: José Cepero

478 CASTAÑO HERVÁS, JM. *'Manuel Soto 'Sordera de Jerez, La elegancia del duende'*. Edit. Signatura. 2005. p-191.

Voz de Cepero:¡Vamos allá Manolo. Así se toca por granaina-malagueña!.¡Olé!
Tiririayyy, yyyy, yayaaaaoo
Ni los rayos de la luna
Ni el sol con sus resplandores *Voz:¡Olé!*
Ni los rayos de la luna *Voz:¡Bien Cepero!*
Ni un campo lleno de flores
Ni la más grande fortuna
La cambio por tus amores *Voz:¡Olé!¡Josele!*

De lástima que me da
me voy a casar contigo *Voz:¡Olé!*
de lástima que me da *Voz:¡Olé!*
sé que tienes un hijo mío
y nadie te quiere mirar
y la culpa yo la he tenío.

Este primer fandango lo graba hasta en dos ocasiones (con esta letra). Otros intérpretes lo hicieron con modalidades muy próximas al estilo de Cepero, destacando, sobre todo, alguno del Cojo de Málaga que se anuncia con la simple denominación de "fandangos[479]", así como otro de Centeno, titulado "fandangos por granadinas". El cantaor, que empezó por llamarlo fandanguillo malagueño, acabó por darle el híbrido de granadina-malagueña y, con menor frecuencia, el de malagueña-granadina, aunque también para mayor confusión lo denominó media granaína en alguna ocasión.

479 Dibujo original de la galleta de la placa de pizarra. Archivo del autor.

En cuanto al mencionado del Cojo de Málaga, ya hemos afirmado que, aunque es prácticamente similar al de Cepero, conserva la impronta de la destacada personalidad del gran tarantero malagueño. También lo grabó Tomás Pavón con una de las letras de Cepero, a la que dio la unas características personales que el hermano de la Niña de los Peines siempre solía poner en sus interpretaciones.

Parece que algunos comentarios de Cepero con cierto tono despectivo respecto a las granaínas de don Antonio Chacón no le sentaron muy bien a éste último, lo que motivó desavenencias entre ambos, aunque más tarde Cepero no dejará de manifestar, siempre que venía al caso, su gran respeto y admiración por Chacón[480].

6.14.- Año 1939 con la guitarra de Ramón Montoya. Serie Columbia.

Casa discográfica	**Referencia**	**Matriz**	**Título**
Columbia	R-6.103	C-4.531	Tangos antiguos
Columbia	R-6.103	C-4.527	Fandangos
Columbia	R-6.116	C-4.524	Granadina-malagueña
Columbia	R-6.116	C-4.530	Fandangos
Columbia	R-6.135	C-4.533	Fandangos
Columbia	R-6.135	C-4.548	Fandangos

Esta tanda de grabaciones discográficas se llevaron a cabo en septiembre de 1939[481]. El mismo día y la misma semana grabarían en esos estudios Juan Valderrama, Mojama y Cepero. Hay algunas de ellas en las que se oyen como los unos jalean a los otros. De Mojama sólo se conocían 16 cantes que se hicieron en 1928 con la guitarra de Montoya. Sin embargo, hemos localizado un catálogo discográfico argentino de la discográfica 'Casa Chica' que es la filial de Columbia en España. En este catálogo aparecen datados cinco nuevos aunque nada sabemos de las grabaciones.

Nombre del Disco :	FANDANGOS Y TANGOS ANTIGUOS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1939
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4527
Número de Catálogo :	R 6103
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	TORTOLILLA DIME,DIME

480 *Op.cit.*
481 Catálogo Columbia 1940. Archivo del autor.

Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz de Cepero:¡Vamos allá Montoya!¡Olé!

Laralaralaaaa *Voz:¡Olé!*

A donde tienes la cama
Tortolilla dime dime
a donde tienes la cama
allí arribilla en el monte
debajo de una retama
Tortolilla, dime, dime *Voz de Montoya:¡Bien, José,bien José!*

Qué bonito está un jazmín
florecío en la primavera
qué bonito está un jazmín
y más bonito estuviera
tener yo cerca de mí
a la mujer que lo riega.

El inicio se aleja de la salida propia de Cepero en su estilo propio. El arco musical está en los modos de su fandango por soleá. Sin embargo, la melodía está incluida en el acompañamiento. No es modelo personal, sino que el aire onubense está presente. La guitarra marca el compás interno de Huelva en tanto que la letra y el ritmo va libre. La temática literaria indica que puedan ser de creación personal. Pájaros (tórtola) y elementos de la naturaleza aunados en los versos para dar sentido a una copla. Por otro lado, flores, jazmines, capullos, son palabras que dan sostenibilidad al argumento de poder atribuirle éstas como suyas.

Nombre del Disco :	TANGOS ANTIGUOS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1939
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4531
Número de Catálogo :	R 6103
Palo :	TANGOS
Título del Cante :	POR DIOS Y POR EL AMOR DE DIOS
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Autor: Jofré y Villegas
Ayayayaaaaaay
Ya se llevaron a la mía morena
y ahora se me acababa
de mi amor el cariño
se acabó de mi amor el cariño
eso es lo mismo que quitarle
a San Antonio su niño

Una rubia panaera
que con la calor del horno
se está poniendo morena

Con Jesús y le digo
hablo con mi Dios y le digo
De noche cuando me acuesto

Voz de Cepero:¡Anda Ramón!
Voz:¡Cepero, valiente!

Voz:¡Olé!

Voz:¡Olé!

cuando me acuesto de noche
de noche me acuesto sólo
hablo con mi Dios y le digo *Voz:¡Cepero!*
con Jesús hablo y le digo
hablo con mi Dios y le digo
que mentira me parece
lo que tú has hecho conmigo

Y yo le diera *Voz:¡Bien!*
por ver a mi madre diera
un deito de la mano
y el que más faltita me hiciera *Voz:¡Olé!*
un deito de la mano
el que más falta me hiciera.

Se observa que en la galleta de la placa de pizarra aparece el apellido 'Joffre'. Como hemos advertido anteriormente, esta información nos conduce a que aunque muchas de las creaciones que hemos analizado son autoría de Cepero, en la Sociedad General de Autores aparecen a nombre de Joffre y Villegas y de Ortíz y Villajos. Creemos que las pondrían a su nombre a cambio de una cuantía económica, pues Cepero no estuvo nunca dado de alta en esta sociedad por lo que no pudo registrarlas. Aún así, algunas de ellas son populares y todo pueda ser que sean adaptación de las originales registradas a nombre de Joffre.

Principia el cante rompiendo la métrica octosilábica propia de los tientos-tangos al que antecede un ayeo de inicio. La melodía de estos primeros dos versos no coinciden con ningún estilo, en el que liga 2º y 3º. Sin embargo, retorna al tiento jerezano. A partir de aquí, el concepto melódico se repite a lo largo de la grabación. Aparece un elemento similar en discos como los de La Niña de los Peines; esto es, la repetición exagerada de los tercios, pudiendo llegar una copla de cuarteto octosilábico a tener diez versos. De igual forma la de los Peines 'estira' hasta los diez versos (Zonophone 5-53013) grabando una prácticamente igual con algún cambio puntual:

Ay, con Jesús y le digo
con mi Dios hablo y le digo
cuando me meto en mi cuarto

cundo yo en mi cuarto erremeto, ay
cuando yo me meto en mi cuarto
con mi Dios y le digo
(a)naquero con Undibé
con mi Dios hablo y le digo
ay que mentira a mí me parece
lo que tú haces conmigo

Antonio Mairena también utilizó este recurso de repetición para alargarlo. El final vuelve a recoger la esencia jerezana del cante, con sesgos cercanos a Manuel Torre.

En el apartado guitarrístico, apreciamos que Montoya está a un nivel resolutivo y musical de gran calidad. En la introducción hace contratiempos, manteniendo el toque por tientos e incluso deteniendo el sentido musical sin perder el compás. La guitarra, en contraposición a las formas de tientos de hace unas décadas está perfectamente definido, dando los tonos en los lugares correspondientes; Recordemos que desde principios de siglo la sonanta estaba en fase de creación y desarrollo y apenas de marcaban los rasgueos respetando los tiempos, sin apenas falsetas ni adornos musicales.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1939
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4530
Número de Catálogo :	R 6116
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	A UN ARROYUELO A BEBER
Duración:	2:54
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Autor: José Cepero *Voz de Cepero:¡Vamos allá Montoya. Olé!¡Olé Ramón!¡Olé!*

A un arroyuelo claro a beber
Yo vi bajar un día una paloma
A un arroyuelo a beber
Por no mojarse la cola
Levantó el vuelo y se fue
Que paloma tan señora *Voz:¡Olé!¡Olé José!*

Luchaban los barcos veleros

Con las olas del mar bravío
Luchan los barcos veleros *Voz:¡Olé!*
Y desde que yo te he conocío
Luchar contigo no puedo *Voz:¡Olé!*
Tú eres un barco perdío

Nos encontramos con letras archiconocidas de su repertorio. Existen diferencias en la ejecución de este fandango con respecto a las veces que las grabó. En la versión de 1929, con Gramófono, los tercios los desarrolla de manera regular, con los altibajos propios con los que graba otros. Sin embargo, ya en 1940, el temple con el que canta está patente y la forma de ejecución es más explosiva, como a ráfagas, sobre todo en los momentos en los que hace breves paradas para retornar la letra y terminar cada verso. En esta versión, eleva el tono hasta el sexto grado[482] en la palabra */la-ro/* al igual que hace en el 2º en */u-na*/ donde lo estira y lo lleva hacia los tonos álgidos. De la misma manera hace en el 4º con */mojar-se*/. Las caídas del 5º y 6º son similares a la personalización que hace de su fandango en otras muestras.

En el segundo, la línea musical que sigue es la misma que en el anterior. En este caso, hace un leve quiebro del verso tomando aire para recogerlo y volver a ejecutar la parada en el segundo aguantando la letra */m/* de mar, con lo que consigue una mayor expresividad y sentimiento a la hora de transmitir. En el mismo, con Gramófono AE-2583 empieza con un *ay* emotivo que da fuerza al comienzo al igual que mantiene y estira en la */m/* del 2º tercio. En la 3º grabación de Parlophon B-25360 se olvida de hacer el quiebro a mitad del 1º para recogerlo todo seguido pero acabando en el tono propio del fandango. Hay cercanía musical con el de Rebollo en este arranque del 1º tercio.

A pesar de haber hasta tres patrones distintos para hacer el mismo cante y la misma letra, el de Cepero es tan personal como reconocible desde el primer momento en que empieza.

Nombre del Disco :	GRANADINAS-MALAGUEÑAS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1939
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4524
Número de Catálogo :	R 6116
Palo :	GRANAINAS
Título del Cante :	AMARGAMENTE LLORABA
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz de Cepero:¡Y viva Montoya. Olé!
Voz de Montoya:¡Cepero. Ole!

Y amargamente llorabas

482 Grados de la escala sobre la que se ejecuta el cante.

me acerqué a tu vera un día *Voz:¡Olé!*
y tú llorabas amargamente
te pregunté que tenías
y me dijiste que tu gente
no quería que fueras mía *Voz:¡Joselito!*
Voz de Cepero: ¡Vamos a ver Ramón!

En la introducción del primer verso, se aleja de los modos propios de la media granaína tal y como la definió Chacón. La primera parte la hace libre sin acercarse a ninguna otra conocida. Aparece una mezcolanza entre la suya y la de Chacón alternando melodías sin un perfil estilístico concreto. Pepe Marchena grabó la misma letra aunque la introdujo por granaínas con la guitarra de Montoya en 1933 (Gramófono GY-116).

Pepe Pinto grabó una similar (Regal RS-141) con Niño Ricardo: */Lloraba muy amargamente/ una mujer de la vida/ lloraba muy amargamente/ y en su llanto se lamentaba/ y a Dios le pedía la muerte/ porque a esta vida/ ella no se acostumbraba/*. Niño de Archidona (Parlophon B-25622) grabó la siguiente: */Lloraba muy amargamente/ una mujer de la vida/ lloraba muy amargamente/ en su llanto ella decía/ que tan sólo por el dinero/ a ella otro hombre la quería/*. Niño de la Rosa Fina (Gramófono AE-3977) hizo otra variante distinta: */Amargamente lloraba/ en la puerta de una ermita/ amargamente lloraba/ una mujer que veía/ que con otra se casaba/ el hombre que ella más quería/*. Y El Limpio (Regal DK-8265) aporta a la discografía flamenca una cuarta versión: */Lloraba muy amargamente/ una mujer de la vida/ lloraba muy amargamente/ y en sus lamentos decía/ mal de parné anda la gente/ cuando nadie me convida/*. Todos los cantaores aquí nombrados lo hicieron por fandangos.

En el catálogo de Casa Chica argentino (versión sudamericana de la casa Columbia) encontramos un dato que refuerza la teoría de que las letras atribuidas a Cepero aparecen en el papel como autoría registrada a nombre de A. Joffré de Villegas. Aparece en este documento aunque con referencia A-6116 en lugar de R-6116.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1939
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4548
Número de Catálogo :	A 6135
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	BONITA COMO UNA IMAGEN
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz de Cepero: ¡Vamos allá Montoya!¡Olé!

Tiralalalalaaa
Ay a mi vera se acercó
estando yo impresionando
a mi vera se acercó
un hombre de buen linaje
y mariquilla Calderón
bonita como una imagen *Voz de Montoya:¡Ole, el paladar, el paladar!*

Por la mañana eres un clavel
María al mediodía eres una rosa
y por la mañana un clavel
por la tarde eres clavellina
y jazmín al oscurecer
Viva tu cara divina *Voz de Cepero:¡Vamos allá Montoya!¡Olé!¡Tocaores buenos!*

El ayeo de inicio con el que se templa Cepero, tiene semejanzas con el que desarrolla en el fandango por soleá analizado con anterioridad. El comienzo atípico de 'tiralaralalaaa' lo hace particular en tanto que suele iniciarse con el ayeo personal que recoge matices de Rebollo. Vuelve a retomar el fandango por soleá junto a Montoya, que interpreta el mismo patrón que Manolo de Badajoz, esto es, toque alimentado del 3x4 en la introducción y en las transiciones y acompañamiento acompasado por soleá durante el desarrollo del cante. La rítmica que introduce

uno y otro tocaor es similar. En cuanto a la melodía, no acomete las subidas tonales de los anteriores sino que respeta este arco melódico de los tonos medios en la ejecución de cada tercio además de no alargar el segundo.

Nombre del Disco :	FANDANGO DE LA SIERRA
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1939
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4533
Número de Catálogo :	A 6135
Palo :	FANDANGOS
Estilo :	DE LA SIERRA
Título del Cante :	TENGO RAZONES DE MAS
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Lilililiiii
Razones tengo de más
pa(ra) no mirarme yo a ti a la cara
tengo razones de más
fuiste tú pa(ra) mí tan mala
y a ti te pega ese refrán
que quién mal anda mal acaba

Piensa en ser buena y honrá
que te se quiten de la imaginación
el lujo y los brillantes
y piensa en ser buena y honrá
a ti no se te pone por delante

Voz de Cepero:¡Bien Ramón!
Voz:¡Vivan los magos de la guitarra!¡Olé!

Voz:¡Olé!¡Vivan los poetas, José!
Voz de Cepero:¡Bien Montoya!¡Olé!

que te se tiene que acabar
tu hermosura y tu semblante.

Cepero recupera en estos últimos años de su carrera discográfica los fandangos por soleá. Esta letra ya la grabó con anterioridad y sostiene el mismo argumento musical en una y otra. La guitarra marca el compás de soleá en el acompañamiento para transicionar por fandangos en los espacios sin cante. Esto lo veremos en grabaciones posteriores en las que hemos hecho más hincapié en el toque de Montoya.

6.15.- 1940 y 1944 con la guitarra de Ramón Montoya. Serie Columbia.

Casa discográfica	Referencia	Matriz	Título
Columbia	A-2.616	C-4.551	Fandangos
Columbia	A-2.616	C-4.521	Tarantas
Columbia	V-2.591	C-4.528	Bulerias jerezanas
Columbia	V-2.591	C-4.551	Fandangos
Columbia	V-2.698	C-4.518	Fandangos
Columbia	V-2.698	C-4.519	Seguidillas de los Puertos
Columbia	V-2.714		Cante por serranas de la Sierra
Columbia	V-2.714		Cante de las marismas
Columbia	V-2.733	C-4.520	Soleares
Columbia	V-2.733	C-4.526	Seguidillas de Jerez
Columbia	V-2.759	C-4.522	Granadina-malagueña
Columbia	V-2.759	C-4.523	Fandangos gitanos
Columbia	V-2.662		Fandangos
Columbia	V-2.662		Alegrías gaditanas

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4521
Número de Catálogo :	V 2616
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	QUE AUSENTANDOME TE

	OLVIDABA
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Autor: José Cepero

Voz: ¡Cepero vamos allá!

Tirolalalaaa
Que ausentándome te olvidaba
Yo creí inocentemente
Que ausentándome te olvidaba *Voz:¡Bien!*
Y tuve el inconveniente
Que contra más me alejaba
Te tenía más presente *Voz:¡Olé!*

Una escopeta lujosa
yo tengo en el monte un puesto
y una escopeta lujosa *Voz:¡Olé!*
una perdiz con reclamo *Voz:¡Olé José!*
pero me falta una cosa
ser de tu cariño el amo. *Voz de Cepero:¡Bien, Montoya!*

Vuelve a aparecer la introducción 'tirolaralala' característica del fandango por soleá de Cepero. La versión propuesta en este caso es similar a las anteriores, tanto en la línea musical de la guitarra como en la del cante. El segundo difiere en matices del anterior; el primer verso se acerca sutilmente al fandango de Huelva desprovisto de compás en este caso e inmerso en el de soleá.

Nombre del Disco :	TARANTAS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4529
Número de Catálogo :	V 2616
Palo :	TARANTAS
Título del Cante :	ALMERIA QUIEN TE VIERA
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz de Cepero: ¿Así me gusta Ramón. Olé!¡Muy bien Ramón!

Ayaayy, aaayy, ayyy
AY, Yo tus calles paseara
Ay Almería de mi alma quién te viera

si yo tus calles las paseara *Voz:¡Viva José!*
y al Santo Domingo fuera
a oír la misa del alba
Almería quién te viera.

Resulta sorprendente la solemnidad del toque de Montoya[483] al igual que la correcta definición del mismo. El arranque mecido en Fa sostenido y cambio a sol 7, tal y como se ejecuta en la actualidad, nos da una muestra de la capacidad evolutiva que ha tenido este toque gracias a Montoya y a la personalización del mismo.

Cepero interpreta un taranto de Almería. Esta versión mantiene un compás interno que aflora en los juegos musicales del guitarrista dando respuesta al cantaor.

Acerca de los tarantos afirmaba Pepe de la Matrona[484]: *'Los tarantos empezaron a salir de las Alpujarras cuando se empezaron a descubrir las minas; ellos iban allí, a las minas, a buscar trabajo y les decían tarantos. Al salir después las minas de La Unión, se fueron introduciendo en Cartagena. Y luego se pasaron a Linares, a la provincia de Jaén, que también se empezaron a descubrir allí minas. Y llevaban ellos sus canciones, que eran fandangos'.*

Sin duda, en el transcurso de ese viaje, se detiene en Almería adoptando unas formas muy características. Manolo de la Rivera (1912-1990) hacía un fandango de Almería basado en un fandanguillo (tarantas) que el maestro Gaspar Vivas creó inspirado en otros cantes. Esta modalidad la grabó en la Magna Antología del flamenco (Hixpavox). Pueda ser una variante de este taranto.

Esta letra la hemos encontrado interpretada como petenera, por Rafael Romero, Pepe de la Matrona y Pericón de Cádiz en forma de soléa-petenera.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4551
Número de Catálogo :	V 2591

483 Tanto la tradición oral, como la escrita, señalan la importancia del guitarrista Miguel Borrull Castelló (Castellón de la Plana, 1866-Barcelona, 1926) en la configuración de este toque. Admirador de su paisano Francisco Tárrega, del que cultivaba el repertorio en la intimidad (Prat, 1935: 62), su perfil, con anterioridad a Ramón Montoya, corresponde al tipo de tocaores que tuvieron cercanía con el género "serio", para incorporar diferente técnicas de arpegios al toque flamenco, como lo fue su coetáneo Rafael Marín, quien sin embargo no recoge este toque en su método. José Blas Vega afirma incluso que Montoya llegó a recibir clases de Borrull, lo que aclararía en parte cómo Don Ramón adquirió estas técnicas de arpegios (Blas Vega, 1995), además de su formación con Marín y contactos con Miguel Llobet y los hermanos Fortea. En ambos casos, Borrull y Montoya, nos llama la atención el hecho de ser ambos gitanos no andaluces. Otro caso posterior de concertistas gitanos no-andaluces como Sabicas y Mario Escudero parecen señalarnos que la recepción de técnicas clásicas y su reconocimiento definitivo en el gremio de los tocaores ha pasado por guitarristas con este perfil, gitanos y no andaluces, lo que pone una vez más en duda el carácter a priori "hermético" que se ha atribuido habitualmente a los intérpretes gitanos. (TORRES, CORTÉS, N. *'El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad.'* Revista La madrugá. 2011).
484 ORTÍZ NUEVO, J.L.: *'Pepe de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano', op.cit.* pp-103-104

Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	CANTA EL QUE TIENE ALEGRIA
Guitarra:	RAMON MONTOYA

(Jacinto Almadén está presente en la grabación. Los jaleos son suyos)

Voz de Cepero: ¡Vamos allá Montoya! ¡esto va dedicado al representante de vinos de Tío Enrique!

Tiralaralalaaa
Lo niego yo al parecer
te estoy queriendo en silencio
y lo niego al parecer
mi corazón llora sangre
por lo darlo a comprender
pa(ra) que la gente no hable

Voz de Cepero::¡Olé!¡Echa una copita de vino Almadén!
Voz:¡Olé!

Voz de Cepero:¡Olé, Ramón!

Llora to(do) el que tiene pena
y canta el que tiene alegría
y llora to(do) el que tiene pena
piensa el loco en sus manías
y la mujer que no es buena
sufre el castigo en un día.

Voz:¡Olé!¡Que bien toca aquí Ramón. Que bien toca Montoya la guitarra!¡Olé Montoya!

Aparece, de nuevo, un fandango por soleá en la línea de los anteriores, esta vez con una lentitud atípica en Cepero.

Nombre del Disco :	BULERIAS DE JEREZ
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4528
Número de Catálogo :	V 2591
Palo :	BULERÍAS
Estilo :	DE JEREZ
Título del Cante :	VENGO DE LA FERIA DE ZAFRA
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz:¡Olé!

Que por mi puerta pasó
que por mi puerta pasó
una flamenca canastera
y de mí se enamoró
una gitana canastera
y de mí se enamoró

Vengo de feria de Zafra
de ponerle a mi caballo
las herraduras de plata
de ponerle a mi caballo
las herraduras de plata *Voz:¡Olé!*

que grande pena es la mía
que me has venío engañando
y yo no lo comprendía
que tú me vienes engañando *Voz:¡Olé, José!*
y yo no lo comprendía

Y será para mi mayor tormento *Voz:¡Olé!*
verte y no poderte hablar
para mi mayor tormento
verte y no poderte hablar.

Ramón Montoya inicia el toque en tiempo de bulería por soleá en LA (toque por medio). Tras terminar la introducción lo acelera hasta convertirlo en bulería. Cepero comienza con ayeos iniciales en tonos menores que Montoya no acompaña pues el cantaor vuelve a recoger tonos mayores. Todas sus bulerías (que fueron pocas en su discografía) están en la línea del cante puramente jerezano salvo su creación 'La Candonga'. Las letras que interpreta son populares. El primero lo entronca con Jerez; la denominada bulería corta. El segundo proviene de Extremadura y de los jaleos extremeños. Juanito Valderrama grabó esta letra en un triple cd titulado 'Historia del cante flamenco' (Belter. Divucsa music. S.A 2002).

Con un cambio melódico Cepero sigue la estética del cante jerezano hasta el final que

vuelve a utilizar lo que creemos es un estilo personal y creado por él. La guitarra de Montoya recuerda a sus primeras grabaciones en las que la definición del toque por bulerías no estaba desarrollada en toda su plenitud y se trabajaba principalmente marcando los tiempos a dos (pares) en un 6X8 marcado durante toda la grabación. Conforme se suceden los tercios el rasgueo es el principal elemento técnico utilizado por Montoya. Recuerda a las primeras grabaciones por bulerías de La Niña de los Peines. Sobre esta forma de tocar recoge Cristina Cruces[485] las palabras de J.M. Gamboa al respecto:

> *...sigue una estructura más cercana al moderno concepto rítmico que se va a extender aún muy al golpe, pero acompasada con certeza. Todavía la guitarra no ha explotado las posibilidades de la escala andaluza por ese estilo y se refugia en cada una de sus intervenciones en solitario-variaciones y falsetas- en la escala mayor, en el toque por chufla. Es por ello que se detectan continuas imperfecciones en el ajuste armónico entre la guitarra- que tiende a caminar por mayores-y el cante- que persigue la cadencia andaluza-.*

En los años '40 el toque de bulería está más que definido. Si Montoya estableció las bases para dar amplitud al concepto armónico de la guitarra, Ricardo, Manolo de Huelva, Manolo de Badajoz, Melchor de Marchena y otros tantos ya habían acoplado a la perfección el acompañamiento de este cante. De ahí que resulte extraño que Montoya vuelva a sus orígenes a la hora de acompañar a Cepero en esta grabación. Esto nos traslada irremediablemente a décadas anteriores pero sustituyendo las carencias de antaño por una conceptualización y tratamiento del toque desarrollado de esa manera.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4518
Número de Catálogo :	V 2648
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	MAS QUE EL VIENTO EL HURACAN
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Tirolalalalaa *Voz:¡Olé!¡Vivan los veteranos del cante flamenco!¡Cepero!*

Ay, más que el viento el huracán

485 CRUCES, ROLDÁN, CRISTINA. *'El mundo flamenco de La Niña de los Peines'*. Almuzara. 2009. (En Gamboa:2005)

el aire mata más que el viento
y más que el viento el huracán
el saber mata al talento
y a ti te tiene que matar
tu mismo remordimiento
Voz:¡Montoya!
Que olvidara mi querer
to(do) el mundo te aconsejaba *Voz:¡Olé!*
que olvidaras mi querer
como si el cariño fuera
como un reloj de pared
que se pone donde quieras. *Voz:¡Olé!* *Voz de Cepero:¡Anda Montoya!*

Este cante sigue el patrón musical de los fandangos por soleá grabados por Cepero y Montoya durante 1944. Salvo un fandango de Huelva, todos los fandangos impresionados por Cepero a partir de 1934 están en esa línea, tanto con el acompañamiento de Manolo de Badajoz como por el de Ramón Montoya.

Nombre del Disco :	SEGUIDILLAS DE LOS PUERTOS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4519
Número de Catálogo :	V 2648
Palo :	SIGUIRIYAS
Estilo :	DE LOS PUERTOS
Título del Cante :	TE APARTASTES DE MI VERA
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Aaayy,ayayyayay *Voz:¡Olé!¡Montoya!¡Cepero!*
Te apartaste *Voz:¡Joselito!*
te apartaste de mi vera
te fuiste sin apelación *Voz:¡Cepero!¡Olé!*
ahora te veo
ahora te veo hincá de rodillas *Voz:¡Olé!*
pidiendo perdón *Voz:¡Cepero!¡Vamos allá!*

¡Quién toca gitano!

Ay al beato Lorenzo
le ayuno los viernes *Voz:¡Olé!¡Montoya!*
pa(ra) que me ponga a la madre de mi alma
que donde yo la viere. *Voz:¡Ramón!*

Voz de Cepero:¡Bien Montoya, toque gitano!

El personalismo de Cepero en la seguiriya con aire jerezano hace de ésta un clásico en su discografía. En los años '40 se encuentra en una fase en la que los *tempos* comienzan a ralentizarse. Las facultades y el temple del cantaor han cambiado con el tiempo y su voz además de estar en plenitud está más madura. Este estilo de inicio atribuido a Manuel Molina arranca con un largo ayeo cadencioso que da lugar al tercio. El recorrido tonal cuadra con la estructura propia de éste; Cepero los desarrolla alargando los tonos finales dentro de los patrones que rigen este estilo. En cuarto verso quiebra, para retomar la métrica endecasílaba que finaliza con un recogimiento del último tercio. En este final, trabaja de forma muy personal introduciendo una 'j' a mitad de la palabra *'pi-di*' como años más tarde se encargaría de hacer Antonio Mairena con el conocido 'babeo'. El remate o macho se atribuye a Curro Durse. Es aquí donde Cepero no escatima en esfuerzos y engrandece esta versión estilística de los Puertos. El ligado de versos pares llega a su cenit en el 3º y 4º donde hace de corrido el cante rematando con generosidad.

La guitarra de Montoya está ausente de elementos ricos en ornamentos musicales y sonoros. El toque se centra en el acompañamiento respondiendo en los tonos propios de la seguiriya. La secuencia[486] Re menor, DO, SI, LA se mantiene a lo largo de la grabación con la única variación del sostenido en DO cuando el cante lo precisa. Ni siquiera hay tiempo para introducir una falseta ni un dibujo musical entre los dos cuerpos que desarrolla Cepero. Tan sólo al finalizar ejecuta una falseta de cierre.

Nombre del Disco :	CANTES SERRANOS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número de Catálogo :	V 2714
Palo :	SERRANAS
Título del Cante :	CUANDO SALE LA AURORA
Duración:	3:12
Guitarra:	RAMON MONTOYA

486 Esta secuencia de notas es la base del toque 'por medio' en flamenco. Es la cadencia andaluza transportada en notas. La cadencia andaluza es la secuencia de notas 'La menor, sol 7, FA, MI.

Voz de Cepero:¡Cante por serrana de la
sierras de Córdoba! ¡Vamos allá Ramón, Montoya!

Cuando sale la Aurora
sale llorando
sale llorando
sale llorando
cuando sale la Aurora
cuando sale la Aurora
sale llorando
sale llorando

sale llorando
sale llorando
pobrecita y que noche
pobrecita y que noche
estará pasando
Ay estará pasando

porque la Aurora
porque la Aurora
de día de divierte
y de noche llora
y de noche llora

esa hucha y por de médicos y doctores
del cirujano
que a mí me curaba
ya no me conoce *Voz de Cepero:¡Bien Montoya!*

Es Silverio Franconetti el primer impulsor de la serrana y el que implantó la moda de cantarla precedida de la liviana y rematada con la seguiriya de cambio o macho. Es de ambiente campero, con temas que aluden a la sierra, relacionado con los hombres que la transitaban en

aquella época (pastores, bandoleros, contrabandistas, arrieros....), lobos, corderas, etc. El término "serrana" viene referido a la sierra andaluza. Paco el de Montilla siguió la estela cantaora de los de su generación y la grabó en los modos de Silverio. No se conoce que haya otras variaciones o estilos distintos de los de Franconetti. Fue el de Montilla el primero que las grabó en cilindro de cera. Echando el tiempo atrás nos detenemos en 1830 cuando Estébanez Calderón versa sobre ellas y las denomina ―modernas serranas. Unas décadas más tarde ya se popularizan en los repertorios de los años 60 del siglo XIX y Silverio las da a conocer en San Fernando, Cádiz y Jerez de la Frontera. Aunque no se puede apreciar en las difusas grabaciones, la tonalidad en la que se cantaban era en MI, es decir, lo que en términos flamencos se llama 'por arriba'. La versión que ejecuta Cepero es el modelo que ha llegado hasta nuestros días.

La versión de Paco el de Montilla y la del Mochuelo, las más antiguas conocidas de las que tenemos documento sonoro contienen elementos distorsionantes con respecto a la popularizada por Pepe de la Matrona, quién ha trasladado hasta la actualidad la forma del cante de Silverio. Cepero sigue esta línea melódica en la que las repeticiones de los tercios son uno de sus principales argumentos. Manolo el Malagueño, grabó años después que Cepero, con la misma letra y en versión del cantaor jerezano.

Nombre del Disco :	CANTE DE LAS MARISMAS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número de Catálogo :	V 2714
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Autor: José Cepero

Voz de Cepero:¡Esto va dedicado a mi amigo Carrizosa el sastre de los artistas de Madrid y a Manuel Peña, representante del vino de Barbadillo!

Voz de Cepero: ¡Olé Montoya!

De varios pueblos de Huelva
y de Sevilla la llana
van saliendo las carretas
a despuntar la mañana
y emprenden un paso lento
entre vítores y palmas

Unos cantan fandanguillos

y otros cantan sevillanas
y otros dicen venga vino
y Viva la Paloma Blanca
y encima de una carreta
y colgá en una balaustrada
va cobijada la Virgen
en su estandarte encantada
y adornada con romero
y plata policromada
y los bueyes que la llevan
muy despacito y con calma
parece que van contando
a una a una las pisadas
y una morena muy guapa
que va en la grupa montada
entona este fandanguillo
que es arrancado del alma

Oh, reina de las marismas
si to(do) el mundo te venera
oh, reina de las marismas
pusiste a mi madre buena
y me la has puesto tú misma
ya se acabaron mis penas *Voz de Cepero:¡Bien Montoya, bien tocao!*

En esta tercera y última grabación de esta serie discográfica de Cepero aparece la milonga de Pepa Oro. Ya vimos que en las anteriores de 1929 y 1932 desarrollaba otra más hablada y estilísticamente matizada. En su creación, el cantaor obvia el estribillo en forma de tanguillos que popularizara Chacón para mantener el dramatismo hasta que ejecuta el paso a fandangos de Huelva en una versión cercana a la de Rafael Pareja.

La milonga se convierte en una especie de recitado manteniendo la cadencia y la melodía, ejecutada con mucho gusto. La guitarra de Montoya acompaña a la par el cante sin estridencias e introduciendo breves falsetas en algunos tercios. Es portentosa la forma de trabajar los tonos bajos y

la voz grave. Es aquí donde se encuentra la calidad de un artista; en su forma de trabajar los bajos. Cepero es capaz de cambiar a los tonos álgidos en el fandango de Huelva sin problema y alternar ambos extremos tonales.

Posiblemente la letra pertenezca al coplero popular relacionado con los cánticos del Rocío. Lo destacable de éste es la capacidad de introducir las letras rocieras en un cante tan alejado de estos aires como es la milonga.

Nombre del Disco :	SOLEARES Y SEGUIDILLAS DE JEREZ
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4520
Número de Catálogo :	V 2733
Palo :	SOLEARES
Título del Cante :	ANDA Y CUENTALE TUS QUEJAS
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz: ¡Vamos a escuchar la solera del cante flamenco! Olé Cepero! ¡vamos allá!¡Cepero!

Lerereleeaaayy
Anda y cuéntale tus quejas
a tu mayor enemigo
Al que tu enemigo sea
y al que fuera tu enemigo
Porque a mí me duele el alma
de portarme bien contigo
porque el alma me dolía

de hacerlo bien contigo

Le cuento lo que me *Voz: ¡Olé!*
le cuento lo que me pasa
le cuento lo que me pasa
porque no encuentro en el mundo
persona de confianza
tan solamente a la tierra
le cuento lo que me pasa. *Voz de Cepero:¡Vamos allá Ramón!*

Arranca, tras un ayeo definitorio con un estilo atribuido al Mellizo en las formas cantaoras de Cádiz. Esta letra ya la grabó con anterioridad en los mismos modos. Encontramos un interés añadido en la forma de rematar los tercios, acusando una mayor implicación en ellos. Los estilos de soleá a los que Cepero recurre se basan en apenas cuatro estilos que repite, como hemos analizado anteriormente. Para entender su cante por soleá, tanto en este caso, como en los anteores, el repertorio que desarrolla es similar en la práctica totalidad sus grabaciones.

Nombre del Disco :	SEGUIDILLAS DE JEREZ
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4526
Número de Catálogo :	V 2733
Palo :	SIGUIRIYAS
Estilo :	DE JEREZ
Título del Cante :	SE CAMBIARON LOS VIENTOS
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz:¡Cepero!¡Vamos a ver el que canta bien, olé!

Voz de Cepero:¡Olé!

Ayy,aayayayaaayy
Ay,ay Los vientos se cambiaron
me cambiaba yo *Voz:¡Olé!*
los vientos se me mueven a mí
me muevo yo
donde no hay una escritura hecha
no hay obligación
los vientos se me cambian
me cambiaba yo

A las dos de la noche
los campanilleros
con el ruido de las campanas
me quitan el sueño.

Apreciamos en esta seguiriya la calma propia de la madurez expresiva de Cepero en su interpretación. Se centra en un estilo atribuido a Paco la Luz[487], llevado a formas personas, recortando el verso, casi hablando en los primeros tercios. El remate lo encara en los modos de Frasco el Colorao[488] en un estilo trianero.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4523
Número de Catálogo :	V 2759
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	AL ORVIO QUIERO MANDARTE
Guitarra:	RAMON MONTOYA

487 Cantaor nacido en Jerez de la Frontera (Cádiz) en el siglo XIX y fallecido en esa misma población a mediados del siglo XX. Está considerado como uno de los grandes patriarcas del cante jondo jerezano, cabeza de una familia de artistas flamencos que todavía a principios del siglo XXI contaba con diversos miembros vivos y activos en la práctica de este arte. Entre ellos, se cuentan María la Serrana y Juana la Sordita (hijas de Paco la Luz; cantaora y bailaora, respectivamente), Pericón la Luz (su hermano), Perico el Tito, la Cochinita, Juanito Mojama, Luisa la Torrán, Diamante Negro, los Terremoto, etc. Fue un excepcional cantaor de seguiriyas.

488 Frasco El Colorao fue jornalero y por parte de su mujer estaba emparentado con la familia de los Cagancho. Se le atribuyen contactos regulares con Curro Dulce y, sobre todo, con Manuel Molina, cuya casa visitó a menudo. Se le atribuye esa seguiriya que canta Cepero.

Voz:¡Vivan los maestros,señores!

Voz de Cepero: ¡Viva el emperador de la guitarra!

Responde Montoya: ¡Muchas gracias!

Al olvido quiero mandarte
quiero mandarte al olvido
yo no te puedo olvidar
cuando un pájaro está herío
siempre vuelve hacia el lugar
donde tuvo el primer nido

Voz:¡Olé, José!

Viene y yo te ampararé
si tú algún día te vieras desampará
vienes y yo te ampararé
yo no tengo puedo abandonar
porque tú has sido la única mujer
que yo he querío de verdad.

El arco melódico que ejecuta y desarrolla Cepero es similar al de los fandangos por soleá analizados anteriormente. Éste en concreto, está dotado de mucha musicalidad. La voz deriva en un fandango con leve aire onubense en el que la guitarra marca el compás de la soléa. El acompañamiento de Montoya entre los tercios alterna el rasgueo con las notas simples en las cuerdas que desembocan en uno completo. El segundo rezuma Huelva en toda su plenitud musical. A diferencia del anterior, el arranque se encuentra en el fandango onubense en lo concerniente al toque que se va desarrollando ampliamente hasta que se pierde el compás y finaliza Montoya al

estilo propio utilizando un leve rasgueo ahuelvao[489] para desembocar en un remate *ad libitum.*

Nombre del Disco :	GRANADINAS-MALAGUEÑAS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	C 4522
Número de Catálogo :	V 2759
Palo :	GRANAINAS
Título del Cante :	NI LOS RAYOS DE LA LUNA
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Autor: José Cepero

Voz de Cepero:¡Olé!¡Viva!

Tiririaaay, aayyayayay *Voz:¡Vivan los maestros!¡Olé!*

Ni los rayos de la luna *Voz: ¡Vivan los tocaores preferidos del señorDuque de Almazán!*

Ni el sol con sus resplandores

Ni los rayos de la luna

Ni un campo lleno de flores

Ni la más grande fortuna

La cambio por tus amores. *Voz de Cepero:¡Olé!*

Es ésta la última grabación del cantaor. Apreciamos en ella el paso de la edad, el desgaste de la voz y la sabiduría propia a la hora de enfrentarse a él. La velocidad no es la misma que la de su juventud; Esta ralentización procede, pues hace que el sostenimiento tonal en los versos adquiera

489 Que recoge la impronta del toque de fandangos de Huelva.

mayor profundidad. Ya se aprecia en como el cantaor es capaz de alargar el ayeo de inicio, templarlo y llevarlo al extremo temporal haciéndolo decaer con lentitud.

La guitarra de Montoya sigue esta caída para cerrar la introducción. La versión de media granaína mantiene un primer verso ciertamente diferente de la media granaína que se atribuye a Cepero. Sin embargo, a partir de segundo recupera la melodía personal. Las desinencias de los tercios musicalmente hablando embellecen sobremanera el resultado final.

Si comparamos esta media granaina de sus primeras grabaciones con éstas de 1944 no encontramos cambios significativos. La entrada o ayeo de inicio es prácticamente idéntico. Al comparar con la primera que grabó con Yance (1922, Odeón-13640) apreciamos que son exactamente iguales. Los matices que la hacen diferente se deben en exclusiva a la velocidad del cante o de la grabación, por lo que si alteramos las r.p.m. nos encontramos con un patrón melódico idéntico.

En este caso, no liga primer y segundo tercio, dando su sitio a la guitarra que responde. Cepero utiliza un recurso muy característico y personal en algunos de sus versos; principalmente en el segundo. Éste se caracteriza por un leve sonido gutural. En este caso, para él es un recurso expresivo que complementa la intencionalidad.

En otros, como en la grabación de 1922, el efecto aparece en el remate final. En esta comparativa su voz es visiblemente más limpia que la de sus inicios. La potencia y el metal de voz brillante de su juventud son evidentes. Sin embargo, a Cepero no le pasó como a Chacón, que tuvo que utilizar recursos vocales (voz de falsete) para poder ejecutar correctamente. El principal cambio en el cantaor jerezano se encuentra en la redondez de la voz y en la gravedad propia de un artista con la voz hecha.

Nombre del Disco :	FANDANGOS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	
Número de Catálogo :	V 2662
Palo :	FANDANGOS
Título del Cante :	POR AQUELLA CRUZ BENDITA
Guitarra:	RAMON MONTOYA

[490] *Voz: ¡Vamos a escuchar al maestro. José Cepero!*
Voz de Cepero: ¡Bien Montoya, bien!

Tirileleleee *Voz: ¡Viva Cepero! Voz de Cepero:¡Bien Ramón!*
Que está en aquel campanario
por aquella cruz bendita
que está en aquel campanario
amor mío no me olvides
que con otra no me apaño
por aquella cruz bendita *Voz:¡Viva el cante!* *Voz de Cepero:¡Olé!¡Azúcar!*

El pozo donde caí
era hondillo y sin soga
el pozo donde caí
por muchas voces que daba
nadie me sacó de allí
era hondillo y sin soga *Voz:¡Toca gitano!*

La primera está recogida en el cancionero popular de Emilio Lafuente y Alcántara. La segunda es popular. Desarrolla musicalmente dos fandangos de Huelva. En la actualidad la reconocemos y la encontramos en la discografía de Arcángel. Recoge el aire reposado de una de las variantes onubenses. Asume una característica propia de las granainas y es la de repetir el último verso para dotar al cante de seis tercios.

490 LAFUENTE Y ALCÁNTARA, E.: '*Cancionero popular: Colección escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por D. Emilio Lafuente y Alcántara'*, 2 vols., Madrid: Imp. de Bailly Bailliere, 1865. p-264

Nombre del Disco :	ALEGRÍAS GADITANAS
Casa Discográfica :	COLUMBIA
Año de Edición :	1940
Formato :	PIZARRA
Número / Matriz :	
Número de Catálogo :	V 2662
Palo :	ALEGRIAS
Título del Cante :	LAS MURALLAS JUNTO AL MAR
Guitarra:	RAMON MONTOYA

Voz de Cepero:¡Olé!

Tiriririririiii *Voz:¡Olé!*

Las murallas junto al mar

Viva Cadíz porque tiene *Voz:¡Olé!*

las murallas junto al mar

los cañones de artillería

mirando para Gibraltar

Que si te vienes conmigo

donde me vas a llevar

a darte un paseíto

que por la real *Voz: ¡Cepero!¡Olé!¡Vivan los dos!*

Voz de Cepero:¡Montoya!

Para dibujar esta rosa

duerme caballero *Voz:¡Cepero!*

para dibujar esta rosa

que yo solito no puedo
dibujarla tan hermosa

Que mandilo, mandilo,
que mandilo mandilo
que de cabeza a cabeza
que te metas en el pilón

Que disparate, que disparate
que yo te quiera
como de antes

Que escriben a lo divino
varias mujeres conozco *Voz:¡Olé!*
que escriben a lo divino
y un casamiento le forman
y en la curva de un molino *Voz:¡Viva Cádiz!*
tiene los dientes, tienes los dientes
como granitos de arroz con leche.

Esta muestra sonora por alegrías por parte de Cepero son todo un descubrimiento. Apenas un mes antes de terminar esta investigación, descubrimos en un catálogo esta grabación y nos la facilita el coleccionista Carlos Martín Ballester. La guitarra se encuentra perfectamente delimitada en el acompañamiento en modo de Do. Sin embargo, las subidas y bajadas tonales alterando los tonos del cantaor hacen que Montoya vaya y venga al tono de Do y Sol7 sin tener en cuenta las precisiones propias de este toque.

Cepero no acierta a dar con la clave. La tonalidad propia de las caídas de los tercios no son desarrolladas por él y hace que la guitarra no cumpla la estructura musical. Esto es, cuando se debe hacer el cambio de tono, el cantaor no lo da y mantiene el mismo sin dar empaque al cante, ni por supuesto rematar las estrofas. En otras palabras, el cante está fuera de tono en prácticamente toda la grabación. Tán sólo en los juguetillos musicales, el jerezano acierta.

Durante el resto de versos se mueve en un contexto sonoro que se retorna correcto en el

juguetillo de cierre. A pesar de cumplir la cuadratura del compás y el ritmo por parte del cantaor, la melodía está fuera de toda lógica en la mayoría de los tercios pares por lo que sonoramente está ajena al cante por alegrías en gran parte de su hilo argumental.

6.16.- Creaciones de José Cepero no grabadas en su discografía. Repertorio letrístico.

A continuación recogemos las letras cuya autoría son de José Cepero, pero que éste no incluyó en su repertorio discográfico:

Titulo original	**Fandangos 'El otoño de la vida'**
Casa discográfica	**REGAL (etiqueta azul)**
Referencia	**DK-9.166**
Matriz	**CK 3.472**
Guitarrista	**Niño Ricardo**
Año de grabación	**1943 (Reedición 1950)**
Autor	**José Cepero**
Intérprete	**El Sevillano (Antonio Pérez Guerrero)**

El otoño de la vida
Yo veo en la mujer desgracia
El otoño de la vida
Y las tengo comparás
Con esas hojas caías
Que deja un árbol al secar

Titulo original	**Fandanguillos 'Tú te diviertes tranquila'**
Casa discográfica	**REGAL**
Referencia	**DK-8.356**
Matriz	**K 2.382**
Guitarrista	**Niño Ricardo**
Año de grabación	**1931**
Autor	**José Cepero**
Intérprete	**Niño de Cañete (Rafael Cañete) (segunda letra del fandango)**

Un terrible desengaño

Yo sufrí por tu persona
Un terrible desengaño
Pero yo te juro a ti
Que has de sufrir el mismo daño
Pa que te acuerdes de mí

Titulo original	**Fandango 'Sangre pura gota a gota'**
Casa discográfica	**ODEÓN**
Referencia	**181.065b**
Matriz	**SO 6.235**
Guitarrista	**Manolo de Badajoz**
Año de grabación	**1927**
Autor	**José Cepero (es la tercera letra del fandango)**
Intérprete	**Pepe Azuaga "El Límpio" (José Morillo Cordero. Azuaga, Badajoz)**

Un terrible desengaño
Yo he recibió de ti
Un terrible desengaño
Pero te voy a advertir
Que te voy a hacer más daño
Pa que te acuerdes de mí

Titulo original	**Fandangos 'Porque sabes que te quiero'**
Casa discográfica	**POLYDOR**
Referencia	**220045**
Matriz	**3.009 BK**
Guitarrista	**Ramón Montoya**
Año de grabación	**1929**
Autor	**José Cepero (es la tercera letra del fandango)**
Intérprete	**Aurelio Sellés**

Un terrible desengaño

De tu persona yo he tenío
Un terrible desengaño
Pero yo te juro a ti
Que has de sufrir el mismo daño
Pa que te acuerdes tú de mí

Titulo original	**Fandangos 'Un terrible desengaño'**
Casa discográfica	**GRAMÓFONO**
Referencia	**AE-2.939**
Matriz	**110-783 BJ 2.497**
Guitarrista	**Ramón Montoya**
Año de grabación	**1929**
Autor	**José Cepero**
Intérprete	**Pepe Marchena**

Un desengaño terrible
De tu persona sufrí
Un terrible desengaño
Pero yo ahora te juro a ti
Que has de sufrir el mismo daño
Que me has hecho sufrir a mí

Titulo original	**Guajira 'Mulata del Camaguey'**
Casa discográfica	**ODEÓN**
Referencia	**183.252a**
Matriz	**SO 7.151**
Guitarrista	**Manolo Bulería**
Año de grabación	**1931**
Autor	**José Cepero**
Intérprete	**Guerrita (Manuel González)**

Mulata del Camaguey
Mulata del Camaguey
Mulatita del Camaguey
No sé que tiene tus labios
Que pa(ra) mí tus besos sabios

Son más ricos que el ¿…?
Me saben a canelita
Me saben a canelita
Y me suelen trastornar
Y por eso mulatita
Yo te quisiera comprar
Yo te quisiera comprar
Yo te quisiera comprar
Hasta que al fin de tus labios
Viera la sangre brotar
Ay, ay, es mi mulata Juliana
Más dulce que el azuquita
Y por eso su boquita
De besarla me da ganas
Más si no quieres jarana
Yo me pongo enfurecío
Ay, marchándome pa(ra) La Habana
Dejándola en el bujío
Entonces dice juliana
To(do) lo que tienes es mío

También esta letra fue creada por Cepero:
A la mujer del minero
se le puede llamar viuda,
que se pasa el día entero
cavando su sepultura
¡Qué amargo gana el dinero

7.- POESIA Y FLAMENCO. 'José Cepero: el poeta del cante. El cante de un poeta'.

7.1.1.-Aspectos histórico-literarios de la poesía andaluza y el cante flamenco.

Del Habla andaluza a la poesía flamenca. Breve historiografía

Para llevar a cabo una disertación con carácter de análisis respecto a la literatura y la poesía de José Cepero es preciso anotar cuáles son y han sido los orígenes del habla andaluza. De cómo, a lo largo de los años, el origen de lo andaluz ha llegado hasta la actualidad y de cómo la propia idiosincrasia ha generado una riqueza semántica y gramatical que ha traspasado la frontera de lo oral y ha llegado a generar un lenguaje propio, un lenguaje conocido y etiquetado como andaluz, con unas determinadas características tanto fonéticas como fonológicas y ha aparecido una forma de creación poética propia de Andalucía. Para llegar a valorar y entender en la actualidad la literatura andaluza, la literatura flamenca y la poesía creada divulgada por el cantaor José Cepero es preciso abordar de forma sistemática las características más relevantes de lo andaluz y de la evolución que han llegado a convertirse en una forma peculiar de diseñar y entender la poesía.

Partiendo de las formas más genéricas y más abiertas de la etimología del habla andaluza desembarcaremos en los hechos más significativos que incitaron a Cepero a dar sentido a sus letras; como consiguió, siendo un poeta no culto, crear numerosas poemas de la más diversa temática y cómo las tradujo al lenguaje flamenco, ya fuere a través de los fandangos, de las malagueñas, granainas o incluso de las milongas y bulerías.

7.1.2.- Los orígenes de 'Andalucía' y 'andaluz'.

La palabra *Andalucía* procede de *al-Andalus (‘el Paraíso’)*, nombre con el que los musulmanes designaban a las zonas hispánicas que estaban bajo su dominio (y que llegó a incluir, según las épocas, a Toledo, Zaragoza o Valencia). La etimología más aceptada es la que hace derivar Andalucía de *Vandali* o *Wandali*, nombre de una tribu -los Vándalos- que llegó a la Península en el año 411.

El andaluz es, históricamente, un dialecto del castellano y tiene su origen en la lengua hablada por los colonizadores y repobladores que participaron en la reconquista de Andalucía para recuperar los territorios ocupados por los árabes desde el siglo VIII.

7.1.3.- Influencias históricas en el léxico andaluz.

Los distintos pueblos que a lo largo de la historia han pasado por Andalucía, han dejado su

huella en el léxico andaluz, como se observa, por ejemplo, en la toponimia andaluza: *Bormujos* y *Bornos* son voces de origen prerromano; *Cádiz* y *Málaga,* fenicio; *Huelva* y *Antequera,* latino.

La lengua romance hablada en el sur de España por los mozárabes[491] (cristianos que permanecieron en el territorio conquistado por los árabes) había desaparecido cuando Castilla reconquista Andalucía en el siglo XIII, pero algunos términos lograron sobrevivir a la dominación árabe primero, y castellana después; mozarabismos son *campiña, alcaucil, capacho, chícharo, habichuela...* y topónimos como *Huércal, Albuñol, Espeluy* o *Lucena*.

La repoblación de Andalucía tras la reconquista del siglo XIII fue llevada a cabo conjuntamente por castellanos y leoneses. En el léxico, este hecho se refleja en la pervivencia de algunos leonesismos (*ponerse pingando*: 'ponerse chorreando', *trastabillar*: 'tropezar', *apañar*: 'coger algo del suelo') y portuguesismos (*buraco*: 'agujero', *alpende*: 'cobertizo', *bago*: 'grano de uva').

En la actualidad el léxico andaluz y el vocabulario andaluz coinciden, en líneas generales con el de la lengua española. A.Alcalá Valenzuela establece en su 'Vocabulario andaluz' (Madrid, 1951) lo siguiente[492]:

> *'Digan lo que quieran quienes quieran, el andaluz sólo es dialecto en su fonética, en su varia y genuina pronunciación: pero como tiene mayor riqueza de léxico puramente castellano (...) no es extraño que el lector forastero se encuentre aquí con dicciones que él conoce de sobra, aunque no están recogidas oficialmente'*

7.1.4.- Los gitanismos en las hablas andaluzas.

Muchos de los gitanos que llegaron a España en el siglo XV se quedaron en Andalucía y adoptaron el castellano hablado en esta zona, enriquecido con numerosos gitanismos o palabras que proceden del caló, es decir, de su lengua originaria.

En la difusión de los gitanismos[493] tuvo mucho que ver el cante flamenco, pues en sus letras figuran con frecuencia términos como *achares*: 'celos', *churumbel*: 'niño', *camelar*:

491 VV.AA.: *¿Existe una identidad mozárabe?: Historia, lengua y cultura de los cristianos de Al-Andalus (siglos IX-XII),* Casa Velázquez, 2008, pp-188-189

492 ROPERO NÚÑEZ, MIGUEL. Art. *'Estudios sobre el léxico andaluz'*, pp-29.

493 BUZEK, IVO.: *'Los gitanismos en las ediciones del Diccionario manual de la Real Academia Española',* Univ. Masaryk de Brno, 2012, p-17.

'cortejar', *ducas*: 'penas', *gachí*: 'mujer', *juncal*: 'garboso', *mengue*: 'diablo, duende', (*s*)*acais*: 'ojos', etc.

Entre los gitanismos que han alcanzado mayor uso en el nivel coloquial, tanto de la lengua española como de las hablas andaluzas, destacan[494] *chunga*: 'mala', *currelar*: 'trabajar', *parné*: 'dinero', *gili*: 'tonto', *menda*: 'yo'...

Con respecto a los gitanismos que se han ido introduciendo en el léxico andaluz en apartados posteriores haremos referencias a cómo se ha producido este fenómeno, cuáles han sido los condicionantes que se han dado para que estos conceptos sean asimilados por la población no gitana y cuánto ha tenido que ver el cante flamenco en estos aspectos.

7.2.- La identidad de lo Andaluz.

El pueblo ha sido,
y será siempre el gran poeta
de todas las edades y de todas las naciones
(Gustavo Aldolfo Bequer)

Para entender el significado de las coplas flamencas debemos tener presente que el lenguaje flamenco no debe ser considerado como algo liviano y de tono menor, en ocasiones tachado de subproducto cultural. El mundo expresado por el flamenco contiene en sí mismo una riqueza no sólo cultural y social sino que en sus coplas están representados la sociedad y todo lo que a ella pertenece. Para ello hay que entender el flamenco y por tanto sus coplas como un hecho de comunicación con entidad propia. Establecen Fernández Bañuls y Pérez Orozco[495] cuatro niveles para comprender y dar sentido a la copla flamenca. El primero de ellos es el lenguaje. Son necesarias dos entidades en sí: la expresión y el contenido. Un segundo nivel basado en el folclore, es decir, en el conjunto de tradiciones y costumbres que componen la memoria colectiva de un pueblo: su cultura. La Antropología cultural y la Etnología son las ciencias a las que corresponde el estudio de este nivel del flamenco. El siguiente nivel es el arte. La profundidad en la expresión de los valores universales puede ser una muestra suficiente para dar cuerpo y sentido a las coplas flamencas. Un último nivel pertenece a la catarsis. Es un grupo más restringido pues es necesario

494 Op.cit. p-18-19
495 FERNÁNDEZ BAÑULS, J.A. y PÉREZ OROZCO, J.M. *'Joyero de coplas flamencas' Antologia y estudio*. Edit. Biblioteca de la cultura andaluza libro nº58.

una capacidad comunicativa especial, consistente en producir en el receptor un movimiento anímico especial (catarsis, tárab, duende etc.)

Se trataría por tanto de situaciones excepcionales, que el lingüista Jacobson incluyó dentro de lo que él denominó *función catártica del lenguaje.*

La poesía flamenca pertenece a un fondo lírico de carácter tradicional que se remonta, como ya hemos apuntado en el apartado del habla andaluza, al origen mismo de la literatura, desde que el flamenco está establecido como tal. Y es así porque las características de este tipo de poesía coinciden plenamente con la poesía llamada popular.

El lenguaje lírico, como afirma W. Kayser,[496] es 'la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado'.

En esta línea se desarrolla la teoría poética de Béquer[497]. Para este autor hay una poesía natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano son producto de la fantasía.

Las creaciones de José Cepero entran dentro de este tipo de poesía. La facilidad que poseía para dar sentido a sus pensamientos y sentimientos a través del verso quedan claros en todas y cada una de sus letras. Salvo las referidas a los pájaros y a los barcos y a personajes como La Candonga o la mulata del Camaguey todas las demás están relacionadas con su vida. Con su forma de sentir hacia las personas que le rodean, con su forma de vivir, ya sea en el mundo flamenco como en el mundo familiar y social al que pertenecía.

Estas coplas resumidas en su mayoría a cuatro o cinco versos expresan no sólo las emociones pasajeras de la mente del poeta sino que a través de ellas podemos conocer al autor, su personalidad, las diferentes etapas personales por las que pasa a lo largo de su vida. En algunos casos, el empleo de metáforas en las coplas también dan luz a lo que el autor quiere expresar.

García Lorca[498] considera acerca de las metáforas que “las coplas flamencas que pueblan nuestro cancionero andaluz están siempre dentro de la órbita de la pena y el dolor; no hay desproporción entre los miembros espirituales de los versos y consiguen adueñarse de nuestro corazón de una manera definitiva”.

A pesar de que José Cepero no fue prolijo en la utilización de metáforas para sus coplas abunda el pensamiento que éstas quieren expresar. Para el diseño y representación del cancionero andaluz y por tanto de las coplas creadas por andaluces es preciso determinar la definición concreta

496 KAYSER WOLFGANG. *'Interpretación y análisis de la obra literaria*'. 4º edicion. Revisada, Madrid 1970 pp-445-446.
497 Reseña de *La Soledad*, de Augusto Ferrán, por Bécquer. Centro Virtual Cervantes. http://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/resena01.htm
498 Obras completas, 15º Edicion Aguilar, Madrid 1969.

de lírica en andaluz[499] o poesía flamenca.

Cuando nos referimos a lírica en andaluz (diferenciada de lírica andaluza) nos estamos refiriendo a que si bien el código lingüístico en que están compuestas las coplas flamencas es el hispano común, es indispensable que se canten en la variante dialectal andaluza. Para ello, es el nivel fonético-fonológico el que caracteriza de una manera más distintiva a las hablas de Andalucía. Por ello, las coplas, que nacieron y se crearon para ser cantadas, cuando se oyen, cuando es posible captarlas en toda su dimensión poético-musical, las percibimos de manera integral que sólo en andaluz adquieren sentido, que no pueden ser reproducidas en otro registro lingüístico sin grave pérdida de sus valores literarios. Al respecto, confirma esta teoría Leo Spitzer[500] cuando entiende que "puesto que el documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura y dado que ésta última no es otra cosa más que su idioma, tal y como lo han escrito sus mejores hablistas, ¿no podemos abrigar fundadas esperanzas de llegar a comprender el espíritu de una nación en el lenguaje de las obras señeras de su literatura?"

Existen diversas teorías de la procedencia de la identidad de lo andaluz en el flamenco. Como ya hemos apuntado la lírica de lo andaluz es imprescindible para que las coplas flamencas tengan el sentido que el autor, generalmente andaluz quiere otorgar a sus creaciones. Investigadores como Gerard Steingress (1991) o J.L. Ortíz Nuevo (1990) entienden que el flamenco nacen siendo una expresión propia de las clases populares en distintos sectores y que, esta expresión como tal, surge fundamentalmente de los artistas, lo que se traduce en el profesionalismo del cante y el baile flamencos, que forman parte de esta clase social. De este modo, el público que atiende y escucha esas coplas se siente identificado con ellas pues se generan por ellos mismos, por las clases sociales populares que forman parte de ese pueblo. A través de esas coplas se epxresan experiencias personales, experiencias con las que se sienten identificados y surge la necesidad a priori de expresarlas a través del cante flamenco.

Esta teoría se confirma si tenemos en cuenta las circunstancias en las que nace el flamenco y el posterior desarrollo que ha tenido desde el siglo XIX. Así, la identidad andaluza aparece expresada a través de los valores que transmiten sus coplas.

Por otro lado, Steingress[501] afirma que el flamenco surgió no sólo teniendo en cuenta aspectos que se encontraban en la propia realidad de la cultura popular andaluza.

> *"El cante ´se hizo popular` como arte inspirado en el pueblo, utilizando tanto elementos de la cultura popular como de la culta. El*

499 *Op.cit*.p-34
500 SPITZER, LEO. *'Lingüística e historia literaria'*. Edit. Gredos, Madrid 1961. p-20.
501 STEINGRESS, GERARD.: *'Sobre Fflamenco y flamencología. Escritos escogidos (1988-1998)'*, Signatura, 2011, pp-221-222

flamenco se creó a partir de una reinterpretación innovadora y artística del folclore andaluz tradicional, aunque superándolo en un proceso de hibridación musical y coreográfica en el cual aparecen elementos culturales muy distintos: desde la escuela bolera nacional hasta el bel canto italiano, el baile y la música de los gitanos y de los aficionados al gitanismo, del villancico y la tradición romancera hasta el cuplé..” (STEINGRESS, 1998, págs. 221-222)

En la misma línea, el mismo autor advierte sobre el surgimiento de la identidad andaluza[502]:

“Ya desde la segunda mitad del siglo XVIII y no por iniciativa del propio pueblo sino por necesidades relacionadas con la modernización y con la aparición del Estado Nacional, España había entrado en la fase de creación de una cultura de corte popular que pasó a ser la única base de la necesitada cultura nacional. De ahí surge el valor ambivalente de la llamada cultura popular: por un lado, expresa las necesidades culturales de las clases populares, por otro es un instrumento de control emocional e ideológico del pueblo, sustituto de su conciencia de clase. De este modo, apareció el mito cultural de lo popular como manifestación moderna de tradiciones ya disfuncionales pero positivamente valoradas con los personajes y estereotipos que todos conocemos: el torero, el majo, la cigarrera y hasta el eterno gitano, protagonista de la juerga en el cortijo gaditano que tanto irritara a Cadalso [….] el pueblo pasó a ser protagonista en los numerosos sainetes de Ramón de la Cruz, Vicente García de la Huerta, López Silva, Arniches y otros. Pero se trataba de un pueblo imaginado, idealizado y hecho a la medida de las necesidades de la supuesta cultura nacional expresada a través del majismo como la moda sociocultural por antonomasia de la segunda mitad del siglo XVIII [….] El gitanismo encajó perfectamente en esta visión nacionalista hasta el punto de que podía hablar del agitanamiento de toda una cultura e identidad cultural [...] Como vemos, la aparición del cante flamenco no puede reducirse al esfuerzo creativo de ciertos artistas, sin tener en cuenta que

502 *Op.cit.*p-222-223

fueron el gitanismo romántico y el nacionalismo español los determinantes para el desarrollo de un clima ideológico donde este arte etniciario triunfó, entre otros motivos, porque cumplía el importante papel de reforzar la identidad andaluza y española, al mismo tiempo que permitió expresar el estado de ánimo de amplias capas sociales..”

El flamenco está íntimamente ligado a la cultura del pueblo, a la popular, aunque su origen no sea estrictamente éste. La cultura relacionada con el pueblo y la transmisión de esa cultura a la creación del cancionero flamenco supone un proceso de transformación durante años fruto de las diferentes evoluciones culturales y sociales del pueblo andaluz. Con respecto al proceso de transformación Gustavo Bueno[503] apunta (1996:162):

“La identidad cultural comporta crisis y lysis, restauraciones, demoliciones y reconstrucciones obligadas cuando se trata de contenidos procesuales que transcurren en el tiempo (como la música, el teatro, el habla o las ceremonias en general). En estos contextos identidad cultural equivale prácticamente a fidelidad a las raíces . A casticismo, vuelta a los orígenes muchas veces en la forma de evocación no reconstrucción de un pretérito histórico o prehistórico que constituye a su vez la ´sustancia del pueblo ´..”

7.3.- De las etapas pasajeras del flamenco.

7.3.1.- De 'lo romántico' al intelectualismo pasando por lo 'antiflamenco'.

La relación entre poesía y flamenco es tan antigua como el cante en sí. Cuando el flamenco aún no era denominado como se entiende en la actualidad, las coplas, tanto de autor como anónimas formaban parte del repertorio oral de los pueblos y de los barrios. El pueblo ha ido transformando estas coplas, estos versos que se han ido creando conforme los acontecimientos se daban en estos núcleos y se han ido popularizando hasta que determinados autores las han recogido en sus cancioneros para dejar constancia de ellos.

Si bien es verdad que la poesía ya existía como tal mucho antes de que existiera el flamenco, ha sido ésta muy necesaria para comprender y adaptar los sentimientos que expresabas letras en diferentes generaciones.

503 BUENO, GUSTAVO.: *'El mito de la cultura'*, 1996, Barcelona, 7ª edic. p-162

El flamenco se ha servido de las estructuras poéticas para dar cuerpo y sentido a sus cantes. Recordemos que cada estilo (palos) está determinado por unos versos ajustados a una métrica determinada, aunque se pueden presentar variaciones diversas. En cualquier caso, hablar de coplas flamencas y de flamenco en sí, es hablar de poesía, de palabras ordenadas con una belleza tal que dota al cante de un halo de misterio, de energía y de sentimiento que no poseen otras músicas.

Para conocer y comprender el flamenco en toda su dimensión, es necesario entender las etapas por las que ha pasado. Etapas marcadas desde el punto de vista no estrictamente literario, pero sí desde la visión de escritores y poetas y de todo aquel que antaño, se permitía opinar y expresarse sobre lo que era o no flamenco y sobre lo que representaba.

Los primeros que ensalzaron, hablaron, disertaron y dejaron escritos sobre las estampas más comunes que se daban, sobre todo en Andalucía, relacionadas con el preflamenco, el tipismo andaluz y los modos de vida propios de estas tierras fueron los viajeros románticos. Aclarar, como bien sabemos, que no todo lo que contaron y describieron se ajustaba a la realidad, sino que la mayoría de esos escritos estaban dotados de un misterio en la poética con la que escribían, en las formas de contar las vivencias que se producían entre autor y personaje. Una visión no real, aromatizada de romanticismo y de exotismo en ocasiones, edulcorado.

7.3.2.- Los viajeros románticos.

Hay quien los cataloga de las primeras referencias de 'lo flamenco' que quedan escritas en diferentes obras de autores, principalmente extranjeros. Éstos eran los denominados 'viajeros románticos' que provenían de Francia e Inglaterra principalmente y que no sólo visitaron Andalucía. Descubrieron algo especial en los bailes y rituales que se daban en diferentes territorios, lo que hoy podríamos llamar preflamenco y/o primeras referencias del flamenco en el que advertían un reflejo claro del exotismo, pasión, vitalidad, espontaneidad y fuerza expresiva en las danzas que se encontraban en sus viajes. Y no sólo en las danzas sino en los modos de vivir, de sentir, de hablar... Atraídos por estas danzas, tan misteriosas, tan sensuales y picarescas a la vez, tan sugerentes y tan vitales, las reflejaron en sus obras, no sólo pictóricas sino también escritas y se atrevieron a recogerlas en forma de dibujos, textos etc.

A señores como Charles Davillier, Teófilo Gautier, Richard Ford, Alejandro Dumas y George Borrow, entre otros, les debe el flamenco un capítulo dentro de la historia. Sin entrar en los modelos que pudieran distorsionar aquellas realidades, lo cierto es que fueron ellos los primeros en transportar sus vivencias al papel y dejar constancia de cuál era el modo de vida y las diversas

formas de entretenimiento que se producían en la época.

> *"Un viaje por España es todavía una empresa peligrosa y novelesca; es necesario esforzarse, tener valor, paciencia y fuerza; se arriesga la piel a cada paso; las privaciones de todo tipo, la ausencia de las cosas más indispensables de la vida, el peligro os rodea, os sigue, os adelanta; no oís susurrar a vuestro alrededor más que historias terribles y misteriosas.'Ayer los bandidos han cenado en esta posada. Una caravana ha sido interceptada y conducida a la montaña por los brigantes para obtener un rescate'. Es necesario creer en todo esto, ya que se ven, a cada lado del camino, cruces cargadas de inscripciones de este tipo: 'Aquí mataron a un hombre'".*

La descripción anterior, cargada de emoción y trazada con la clara intención de inspirar una imagen peligrosa y exótica de nuestro país, surgió de la hábil pluma de Théophile Gautier, literato romántico francés que en 1840 emprendió su particular periplo por tierras españolas. Sus experiencias –que no fueron escasas– acabaron descritas en su '*Viaje por España'*.

La obra y la aventura de Gautier no fue, sin embargo, un hecho aislado, más bien al contrario. En el siglo XIX y en especial en las décadas de los años 30 y 40, España experimentó una auténtica *invasión* de personajes más o menos singulares –literatos, pintores o simples burgueses hastiados de su vida anodina–, llegados de lugares como Francia, Inglaterra, Alemania o incluso Estados Unidos. Todos ellos recalaban en nuestro territorio atraídos por la avalancha de textos que describían a España como un enclave exótico, con paisajes y habitantes más propios de Oriente, que vivían anclados en un modo de vida casi medieval. Así fue como se forjó el mito de la España romántica, un lugar casi mágico en el que era posible vivir en carnes propias un sinfín de aventuras, rodeados por una variada galería de tipos españoles que incluían desde el temible bandolero hasta la sensual y misteriosa gitana, pasando, cómo no, por el torero, la *manola* o los más dignos herederos de Don Quijote y Sancho Panza[504].

Algunos de los estudios que han abordado la cuestión del mito romántico de España coinciden en destacar la importancia capital que supuso para su desarrollo el estallido de la guerra de la Independencia (1808-1814). La contienda no sólo llenó nuestro suelo de tropas francesas y británicas –muchos de cuyos miembros quedaron fascinados por la singularidad de nuestro país y recogieron por escrito sus impresiones–, sino que, algunos años más tarde, con el movimiento

504 GARCÍA SÁNCHEZ, JAVIER. Extraido de www.planetasapiens.com) http://www.planetasapiens.com/?p=4502.

romántico extendiéndose por toda Europa, la victoria española sobre el Imperio de Napoleón se vio como encarnación de un pueblo heroico y valeroso, capaz de resistir las durísimas acometidas del ejército más poderoso del mundo y que encajaba a la perfección en el ideal romántico. Es a partir de ese momento, en medio de la locura romántica, cuando el viaje a España comienza a realizarse por puro placer y no fruto de necesidades estratégicas o militares. En este sentido y junto al redescubrimiento de España que supuso para buena parte de Europa los sucesos acaecidos en la Guerra de la Independencia y descripciones como las realizadas por Locke, hubo una serie de condicionantes que propiciaron el surgimiento de ese mito romántico de nuestro país que iba a atraer hasta aquí a miles de visitantes extranjeros en las décadas siguientes[505].

En aquellas mismas fechas, alrededor de 1832, el francés Eugéne Delacroix, también recaló en el sur de España mientras viajaba a Argel en una misión diplomática al país africano. La estancia de Delacroix fue breve, pues se limitó a quince días en los que recorrió Sevilla, Córdoba o Granada, pero el impacto que causaron[506] en su pintura el color, la luz y el espíritu aún visible de la presencia musulmana en los escenarios españoles que visitó es palpable en los apuntes y acuarelas que llenan páginas y páginas de los cuadernos que se conservan de aquel viaje.

Otro de los viajeros más destacados fue, sin lugar a dudas, el literato Prosper Mérimée, quien pisó suelo español por primera vez en 1830, cuando tenía 27 años. Lo que encontró aquí debió satisfacer con creces sus expectativas, pues su peregrinar por tierras españolas se prolongó nada menos que tres años. En ese tiempo, redactó sus *Lettres d'Espagne*, descripciones en formato de cartas que enviaba a la *Revue de Paris* y en las que reflejaba cuestiones costumbristas como las corridas de toros, los temibles bandoleros o incluso asuntos de hechicería.

Apenas cinco años de la visita de Gautier a España, otro viajero, en este caso británico, se había dejado caer por nuestro territorio. Se trataba de George Borrow, quien, durante sus cinco años de estancia entre Portugal y España[507], acabó por ganarse el llamativo apodo de *Don Jorgito el inglés*. Apasionado defensor de la corriente romántica y todo un experto en lenguas (al parecer llegó a conocer más de treinta), Borrow llegó a la Península con la intención de convertir a los católicos españoles al protestantismo mediante la venta de biblias, pues su viaje era en parte un encargo de la Sociedad Bíblica de Londres, a la que pertenecía. Con semejante propósito en mente, el británico llegó a suelo portugués en 1835, e inmediatamente inició su camino a España. Al llegar a Badajoz tuvo la ocurrencia de unirse a un grupo de gitanos que viajaban, al igual que él, con destino a la

505 *Op. cit.*
506 FIGUEROA Y MELGAR, ALFONSO DE. '*Viajeros románticos por España'*. Escuelas Profesionales Sagrado Corazón. Madrid, 1971.
507 DEL BURGO, JAIME. '*La aventura hispánica de los viajeros extranjeros del s. XIX y la España desconocida de Cenac Mancaut'.* Ed. Gómez. Pamplona, 1963.

capital de España. Borrow aprovechó la compañía[508] para perfeccionar sus conocimientos de *caló*, lengua que conocía bastante bien, pues en Inglaterra había vivido unos años en un campamento gitano.

7.4.- El Estatuto de autonomía en Andalucía.

'La riqueza de las distintas modalidades
lingüísticas de España es un patrimonio cultural
que será objeto de especial respeto y protección
(Art. 3.3 Constitución Española de 1978)

Andalucía como comunidad autónoma con una variedad lingüística muy amplia tiene el deber de proteger, respetar y afianzar la identidad y la cultura andaluza. El artículo Art. 10.3.3 del Estatuto de Autonomía se expresa en los siguientes términos al respecto:

> *'El afianzamiento de la conciencia de identidad y de la cultura andaluza a través del conocimiento, investigación y difusión del patrimonio histórico, antropológico y lingüístico*'.

La riqueza lingüística que existe en Andalucía, sobre todo en el apartado del léxico supone un apartado esencial y una parcela muy significativa de nuestro patrimonio cultural que se debe respetar, investigar y cuidar. El tratamiento y la aceptación de este uso lingüístico contribuirá en todo caso, a forjar una parte de la identidad andaluza como pueblo.

Será deber de los andaluces y los habitantes de Andalucía el promover acciones encaminadas al fortalecimiento de esta identidad sin que elementos ajenos al patrimonio lingüístico deriven en unas condiciones que mixtifiquen la cultura andaluza y se pierda la esencia de la misma.

Como veremos más adelante esta incorporación de términos calós no ha dañado el lenguaje andaluz sino que ha venido a reforzarlo, fruto de un proceso de hibridación en el que el pueblo gitano y no gitano ha convivido durante muchos años, y ambos léxicos han compartido conceptos para designar mismos términos.

Por otro lado, en el Estatuto de Autonomía en su art. 10.3.3.4 establece:

> *'La defensa, promoción, estudio y prestigio de la modalidad lingüística andaluza en todas sus variedades*'.

Es pretensión del Estatuto que se promuevan ámbitos de investigación y difusión de la modalidad lingüística andaluza como elemento importante y fundamental para afianzar la

508 AYMÉS, JEAN-RENÉ. '*Aragón y los románticos franceses' (1830-1860).* Zaragoza, Guara Editorial, 1986.

conciencia de identidad andaluza. Para llevar a cabo estos objetivos será necesario: *'el acceso de todos los andaluces a los niveles educativos y culturales que les permitan su realización personal y social'*.

En definitiva, es el lenguaje andaluz un patrimonio a proteger, investigar, salvaguardar, proteger e investigar con la finalidad de seguir promoviendo la identidad propia que posee sin que se pierda la esencia del mismo.

Desde las instituciones se pretende el estudio, la conservación y la difusión de los valores culturales, estéticos y lingüísticos del pueblo andaluz.

Para comprender el modo en que Andalucía tiene un lenguaje propio, es necesario conocer el origen de la lengua andaluza, su etimología, las diferentes variaciones que ha sufrido fruto de los diferentes acontecimientos sociales y culturales que se han sucedido en esta tierra durante siglos y que han hecho del habla andaluza un lenguaje con identidad propia, diferenciada del resto de hablas que se practican en otras comunidades autónomas.

7.5.- Poesía y flamenco.

Poesía y flamenco son dos términos o conceptos que de manera insoslayable van unidos. No es entendible el flamenco sin poesía, sin coplas populares, sin versos creados de las vivencias del día a día de los artífices del cante gitano y no gitano.

El flamenco no deja de ser una manifestación humana, dotada de lenguaje, de cultura, de vivencias y elementos sociales que lo hacen pertenecer en cierta manera, al pueblo. Todo esto es fruto de las influencias que durante años ha habido entre la población gitana y la andaluza. Se produce así, una mezcolanza cultural y patrimonial que durante años han convivido unidas para al cabo del tiempo, conformar una literatura flamenca o *jonda* que, unida a la poesía tradicional, dan cuenta de una nueva forma de pensar, de cantar, de escribir, de acoplar los versos a los diversos estilos del cante fruto de las necesidades personales de los artistas y de sus *modus vivendi.*

Desde un punto de vista más amplio, se suele considerar y llamar flamencos a los gitanos y no gitanos que, por su peculiar forma de ser, por su estilo de vida o por su arte reúnen cualidades de gallardía, arrojo y cosmovisión andaluza[509].

Apuntaba Bernard Leblón[510]:

'Lo mismo que mozárabe quería decir arabizado, flamenco significa

509 Revista Litoral. Art.: *'Poesía y flamenco'. VV.AA.*
510 LEBLON, BERNARD.: *'Cante flamenco, entre músicas gitanas y tradiciones'*, Cinterco, 1991, p-121 y p-169

agitanado. Flamenco no es tan sólo un nombre para designar un cante, es una visión del mundo, una filosofía, un arte de vivir. Ser flamenco no es lo mismo que ser gitano. Ser flamenco es como formar parte de la Andalucía de Lorca, ser más gitano y más andaluz que Antoñito el Camborio o que Soledad Montoya, la de la pena negra...(...)

Ser flamenco hoy, ya no es lo mismo que agitanarse; es hacer suya una cultura, una visión del mundo y un estilo de vida que no tendría ningún sentido si no se hubiese producido el encuentro histórico entre andaluces y gitanos'.

El flamenco y por ende, los versos y las coplas poéticas, se ha transmitido principalmente por vía oral. Las tradiciones, los hechos culturales propios de familias de andaluces, de gitanos y no gitanos que han convivido en un mismo territorio durante muchos años delimitan una forma de ser, sentir y actuar que germina en la creación, intencionada o no de coplas, poemas y versos que transmiten esos modos de entender su propia realidad y que finalmente se reflejan en las letras.

Desde un punto de vista filológico[511] podría ser ésta una definición de lenguaje flamenco: es esencialmente un lenguaje híbrido, mezcla de lo andaluz y *caló* con algunos otros elementos léxicos del argot de los delincuentes. Un estudio diacrónico y etimológico del léxico flamenco confirma que, la mayor parte de éste (67,8%) es andaluz, y por tanto español, en cuanto que el andaluz es una modalidad de la lengua española[512].

Así, las influencias, tanto etimológicas como léxicas del lenguaje que ha recibido la literatura flamenca son cuanto menos apreciables. Sin duda, de un *totum lingüístico* se deriva un *corpus* propio de comunicación entre flamencos que desemboca en un lenguaje propio, en un sistema de comunicación propio, dotado de un lenguaje que, basado en la literatura tradicional, se transforma.

Este lenguaje que denominaremos flamenco, se nutre de las posibilidades expresivas de la modalidad lingüística andaluza y por otro lado, del léxico caló. Es por ello que resulta lógico entender que este nuevo lenguaje recurre a las características fonéticas-fonológicas del lenguaje y la morfo-sintaxis de la pronunciación andaluza.

Es evidente diferenciar entre poesía flamenca y copla flamenca. Conceptos aparentemente iguales distan entre sí. José Cenizo[513] apunta lo siguiente: Poesía flamenca en sentido estricto, es aquella composición que realizada con libertad de metro y estilo, gira en torno a algún motivo

511 *Op.cit* p-68
512 *Op.cit,* p-72
513 *Op.cit,* p-72

flamenco (artistas, la guitarra, estilos de cante, el baile, el café cantante etc). Si ampliamos al género dramático y narrativo, podemos hablar de literatura flamenca. De los tres géneros es el de la lírica el que más y mejor se ha aproximado al fenómeno jondo, por razones de hermandad expresiva y de atracción emocional. Y desde el romanticismo son muchos los grandes poetas que han escrito versos al duende contenido en artistas o ambientes flamencos: Rilke, Salvador Rueda, Machado, Lorca, Gerardo Diego, Rafael Alberti...(...).

Ejemplo de ello son las coplas dedicadas a la guitarra de algunos de los grandes poetas españoles que amaron y vivieron el flamenco:

La caja de mi guitarra
no es caja, que es calabozo
penal donde pena España.
(Rafael Alberti)

Federico García Lorca, en su romancero gitano dedica un poema íntegro a la guitarra. Artistas como Niña Pastori o Enrique Morente han musicalizado estos versos.

Empieza el llanto de la guitarra
Se rompen las copas de la madrugá
Empieza el llanto de la guitarra
Es inútil callarla.
Es imposible callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada
Es imposible callarla
Llora por cosas lejanas
Arena del sur caliente
que pide camelias blancas
Llora flechas sin blanco
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama
¡Oh guitarra!

Corazón malherido
por cinco espadas.
(Federico García Lorca)

El poeta Luís Rosales se aleja de metáforas (García Lorca) para entender el instrumento como un sentimiento musical.

La guitarra suena,
la guitarra habla,
cuando no tengas nada en la vida
oye la guitarra.
Su son va llenando
el mundo de sombra
por dentro es de lluvia,
por fuera es de hoja.
Suena la guitarra y oyéndola tiemblas
con la carne viva
y la sangre quieta
(Luis Rosales)

La relación entre poetas y flamenco viene de lejos. Miguel Hernández fue otro de los grandes escritores que se acercó al flamenco aunque no llegó a la profundidad de Lorca y otros. Este poeta llegó a escribir unas 'letras flamencas'. Fueron siete poemas, prácticamente inéditos que no aparecen en sus obras completas. No se sabe con certeza si son populares o de su autoría pues en el documento en el que las hemos encontrado aparece: (…) no se puede asegurar la paternidad de dichas composiciones'. Además de las publicaciones propias de flamenco editadas hasta este momento, Miguel Hernández se acercó más al flamenco cuando conoce a Carlos Fenoll. Recogemos esta información a través de José Gelardo[514]:

Hacia 1926-1927 M. H. conoce a Carlos Fenoll. Como quiera que la afición de M. H. por el flamenco es consecuencia de la relación de éste con aquél, conviene detenerse en la personalidad del poeta Carlos Fenoll[515], el más flamenco de la tertulia de la tahona. Al respecto, anotemos lo que nos transmite Jesús Poveda, también amigo entrañable de ambos:

'Yo conocí a Carlos cuando a éste sólo le apasionaban tres cosas: la

514 GELARDO NAVARRO, J. Art.: *'Miguel Hernández y el flamenco'* (web)
515 Es conocida la existencia de la tahona de Carlos Fenoll como centro de reunión, tertulia y diversión de los jóvenes poetas y escritores oriolanos; sin embargo, las excursiones flamencas –amén de las toreras- tuvieron otras direcciones y otros centros de sociabilidad. Quizás también el ambiente y la amistad Carlos-Miguel dieron lugar a otra afición, el toreo.

> *poesía, el cante jondo y el vino de taberna... Cantaba el flamenco clásico con verdadero gusto, como un profesional, aunque no le ayudaba mucho su voz, un poco ronca. Eran sus cantos preferidos los de las minas de La Unión, las cartageneras, cante profundo, de arriero, hondo de verdad. Su cantaor preferido fue Cepero, llamado el Maestro, o sea, la flor y nata de este viejo arte español'.*

Al respecto, apunta José Cenizo Jiménez[516] que 'la copla flamenca-producción, y no reflejo- es otra cosa: un conjunto de versos (o de tercios) que se ajustan con precisión no sólo a la métrica de las coplas populares del flamenco, de las que se cantan o se pueden cantar, sino también a sus exigencias lingüísticas, simbólicas, temáticas etc'.

En este sentido, se puede entender que los creadores-compositores de coplas flamencas tienen como finalidad que sus letras sean interpretadas por cantaores/as y es a partir de aquí cuando se convierten en coplas flamencas. De manera que una copla no puede llegar a considerarse flamenca si no es interpretada por éstos. No cabría la interpretación y designación de una copla creada con la intencionalidad severa de ser interpretada por un artista cuando lo hace un artista de pop o soul.

Para entender la copla flamenca el creador no necesariamente ha de convivir en el submundo al que pertenecen los artistas. Un submundo entendido como una forma de vivir, de sentir la música, de trabajar codo con codo con el arte del cante, la guitarra o el baile. Un estrato social propio plasmado de un ambiente cargado de símbolos personales, de características culturales propias, de amplias raíces y que alberga un mundo aparte en la forma de entender la vida.

Apunta Miguel Ropero Núñez[517] en su artículo 'El flamenco como lengua especial' que existen numerosos subsistemas que constituyen una especie de 'lengua funcional' en la que los signos, sobre todo léxicos, adquieren a veces acepciones particulares especializadas e incluso valores semánticos autónomos (…).

Ese lenguaje especial no es otro que la implementación de un lenguaje tradicional que confluye, que convive, que se mezcla con los hábitos sociales y culturales de grupos, que con el paso del tiempo y en función de las demandas culturales que estos grupos van asimilando y van consolidando como un lenguaje propio, toma prestados términos para adaptarlos, cambiarles el sentido o incluso para crear frases con sentido propio y propias de determinados oficios, ambientes

516 *Op.cit.* (Revista Litoral)
517 *Op.cit.*

o comarcas. Por otro lado, también se dan las circunstancias contrarias, es decir, que determinados lenguajes, expresiones o términos específicos de lenguajes especiales, han pasado a formar parte del argot popular, del lenguaje cotidiano utilizándose en expresiones propias aunque con distintos sentidos.

Bonifacio Rodríguez Díaz escribe[518] al respecto en una monografía:

> *'La lengua especial es la lengua de un grupo social en tanto que ésta difiere de la lengua común no estando definido el grupo social por criterios geográficos*'.

El flamenco entendido como una expresión propia de un grupo social gitano-andaluz, llega a constituir un subsistema de lenguaje con influencias de otros lenguajes, lo que lo convierte en un lenguaje mixto o mestizo aunque con ciertas características y rasgos que lo diferencian claramente de otros lenguajes, de forma que se consolida como un lenguaje propio. Así el primer aspecto que se destaca de estas lenguas que se convierten en especiales es que son subsidiarias de la lengua común. Afirma J. Vendryes (1967:278)

> *'nacen siempre del fondo de una lengua común de la cual ordinariamente continúan alimentándose*'.

Tras estas afirmaciones cabe entender que el flamenco se nutre de al menos dos lenguas. De un lado, el lenguaje castellano entendido como lenguaje andaluz y de otro del caló. La unión de ambos lenguajes produce una hibridación que da lugar al lenguaje flamenco. Esto es, un lenguaje que recoge conceptos de ambos para conformar un lenguaje ordinario, con características propias que lo hacen reconocible y diferenciado de los otros dos.

En palabras de Ropero Núñez[519]:

> '*lo que viene a definir al cante jondo como un lenguaje mestizo y como una lengua especial con características propias es la presencia de préstamos del caló, la lengua de los gitanos, y también, la presencia del léxico popular andaluz. La presencia de elementos léxicos gitanos y andaluces es lo que define el lenguaje flamenco y le confiere su acusada personalidad. Por otro lado, los préstamos del caló confirman la importante presencia e influencia del pueblo gitano en el nacimiento y formación del complejo fenómeno del flamenco y la presencia de elementos lingüísticos característicos de Andalucía confirman también la hipótesis de que*

518 *Op.cit. 'Las lenguas especiales'*. León Publicaciones del Colegio Universitario de León 1981. p-138.
519 *Op.cit*.(Revista Litoral)

Andalucía es indispensable para el nacimiento y formación del riquísimo mundo del flamenco'.

La implementación de ambos lenguajes para conformar uno propio es un proceso que se lleva a cabo con el paso de los años. El pueblo gitano se establece en Andalucía a finales del siglo XV, lo que hace que desde entonces, las hibridaciones entre el lenguaje andaluz y el caló es un proceso largo y sinuoso, que ha ido cambiando de forma progresiva, lenta, recogiendo préstamos lingüísticos de unos y otros para fusionarse y crear lenguajes propios. De esta forma, el andaluz utiliza como términos propios expresiones y palabras que provienen del caló y que aceptamos como propio dentro del léxico andaluz. Palabras como pureta, pinreles, piños, camelar, han sido prestados del caló al léxico andaluz y se utilizan en el argot coloquial como propios.

Queda analizar cuál de las dos lenguas ha influidos más en la otra. Ropero Núñez en su obra 'El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco' (Universidad de Sevilla, 1978) *estudió y resaltó la influencia del pueblo gitano y de su lengua sobre las costumbres y la lengua de los españoles. La influencia de la lengua española sobre la gitana es mucho mayor.*

Esto se debe principalmente al nivel de población gitana que se asienta en Andalucía. La población gitana ha estado siempre en minoría con respecto a la población andaluza. Al igual que parte de sus tradiciones son préstamos de otras culturas, como las danzas, recogidas de los esclavos que vivían en el siglo XIX en Sevilla, con el lenguaje viene a pasar lo mismo. A pesar de tener un lenguaje propio, la situación de minoría en la que vivían les hacía adaptarse a la mayoría poblacional, lo que afectaba a su lenguaje. Conocer, aprender y practicar el habla andaluza provocó, irremediablemente, un mestizaje lingüístico.

Confirma Carlos Clavería[520] que '*todo hace sospechar que la influencia del español se ha dejado sentir cada vez más en el caló y que lo que hoy en día hablan los gitanos no es más que la lengua de los españoles de la región en que los gitanos habitan, salpicada de un reducido número de voces gitanas'.*

La muestra de esta afirmación se refleja en que, en la actualidad, no se habla el caló como tal entre la población gitana, sino que fruto de esa hibridación, su lengua se ha convertido en la lengua andaluza con préstamos puntuales de su propio léxico. Raro es el gitano que habla y conoce a la perfección el caló. Esto no quita que la cultura gitana se mantenga y se practique, salvo en el aspecto lingüístico, ya que ha recibido un préstamo y un flujo andaluz que lo han convertido en un lenguaje propiamente mixto.

Fue a partir de la génesis del cante flamenco cuando el caló empezó a formar parte del

520 *Op.cit.* pp-138.

léxico andaluz. Sabedores de que tiene una base proveniente de lo gitano, fueron los aficionados andaluces los que se acercaron a los modos de cantar de los gitanos, y por tanto, a los modos de hablar de éstos. Los gitanos utilizando expresiones propias de su lengua las practicaban y los andaluces fueron incluyendo algunos de estos vocablos en su vocabulario habitual, por lo que fue el mayor vehículo lingüístico que provocó la mixtificación e hibridación de ambos lenguajes. La apertura del cante gitano a la sociedad andaluza, a través de los cafés cantantes principalmente, provocó un cambio significativo. Las continuas relaciones entre ambos lenguajes experimentan un cambio que unifica un lenguaje 'especial' propio de flamencos.

Stephen Ullman (1986:225) explica el proceso que sigue esta hibridación y mestizaje de ambos lenguajes y de parte de sus palabras:

> '*Cuando una palabra pasa del lenguaje ordinario a una nomenclatura especializada- la terminología de un oficio, un arte, una profesión o algún otro grupo limitado-, tiende a adquirir un sentido más restringido. Recíprocamente, las palabras adoptadas del lenguaje de un grupo por el uso común suelen ensanchar su significado. Hay así dos tendencias socialmente condicionadas que operan en direcciones opuestas: la especialización y la generalización*.

Con todo esto, podemos hablar del lenguaje flamenco. La dualidad lenguaje andaluz y lenguaje gitano, por determinarlos de alguna manera, no poseen una igualdad léxica en cuanto a términos de uno u otro lenguaje sino que los préstamos del lenguaje caló (gitano) al lenguaje andaluz han conformado el lenguaje flamenco. Sin lugar a dudas, este lenguaje posee una mayor cantidad de términos provenientes del andaluz, por lo que impera éste sobre el caló. Aún así, cuando se habla en términos flamencos, en fácilmente reconocible y en seguida se atribuye al lenguaje flamenco muchos términos que se usan habitualmente en el lenguaje andaluz. Se atribuye este comportamiento al conocimiento y puesta en circulación de cantes con léxico caló que han ido implementándose con el andaluz para derivar en los términos 'flamencos' que se escuchan en los cantes. Gracias a él, se puede hablar de un lenguaje flamenco. Sin éste, difícilmente podríamos dar cuenta del mismo. En cualquier caso, existiría una mezcla de términos calós y andaluces que se extenderían en el uso de algunos estratos de la sociedad y de determinados ámbitos familiares.

Con respecto a la mayor o menor presencia[521] de léxico caló o andaluz en las coplas, no está sujeta a ninguna norma o criterio ya prefijado. La misma copla, según el contexto, la situación, el auditorio y el intérprete sobre todo, puede aparecer más o menos *agitanada.* (con predominio de

521 ROPERO NÚÑEZ, J. Revista Litoral. pp-129.

elementos léxicos del caló) o *agachonada* (con predominio de elementos léxicos del español-andaluz). Lo normal será que, si emisores y receptores- cantaor y auditorio- son predominantemente gitanos, abunden los elementos léxicos del caló, y si son mayoría los 'payos' predomine el léxico del código de la lengua española y de la modalidad lingüística andaluza (aunque esta hipótesis no siempre se cumple).

En cuanto al metro y al estilo de la copla flamenca, dejando al margen quién es el autor y cuáles son los modos de interpretación en función de si se es gitano o no, ésta debe adaptarse y regirse por un patrón cerrado, que se acople a la métrica tradicional aunque adaptada al cante. Las diferencias entre las coplas no aparecen sólo en el tema a tratar, en la carga sentimental que puedan contener en el verso y la que aparezca en el momento de la ejecución, sino que a cada grupo le pertenecen unos patrones métricos. Así, la soleá y los derivados de ésta, asumen métricas de tres y cuatro versos mientras que la seguiriya, liviana o serrana conllevan un alargamiento del tercer verso hasta las once sílabas en tanto que los restantes son de siete sílabas. Para los derivados de la soleá, la métrica a aplicar suele ser, salvo excepciones en los que se cambie, versos octosílabos.

7.5.1.- La copla popular y la copla de autor.

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo
ya nadie sabe el autor.
(Manuel Machado)

Hablar de poesía o copla popular y de copla de autor en los términos exigibles para diferenciar los receptores requiere de un análisis pormenorizado en el que ambos conceptos pueden llegar a encontrarse y separarse dependiendo del criterio con el que se analice.

Blas Infante en términos más generales conceptualiza lo popular[522]:

> *'Popular no quiere decir universal, ni general siquiera, en el ejercicio de la técnica referente al producto de este nombre. Populares son, por ejemplo, las corridas de toros: y aún hoy, el juego exótico del foot-ball; y, sin embargo, sólo pocas personas tienen facultades o condiciones para llegar a ser toreros o futbolistas. Es por esto muy extraño que folkloristas del rango y temple de Machado Álvarez vengan a negar la intensidad o la*

522 INFANTE, BLAS. *'Orígenes de lo flamenco y secretos del cante jondo'.* Biblioteca de Andalucía 1995, p-99

extensión del carácter popular aplicado a lo flamenco, atendiendo a un hecho que no puede servir de base para discernimiento de este carácter, como lo es el de que en Andalucía son muchos los que desconocen los cantes.'

Infante va más allá en su análisis sobre lo popular y las coplas flamencas, la relación intrínseca entre ambas y su particular visión en relación al germen de las coplas partiendo del fundamento meramente flamenco. Además busca en el pueblo la base fundamental de las coplas:

'La copla flamenca, como cualquier manifestación estética demo-impresionante, no necesita para ser popular, el ser aceptada por todos, o por el mayor número de los individuos componentes actuales de un grupo humano cuya destacada unidad venga a confundirse con las líneas del paisaje o medio distinto geográfico. ¡Ah, la copla flamenca es más certera que la ley electoral, en orden al hallazgo de los verdaderos representantes del pueblo andaluz! Basta con que estos individuos más típicos vengan a reaccionar, en presencia de esas trovas, en una emotividad unísona. Valores culturales accesibles a la popularidad son aquéllos cuyo devenir tiene un cauce adecuado en la sensibilidad o en la comprensión sentimental del pueblo; es decir, aquéllos que vienen realmente a ser formas expresivas de sus confusas e inéditas intuiciones etológicas o filosóficas, éticas o estéticas. La sensibilidad y la conciencia populares, esenciadas por estas instituciones, vagamente ordenadas a la afirmación vital implicadas por las mismas, son como un aguardo o como una expectación de sus formas propias, las cuales viene a elaborar el taumaturgo o el legislador, el músico o el poeta'.

Para Gutiérrez Carbajo,[523] la llamada poesía popular había estado presente en forma muy significativa en la evolución de la lírica española de la segunda mitad del siglo XIX; Esa poesía moderna y retórica a la vez que se afanó en coplas y cantares, a la vez que afectaba temblar ante lo absoluto y proliferaba en abanicos y álbum de damitas un poco cloróticas.

En esos años finales del siglo XIX, los escritores intentaron construir su propia literatura. Una personal con entidad propia, con unos rasgos y características propios que la distinguiera del resto, y por supuesto de la poesía popular.

523 VV.AA. Art.: *'Tradiciones poéticas españolas en este fin de siglo. Poesia en el Campus'.* Revista de poesía n-39, 1997/1998. pp-5.

Manuel Machado consideraba[524] que uno de los mayores retos a los que podía aspirar el poeta radicaba en el hecho de que lograsen popularizarse sus creaciones.

En su colección de cantes flamencos atribuye las creaciones de coplas al pueblo:

> *(..) Más Perico de los Palotes me objetaréis, no puede haber compuesto tantísima copla; la vida de un hombre no alcanza para tanto. (...) Al decir autor no quiero decir precisamente autor, sino autores, porque, como habréis sagazmente adivinado, todas las coplas de la colección no son hijas de un mismo padre, sino de muchos...*

En su teoría por descubrir el origen de las coplas populares apunta que el autor o autores de éstas puede ser desde una eminencia hasta la criada del servicio o el barbero. Muchas de las coplas recogidas por él en su cancionero provienen de aquí. Coplas insuperables a su parecer, que no pueden superar cualquier erudito poeta al escribir versos y composiciones poéticas. Su precepto es que la mejor poesía es la que dice más en menos palabras.

Surge aquí una polémica entre el regionalismo tópico y la creación poética estilizada y universista de las formas populares. Una lucha entre lo que antaño era costumbrismo versus 'litera' depurada.

García Lorca[525] en su conferencia sobre el cante jondo se esforzaba por apartarse del peligro costumbrista: '*... pero casi es seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada, en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón que esto suceda'.*

Poco después alude a la labor de ciertos poetas en estos términos: Nuestro pueblo[526] canta coplas de Melchor de Palau, Manuel Machado, Salvador Rueda, Ventura Ruiz Aguilera y otros, pero ¡que diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea! ¡la diferencia que hay entre la rosa de papel y otra natural!

Establece Blas Infante que 'Es, pues, popular el flamenco. Naturalmente que, como se ha podido llegar a percibir al leer los conceptos anteriores, popular no sólo es distinto de lo vulgar o de lo plebeyo. Lo popular implica previa estimación, y selección consiguiente de puras esencias espirituales, raciales o humanas. Lo vulgar y lo plebeyo suponen lo contrario: ausencia de estimación previa, indistinción, amorfismo, gregarismo; en último término, animación indiferenciada, dentro de la especie; esto es, animalidad. Una copla flamenca, una seguiriya, es

524 GUTIÉRREZ CARBAJO, J. 'Revista Litoral'. p-162.
525 http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/arquitectura_cante_jondo.htm
526 GARCÍA LORCA, F. *'Poema del cante jondo*'. Edic. Luis Garcia Montero. Colección Austral, p-20.

popular; una copleta lasciva, picaresca, o anodina o estúpida, cuando llega a generalizarse, es plebeya o vulgar. Esta pasa con la moda[527], que la mata ofreciendo sustitutos de igual o semejante índole'.

Y va más allá cuando nos habla del sentimiento del pueblo. De lo verdaderamente importante para éste. La importancia que tiene el flamenco para el pueblo no es más que una identificación y manifestación primitiva, de cierto carácter endógeno. Deja claro que esta música se aleja de expresiones musicales exclusivamente folclóricas para forma parte del drama humano andaluz, de la idiosincrasia personal de sus habitantes y de las relaciones entre ellos:

'Para el sentimiento del verdadero pueblo andaluz, éste es un género de selección. Para los ilustrados, ésta es una manifestación mélica exótica o artificialista, o plebeya, o primitiva. Pero lo mismo para el sentir popular que para el criterio del ilustrado, lo flamenco trasciende a misterio. No es una de tantas expresiones musicales folclóricas'.

En relación a la popularidad o no del flamenco[528] Machado y Álvarez no estuvo acertado al negarle este carácter, o al menos, al considerarlo el menos popular de los denominados populares, apoyándose en el hecho de que conociésemos la autoría de muchos de ellos. Frente a esta argumentación la anonimia según G. Carbajo no constituye el rasgo determinante de las creaciones populares; y a la inversa, no todas las composiciones de autores conocidos han de ser adscritas necesariamente a la modalidad culta, erudita o artificiosa, como la denominaba Menéndez Pidal.

Es conocido que las manifestaciones literarias y/o coplas populares y de autor se transmiten oralmente o por escrito. En el primero de los casos, la vía de transmisión es popular y en el segundo culta. Pero quizás no es tan sabido que las manifestaciones literarias populares son más numerosas que las cultas y que éstas se basan en aquellas. Sin embargo, se conoce más y mejor la literatura y la poseía culta que la popular. Esto se debe en gran medida al hecho mismo de la transmisión. La oralidad conlleva frecuentes pérdidas, principalmente en aquellos momentos de colectividad donde se ha abandonado el interés por determinadas composiciones, ya fuere porque perdieron actualidad o porque fuesen sustituidas por otras nuevas.

También hay que tener en cuenta que la literatura culta se ha regido por unos criterios mientras que la literatura y la poesía popular no. Por otro lado, históricamente se ha considerado que lo escrito ha tenido siempre un carácter ennoblecedor que ciertamente no tenía lo oral.

Hay que tener en cuenta también la dificultad que tiene el estudio de las manifestaciones orales, ya que al ser de transmisión oral están permanentemente sujetas a cambios, pérdidas o

527 *Op.cit.*p-89
528 *Op.cit*.p-90

añadidos de elementos.

Apunta Diego Catalán[529] al respecto:

El poema tradicional es siempre un sistema abierto, tanto verbalmente como poéticamente; es un sistema en continua adaptación al ambiente, al sistema lingüístico, al estético y ético del grupo humano en que se canta o ejecuta, en que se produce.

La oralidad como vía de transmisión de información de este tipo de composiciones determina algunos de los rasgos propios de las mismas. Quizás el más importante sobre todo por su complejidad, sea el que se refiere al rápido trasvase de creaciones de origen individual al conjunto de la colectividad. Lo afirma[530] Menéndez Pidal al decir que:

> *"En esta poesía ocurre el fenómeno decisivo de su incorporación íntegra de la creación individual a la memoria común y de una continuada refundición en boca del pueblo."*

Este hecho[531] es el que precisamente acerca estas composiciones al folclore. Decía Antonio Machado en Juan de Mairena que '*el folclore era el saber vivo en el alma del pueblo'.*

Además apuntaba:

> *Su estudio no es el estudio de elementos muertos que arrastra inconscientemente el alma del pueblo en su lengua, en sus prácticas, en sus costumbres. El folclore es cultura viva y creadora de un pueblo de quién había mucho que aprender. Abarca todo lo que sabe, lo que cree, lo que siente, lo que hace el pueblo[532] (...)*

La transmisión oral lleva consigo el cambio de elementos formales por modismos y expresiones de uso coloquial que da a la cultura popular y al habla andaluza un carácter singular. La transcripción de lo culto a lo coloquial es más habitual de lo que se piensa. Así una parte de la copla popular está argumentada en fraseos y estructuras lógico-semánticas que otorgan al habla andaluza una idiosincrasia especial.

Para José Carlos de Luna, si se habla de copla andaluza (entendida en términos de oralidad flamenca) salen a relucir expresiones del tipo 'pobresita mare', 'pare ajustisiao', 'cimenterio', 'puñalaita'... Tomado esto en serio resulta grotesco. Cabrá, lógicamente interpretar la realidad oral en función del habla del pueblo al razonamiento y lectura culta de diferentes términos.

Para este autor nadie miró con cariño esta modalidad del pueblo andaluz a la que el terreno y

529 CATALÁN, DIEGO. "Análisis electrónico de la creación de la poética oral" en '*Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino'.* Madrid. Edi, Castalia 1975. p-157.
530 MENÉNDEZ PIDAL, R.: "Poesía popular y poesía tradicional" en '*Estudios sobre el Romanc*ero' O.C.,XI Madrid. Espasa Calpe 1973. p-204.
531 CERRILLO TORREMOCHA, PEDRO. '*Lírica popular de tradición infantil'.* Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Edic. Univ. Alicante.
532 *' Juan de Mairena',* Madrid. Espasa Calpe. 1973. p-153.

el ambiente modifican la esencia que se acomoda al vivir de cada comarca.

La distancia pues, que existe entre la poesía culta y la popular no alcanza unos valores que las hagan tangencialmente opuestas, pues la una bebe de la otra y se nutren ambas de las historias de vida, de temáticas similares y de hechos que se producen en el pueblo.

Diferenciar entre poesía culta y de autor supondría establecer unos parámetros que delimitaran las causas que las convierten en una u otra, teniendo en cuenta que el principal elemento diferenciador es el tratamiento lingüístico de la culta que no siempre está expresada en la popular y en la de autor.

En este sentido, José Cepero no llegó nunca a ser poeta culto, erudito, ni poeta conocedor de las métricas y estilos que componen la literatura. Su habilidad por la poesía radicaba en la facilidad de componer letras extraídas de su día a día, de su forma de vivir, de sus experiencias vitales. En la generación[533] en la que Cepero componía sus cantes, la autoría tenía un peso específico pues las atribuciones de las composiciones daban caché al autor. Siglos atrás, coplas de autores conocidos y recitadas y/o popularizadas por el pueblo pasaban a ser del pueblo, a pesar de conocer su origen. Es por ello que habría que delimitar hasta que punto es beneficioso para el autor que sus coplas pasen a ser del pueblo. ¿Supone perder la identidad de la creación, o ganar fama por ser conocida y pasar a ser popular?

En otro capítulo estudiaremos las creaciones que José Cepero hizo a lo largo de su trayectoria artística. Fandangos en su mayoría por pertenecer a una etapa en la que éste imperaba sobre el resto y en la que la copla comenzaba a tener un auge notable.. La teatralización de las coplas ayudó a que grandes compositores y letristas gozaran de éxito gracias a sus composiciones.

Rodríguez Marín comprobó que muchas de las coplas que recogió y que él consideraba populares tenían autores conocidos. Incluye este autor algunas coplas cantadas por artistas del siglo XX; coplas del XIX consideradas como populares pero que tenían autor reconocido. Esta letra pertenecía al repertorio creado por Augusto Ferrán y fue recogida por Rodríguez Marín como popular:

Voy como si fuera preso
detrás camina mi sombra
delante mi pensamiento

O ésta otra perteneciente a Eduardo Sanz que se canta por soleá:

Una reja es una cárcel
con el carcelero dentro

533 Entre los años 1920-1940.

y el preso en la calle

Enrique Morente interpretaba esta otra letra recogida del cancionero popular aunque en consecuencia era de Ventura Ruiz Aguilera:

Si me desprecias por pobre
anda ve y dile a tu mare
si me desprecias por pobre
que el mundo da muchas vueltas
y ayer se cayó una torre

Los denominados cantos populares, coplas populares o poesía popular que aparecen en las obras de Emilio Lafuente y Alcántara, Machado y Álvarez y Julio Cejador y Frauca entre otros coinciden en reconocer[534] que las cualidades esenciales son, entre otras la impersonalidad del autor, que hace de la composición una obra completamente anónima y la conservación de los cantos por tradición oral, que la convierte en una poesía eminentemente tradicionalista y evolutiva.

Una de las fuentes esenciales de la copla flamenca es la historia privada, el mundo expresivo del intérprete que cuenta lo que le pasa. El cantaor se convierte así en cronista de su propia vida o de la vida de sus gentes. El cante es justamente eso: una crónica negra de un grupo étnico larga y tenazmente marginado, desplazado de la norma social circundante[535].

En este sentido, confirma José Monleón[536] que el flamenco es una tragedia en primera persona (…). Expresa simplemente un sentimiento íntimo, desgarrado y exaltado, sin retóricas ni falsos adornos verbales. Con un lenguaje elemental, profundo, contenido, se logra así sintetizar el alma del pueblo.

Todas las historias de vida de estos grupos reflejan y cuentan una parte fundamental de la historia social que no cuentan los historiadores, o bien por no tener acceso a ella, o bien por no prestar atención y no dar valor ni interés a éstas. Es ésta la mejor manera de acercarse a la realidad del pueblo, a la tragedia de un grupo que refleja en sus coplas las vivencias del día a día. Estas coplas son a la postre, la que suministran información sobre ellos.

Como ejemplo clarificador de esta teoría unos versos de Gregorio Fernández ‘Tío Borrico de Jerez’ donde manifiesta que su vida está en su cante. Las coplas que musicalizan no son sino una extensión vital de sus recuerdos, de su pasado, de sus frustraciones y de sus deseos. Así lo refleja en una copla por soleá:

534 CHRISTIAN WENTZLAFF-EGGEBER. *'Juan Alfonso Carrizo frente a la lírica de tradición oral del Noroeste argentino'*. Univ. De Colona. Del libro 'De la canción de amor medieval a las soleares'. Edit. Pedro Piñero Ramirez. 2004. p-560.
535 VV.AA. 'De la canción de amor medieval a las soleares'. Edit. Pedro Piñero Ramirez. 2004, p-112
536 *Op.cit.*

En el campo me crié
Y yo me enamoré de ti
Como éramos chiquillos
Te dije que pá el jardín.

El carácter vivencial está del todo presente en los cantes, de tal forma que el aporte emocional intrínseco forma parte de la jondura de muchos de estos tercios. En otra copla Tío Borrico, de nuevo aporta su sello tanto biográfico como emocional:

Yo eché leña en tu corral
Por ver si tú me querías
Ahora veo que no me quieres
Dame la leña que es mía

El reflejo de las experiencias personales del cantaor flamenco lo lleva a un terreno en el que el copismo de las coplas no refleja el sentimiento que éstas expresan. Como ejemplo véase que estos versos de 'Tío Borrico' nunca dirán lo mismo en la voz de un cantaor actual.

Así, la grandeza de una copla, y sobre todo, en el cante flamenco, no se limita a la obtención de versos con o sin rima, para dar sentido, sino que va más allá de toda lógica y traspasa la barrera de lo estético para entrar en el campo de lo sentimental. Y aquí reside la magnificencia de los versos y las coplas que subyacen del interior para dar cuerpo a las coplas.

Es ésta una muestra de comunicación directa, con carácter espontáneo y de gran sencillez en los sentimientos. La influencia de la copla popular y la de autor ha estado vinculada a los antiguos romanceros y cancioneros.

Afirmaba Rafael Cansinos Assens[537] en su obra 'La copla andaluza' que *'la musa erudita ha enriquecido siempre los tesoros de la lírica popular'.*

Un ejemplo de estas palabras las recoge Caballero Bonald con respecto a la letra que se canta por soleá:

Fui piedra y perdí mi centro
y llegué rodando al mar
y al cabo de mucho tiempo
mi centro vine a encontrar

Resulta evidente que la procedencia de esta copla proviene de un repertorio culto y que en

537 CANSINOS ASSENS, RAFAEL. '*La copla andaluza'.* Edit. Demófilo, 1976.

algún momento y por circunstancias algún cantaor amoldó al estilo de La Serneta, (pues se suele interpretar de esta manera) la asimiló y la interpretó a su modo introduciéndole los cambios necesarios para hacerla suya.

Por otro lado, tras evidenciar los rasgos característicos, comunes y no comunes que poseen las coplas populares y las de autor, queda pues, determinar en qué medida es popular lo flamenco y viceversa. Blas Infante[538] en su estudio sobre el cante jondo y lo flamenco pretendía resolver tal cuestión e intentar resolver la distinción de las particularidades existentes en la música popular de Andalucía, para fijar dentro de ella la situación del fenómeno que nos interesa. El propio Infante se pregunta: ¿Es popular lo flamenco? Demófilo" (Machado y Álvarez), Rodríguez Marín y Salaverría han llegado a ocuparse de este asunto, viniendo a enjuiciarle del siguiente modo: El primero asegura que el cante flamenco es el menos popular de todos los llamados populares..., es un género propio de cantaores..., el pueblo, a excepción de los cantaores o aficionados, desconoce estas coplas, no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aun las ha escuchado... Este género es, entre los populares, el "menos nacional" de todos... El segundo sigue al primero, pero viniendo a corroborar, en éste particular, su criterio titubeante con respecto al flamenco; incluye sus coplas unas veces entre los cantos exóticos, otras entre los cantos vulgares, y otras, por último, entre los populares. Salaverría afirma que el cante andaluz no es popular, si entendemos popular por vulgar: "Todos los cantos descubren enseguida su rastro rural; el canto andaluz es ciudadano y civilizado. Lo andaluz significa una idea de perfección y de conclusión: algo que ha vencido la zona informada, rural y tanteante". Para intentar resolver esta cuestión, primeramente he de razonar en breves términos, un concepto de lo popular[539].

7.6.- La poesía en el flamenco de José Cepero.

La poesía, como género literario es una manifestación literaria muy antigua. A través de la poesía se otorgan diversos sentidos a un texto escrito. Así y de forma general, la poesía es una forma de expresar emociones, sentimientos y se sirve de la metáfora para construir una realidad semántica mediante descripciones que pueden tener significados en ambos sentidos, en el textual y en el metafórico.

Para Caballero Bonald el cante flamenco primitivo[540] consiste literariamente en un conjunto de coplas referidas a episodios personales, a experiencias vividas por el propio cantaor y que

538 *Op.cit.,* p-12
539 *Op.cit*., pp-12-13
540 *Op.cit. 2004,* p-35

dejaron alguna marca imborrable en su memoria. Ni siquiera hace falta recordar algunas de esas innumerables letras que narran peripecias de la vida del intérprete, generalmente asociadas a tragedias familiares y a hechos de su entorno social: persecuciones, penalidades, cárceles, muertes, referencias a la madre, a la compañera, apelación a la libertad'.

La realidad que queda implícita en las coplas flamencas confirma estas palabras. Del sentimiento personal, de la experiencia vivida, del trauma pasado, de la muerte cercana, etc. nace el principal motivo para crear/inventar las coplas. Desde un nivel no culto las coplas flamencas han ido apareciendo en los cantes y han conformado la identidad y un sello propio de algunos artistas.

El repertorio de coplas ha ido creciendo conforme el flamenco se ha establecido como arte. Antonio Machado y Álvarez hizo hincapié en este carácter personal y en su atribución a un cantaor concreto (Caballero Bonald).

Hay que remontarse a 1805, cuando se publica la *Colección de las mejores coplas de seguidillas tiranas y polos* de Don Preciso, para dar cuenta de la relación entre las coplas y el flamenco. Más adelante, el *Cancionero popular* de Lafuente y Alcántara, o los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín aportarían mayor significado a la poética flamenca.

Con la *Colección de cantes flamencos* de Machado y Álvarez, Demófilo, se culmina una etapa y empieza otra en la que el mundo flamenco acaba de complementarse con la poesía para dar sentido definitivamente a las coplas afines al flamenco.

La principal fuente de la que se ha nutrido el cante flamenco ha sido del acervo popular; de tonadillas, de coplas, de romances populares que han sido introducidos y adaptados a los modos flamencos. Entendido así, el flamenco es y ha sido el del pueblo. Si añadimos la gran influencia del folclore, se completa un lenguaje cuyo significado no ha quedado limitado al simple tratado de la métrica. El poder de transmisión que ejerce el cante jondo obliga a detenerse en un análisis pormenorizado de muchas coplas, a demás de tener en cuenta otros elementos subjetivos que las dotan de dinamismo y expresividad.

La gran cantidad de coplas que aparecen hasta 1920 han salido, en su mayoría, de los diversos tratados y colecciones de coplas, tonadillas etc.

Se produce así una renovación literaria en los años veinte a la par que se produce un cambio en los gustos de la época.

Poco o nada sabía Cepero de figuras literarias, de licencias poéticas, de aspectos técnicos sobre la formación de coplas y estrofas con métricas distintas. A pesar de su desconocimiento, al menos parcial, su habilidad para componer versos, no sólo quintillas sino otras variantes estróficas,

le hicieron ostentar el remoquete de "Poeta del cante". Su poesía no pasaba por el filtro de lo culto, de lo formalmente poético, sino que, en base a unos sentimientos y a unos pensamientos, su capacidad creadora le otorgaba la facilidad de escribir versos de gran calado, de gran trascendencia y aptos para su aplicación.

Alfredo Arrebola confirma esta premisa[541]: Cepero no era un poeta culto-, él desconocía las estructuras métricas del soneto, las elegías… Todo eso era ajeno al cantaor. Él, José Cepero, por lo general, apoyaba sus canciones en el octosílabo de los romances […] No olvidemos que la poesía flamenca es poesía "popular y tradicional".

Si analizamos su infancia, su adolescencia y principalmente su entorno familiar más cercano, nos damos cuenta de que Cepero no disfrutó de una niñez propia de un niño de su edad. Adulto siendo niño, su forma de entender y de vivir la vida la reflejó en no pocos casos en sus letras y creaciones poéticas llevadas al cante.

Cabe prestar especial atención al tratamiento de elementos emotivos en la creación de las coplas flamencas. En la expresión de las emociones es donde aparece la intensidad de los versos que los dotan de mayor sentido. Es éste uno de los principales elementos que hacen que la copla flamenca se diferencie de la copla estrictamente poética. Al respecto, García Lorca[542], en su conferencia de 1922 que llevaba como título '*El cante jondo. Primitivo canto andaluz'* afirmaba lo siguiente:

> *Una de las maravillas del 'cante jondo', aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas […] No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional. […] Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre. […] Es el patetismo la característica más fuerte de nuestro cante jondo*[543].

Nos viene a decir el poeta granadino que una de las virtudes de las coplas flamencas es la belleza y la intensidad que se transmite en tan pocas palabras. Son sólo necesarios tres o cuatro versos para dictar, en muchos casos, una sentencia.

La dualidad o camino que recorren las coplas realiza en no pocos casos caminos de ida y vuelta. Lo mismo que hay poetas que acuden[544] a la música popular, hay músicos que acuden a los

541 Extraído de la Revista 'El Olivo', nº 158. Nov/dic. 2008. p-51.
542 *Op.cit.* (García Lorca)
543 GARCÍA LORCA, FEDERICO. I. ED. De Mario Hernández, Madrid. Alianza editorial, 1984.p-65-66. Extraído de 'Copla flamenca y copla tradicional' por Juan Alberto Fernández Bañuls, editado por la Fundación Machado.
544 Recogido por Gutiérrez Carbajo. Articulo de Luis Garcia Montero sobre Morente. Revista 'Poesía en el campus'. p-10, citado más arriba.

poetas cultos. Vemos que no sólo se acude a la poesía popular para rellenar el cante de versos sino que la poesía en sí, el sentimiento de una copla está también en la copla de autor. Un claro ejemplo ha sido el cantaor Enrique Morente que realiza un viaje en profundidad, con todas sus consecuencias, porque no sólo canta la obra popular de los poetas cultos, sino que se atreve con los tonos más arriesgados, introduciendo el flamenco incluso en la vanguardia. Si Becquer y García Lorca llevaron lo popular hasta lo culto, Morente lleva lo culto hasta lo popular. No imita, crea, elabora recursos de su propio arte y responde con la elaboración popular de la poseía más culta a la elaboración culta de la poesía popular.

Como apuntábamos anteriormente, las vivencias son fundamentales para que muchas de esas coplas tengan un sentido en la figura del cantaor. Y en el caso de Cepero está justificado. Sus aportaciones al flamenco no quedan limitadas a coplas sometidas a la métrica de la quintilla que se aplica al fandango. Fue creador y no se limitó a este estilo flamenco. Bulerías, milongas, guajiras también pasaron por la pluma creadora del jerezano. En la actualidad, sólo ha trascendido su capacidad creadora para los fandangos. Pero su inventiva fue más allá.

Para Caballero Bonald,[545] las conexiones de las letras flamencas con lo que se entiende por poesía popular andaluza o con lo que de hecho constituye su tradición lírica son, bastante escasas. La fuente de la que emanan las letras del flamenco no siempre provienen de esa poseía popular sino que a partir de los *modus vivendi* y de experiencias aparecen las coplas, por lo general. Por otro lado, no cabe duda que tanto los cancioneros populares como la propia poesía popular andaluza han sido elementos naturales que ayudan a la creación de coplas de autor.

7.6.1.- José Cepero en la discografía flamenca.

La obra cantaora y discográfica de José Cepero da buena cuenta de su importancia como cantaor y artista así como de la relevancia que ha tenido para el cante flamenco. De los artistas flamencos coetáneos, éste ha sido uno de los que más placas de pizarra ha impresionado a lo largo de su vida profesional.

Son datos objetivos[546]. Con esto, no necesariamente se resalta la importancia del artista, pues se da la circunstancia que existen otros cantaores no menos valiosos, aunque sea por otros motivos, que llegaron a impresionar entre cilindros de cera y placas de pizarra cerca de 290, si bien es verdad

545 *Op.cit.*p-103

546 La parte subjetiva de este dato aparece en una entrevista al cantaor publicada en la revista Candil: *"[…] Hasta los más viejos no dejaban de regocijarse con mi cante. Creo que esto se nota en la no pobre cantidad de placas que he grabado".*

que la calidad artística de algunos de ellos como pudo ser Antonio pozo "El Mochuelo[547]" se posicionó en otra dimensión. Su importancia como cantaor poco o nada tiene que ver con la de otros artistas. Una figura, cuyo valor es el de impresionar tal cantidad a principios del siglo XX. Sin menospreciar su legado artístico, pseudo-folclorizó todo o casi todo lo que interpretaba, restándoles flamenquería y jondura.

Un breve repaso a la discografía en formato pizarra revela datos interesantes que reflejan la importancia de unos años en los que el flamenco está definido y desarrollado, tanto musicalmente como artísticamente, fruto en muchos casos como resultado de la cultura de la época.

Un dato a tener en cuenta. En ningún caso se puede establecer un paralelismo con el cante en la actualidad sino se toma como referencia una visión, mirando atrás en el tiempo, de todo lo que representa el flamenco y obviando toda influencia tomada de la actualidad. Esto lleva a entender que para analizar su obra debemos contextualizarla dentro de la denominada Ópera Flamenca, en primera instancia y una segunda etapa que pertenece en cierta medida a la teatralización del cante sin obviar la primera, de la que formó parte durante prácticamente su trayectoria artística, excepto sus comienzos.

A partir de las primeras grabaciones realizadas por Cepero, debemos tener en cuenta que el flamenco es en todas sus estructuras un arte completamente definido:

D. Definido y aceptado socialmente. Ya no es de lugares maliciosos, de prostitutas, de alborotadores, donde casi cada noche se producían trifulcas, peleas y heridos por arma blanca, algo más que corriente en la época dorada de los cafés cantantes. Ahora se convierte en un formato que atrae a un público abierto, con conocimientos y que demanda el flamenco en todas sus dimensiones. Se produce una dignificación del artista y de todo lo relacionado con el mundo que le rodea.
E. Definido culturalmente. El flamenco se abre a los grandes públicos. Los cafés cantantes pasan a ser (en cierta medida) promotores válidos de este arte. Se abre el flamenco a otros escenarios. Los teatros y las plazas de toros son válidos transmisores.
F. Definido económicamente. Se regula la situación de los artistas. Pasan un examen que los acredita como tales. Aparecen los cachés.

547 Nació en Sevilla en 1868 y fallecido en San Rafael, Segovia de 1937. Tras sus inicios en su ciudad natal en 1890 pasa a Madrid, donde se dedica a cantar en cafés tales como el de La Marina, Barquillo y Romero. Su fama fue debida a su capacidad para tener un amplio repertorio de estilos, no obstante, sus farrucas y guajiras son las más apreciadas, fue llamado el rey de la farruca. El 21 de noviembre de 1901 en la revista Alrededor del mundo se decía de su voz:«es la que mejor recoge el fonógrafo, y sin duda por esto lleva ya impresionados Antonio Pozo más de ¡treinta mil cilindros!…»No se conformó con hacer giras por España sino que también realizó giras por América Latina, por países como Argentina, Uruguay ó México. En la década de los treinta comienza su declive y aunque no deja de actuar, sus actuaciones son más limitadas en el tiempo, debiendo trabajar de camarero en los cafés en los que antes había triunfado como cantante. Durante la guerra civil huyó a Torrente y más tarde pasó a Segovia trabajando como guarda de una finca, allí falleció en 1937.

José Cepero ha sido uno de los diez artistas flamencos que más placas de pizarra ha impresionado en el flamenco[548]. Aproximadamente 140 cantes, un total de 70 placas. (al menos conocidas y referenciadas, que formarán parte de esta investigación).

De los más de 450 artistas flamencos que grabaron en pizarra, José Cepero ocupa la nada desdeñable posición de décimo en cantidad. Con esto no está todo dicho. Pero sí que es un reflejo a priori de la importancia de este artista para el flamenco del siglo XX y sobre todo para el cante en general.

Anteriormente, se dejaba la puerta abierta a que se pudiera dar el caso de un cantaor con una obra discográfica muy extensa pero poco valorada o con pocas aportaciones. La extensa obra de Cepero se basa en el denominado cante jondo, entendido como tal, delimitado en una primera lectura, por los gustos de la época. La obra discográfica de Cepero está repleta en su totalidad de estilos que antes y ahora se han denominado flamencos, sin salirse del área que marca cualquier diferencia entre este género y otro. En este cantaor apreciamos un respeto por las formas clásicas, un profesional cuya discografía se centra en la tradición como hilo conductor, y todo esto, perteneciendo a varias etapas del flamenco.

Si sus comienzos coincidieron con la decadencia de los cafés cantantes, el *corpus* de su trayectoria profesional coincidió con la denominada ópera flamenca. Formó parte de la teatralización del cante, de la apertura a grandes espacios hasta sus últimos días en los que la renovación estética y cantaora del flamenco volvieron a cambiar.

A pesar de formar parte de estas etapas[549], siempre perteneció a la cúpula de cantaores que guardó con profesionalidad la esencia cantaora de su tierra.

De él sabemos que fue un gran intérprete, un creador, un respetuoso de la tradición a la que imprimía una gran personalidad. Fue un cantaor largo, como se denomina en el argot, con dominio de todo, reflejado en forma de vivencias, expresión visceral de su trayectoria.

Su legado no quedó limitado a sus fandangos. Cepero fue notorio en éstos, pero en los momentos de intimidad, sus soleares, sus seguiriyas o sus bulerías gustaban en los ambientes más reservados.

En los fandangos, la cercanía y el entronque con el fandango de Huelva está presente en la mayoría de ellos. En su haber cuenta con la creación de un estilo propio, de aire campero. A este respecto, Blas Vega[550] afirma que la cultura fandangueril de Cepero quedó ampliamente reflejada a

548 Comparación de datos del archivo del autor, contrastados con catálogos de discográficas y con los datos obtenidos del Centro Andaluz de Flamenco.
549 Nos referimos a las distintas etapas del flamenco (cuyas denominaciones no siempre son acertadas): hermética, ópera flamenca, clasicismo...
550 Op.cit. p-387.

través de varios estilos airosos, primitivos, tanto de Granada (fandangos de Frasquito Yerbabuena) como los de Huelva, modalidad en la que tanto él como Centeno fueron pioneros.

Apunta el madrileño[551] que fueron José Cepero y Pepe Marchena quienes renovaron y ampliaron el repertorio de coplas, sobre todo en lo referido a los fandangos.

Sin embargo, González Climent enfatiza el cante de Marchena y devalúa el de Cepero. A favor del primero afirma que desregionaliza el fandango, lo personaliza, tritura sus endebles moldes básicos […] El fandango sin carga telúrica, sin secreto ambiental, se transfiere a cualquier rincón de España. Del segundo resuelve a decir que estuvo condicionado por un pasado al que no supo progresar y vacilante frente a una nueva época de experiencias y riesgos, Cepero se movió dentro de los límites de un sobrio eclecticismo. Se contradice en sus argumentos el flamencólogo pues afirma de Cepero que fue un cantaor que rondó lo que había de jerarquía y maestrazgo en la llamada 'época de oro del cante'. Su largo testimonio del flamenquismo, su no despreciable contribución a algunas de las nuevas exigencias estilísticas (particularmente el fandango), y también por qué no decirlo, su expectabilidad humana, casi le permitieron el rango de maestro.

González Climent se sitúa en contra del cante de Cepero, principalmente porque fue coetáneo de Marchena y ambos no eran precisamente amigos. Dos estilos opuestos que triunfaron en toda España, no antagónicos pero tampoco similares. Y será por el temor de la sombra, o porque en el flamenco esto está a la orden del día, Cepero supo mantener esa jerarquía durante toda su vida artística.

En la misma obra, vuelve a arremeter contra Cepero argumentando que fue un cantaor sin influencia, el cual no pudo acaudillar discípulos por ser un curioso ejemplar de artista abstracto. En contra de estos comentarios, hay que decir que el cantaor Cepero de Triana fue un cantaor que en la mitad de su repertorio discográfico aparece el sello personal del jerezano, tanto en sus fandangos, como en la granaina- malagueña. Además de éste, encontramos otra figura del cante de nombre 'Cepero de Málaga' que igualmente era conocido por hacer los estilos de éste.

No obstante, Marchena grabó fandangos al estilo de Cepero */Y yo pondré de mi parte/*, junto a Varea y Almadén, Gramófono (AE-2649). Tomás Pavón, Carbonerillo, Cojo de Málaga, Aurelio de Cádiz, Juan Varea, Vallejo, Guerrita, Corruco de Algeciras, Pena hijo, Pepe Pinto y un largo etc. cantaron fandangos o granaínas de Cepero. En la actualidad el fandango de Cepero es uno de los más interpretados por los cantaores/as jerezanos. Manuel de los Santos Pastor "Agujetas" ha sido unos de los cantaores que más ha interpretado este estilo. Otros cantaores jerezanos como Salmonete de Jerez, Jesús Méndez o Tío Borrico están en la lista de artistas que incluyen en su

551 BLAS VEGA, JOSE. *'50 años de flamencología'*. Ed. El flamenco vive, 2007.pp-386.

repertorio estos personales fandangos.

En apoyo al jerezano, Manuel Ríos Ruíz[552], en su obra "De cante y cantaores de Jerez" contradice el parecer que expresa Climent: 'Esa falta de individualismo que se le ha achacado no es justa ni por asomo. Aparte de su aportación al acervo de la copla flamenca –las coplas de Cepero tienen belleza y personalidad- engrandeció el fandango, retardando sus tercios e interpretándolos con ese aire campero que supo prestarles, ya es de por sí un valor personal a tener en cuenta".

En sus últimos años y a pesar de las diferencias entre ambos artistas Cepero dejó clara su opinión con respecto al cante de Pepe Marchena[553]:

> "*Entre las grandes figuras del cante destaco a Don Antonio Chacón y Manolo Torre. Chacón ha sido el más completo de todos los siglos. Hoy, en su lugar, tenemos a la orden del día el cuplé de la Piquer. El teatro perjudica mucho al cante. Esto lo sabe a la perfección Pepe Marchena. Pero es indiscutible que Marchena ocupa un lugar en el cante. Desde luego no se puede considerar cante jondo lo que hace. Tiene su sello personal. El temple de su voz no se puede remedar. El eco de su voz me ha hecho poner los pelos de punta. Arte sencillo, personal, que a nadie le es dado imitar. Voz, la de Marchena, que se presta al cante jondo, pero que el famoso cantaor no ha querido aprovechar. El caso es que hoy, más que nunca, es bueno Marchena".*

A pesar de incurrir en algunas contradicciones, el jerezano no duda en alabar la figura de Marchena, aunque discrepe en la utilización del cante para atraer a distintos públicos.

7.6.2.- Las creaciones de Cepero.

¿Sabemos a ciencia cierta cuáles fueron las creaciones personales de José Cepero?- esta pregunta, a priori, fácil de resolver esconde detrás muchas teorías y pocas respuestas fiables sobre cuáles fueron las coplas que realmente proceden de la mente del jerezano. En esta investigación intentaremos desvelar cuáles y cómo fueron sus creaciones.

El primer y gran problema para determinar y esclarecer el legado del cantaor aparece desde el momento en que no existen datos en la SGAE sobre la relación de letras que creó, y esto es porque el jerezano nunca ha sido autor para esta entidad. Su nombre no figura ni como creador de sus letras ni como autor. En la época en que su repertorio letrístico empezó a generarse, los autores

552 RÍOS RUÍZ, M.: 'Cante y cantaores de Jerez', Cinterco, 1989, p-114
553 Revista Candil nº 155.

que querían ingresar en la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) debían de pasar por un examen. Y no era éste el único requisito. Se necesitaban avales. Para superar el examen, los autores debían improvisar diversas coplas según unas rimas que les planteaban además de otras cuestiones. Pero el problema para algunos artistas flamencos no se resumía a este aspecto. Otra prueba a superar era la ortografía. Y aquí es donde muchos de ellos suspendían. Además, en esa época, ser autor no dejaba beneficios económicos. Razón de más para no formar parte de esta sociedad, sabiendo cómo era Cepero.

De este modo, como autor particular de sus letras no existen datos oficiales. Por otro lado, su reconocimiento como letrista y creador de versos era conocido en los ambientes intelectuales y literarios. Entre sus amistades figuraban intelectuales y escritores, según el propio Cepero:

> *"Tengo una poderosa memoria. Impresiono infaliblemente a las personas con la verdad humana de mis coplas. Incluso a los intelectuales que tanto se interesan y se inspiran en ellas. Fui amigo personal de Benavente, de los Machado y de José Carlos de Luna. A José Carlos de Luna siempre le he corregido y asesorado. Tenga en cuenta que Los Quintero necesitaban ocho meses para escribir una comedia y yo soy capaz de reducirla al pronto a una sola quintilla. Algún día habría que publicar mi recopilación*"

Es objetivo de esta investigación el recopilar en su totalidad, o al menos, en parte, la mayoría de sus composiciones, sabiendo que no todas estarán al no quedar documentada su procedencia, ni su autoría.

De lo que si tenemos constancia es de que a pesar de no figurar como autor en la SGAE, su nombre aparece recogido en diversas obras, principalmente junto al letrista Alfonso Jofré de Villegas y Cernuda[554] y a Ángel Ortíz de Villajos[555]. Ambos compositores tenían gran fama en el Madrid de los años treinta. El binomio Jofré de Villegas-Ortíz de Villajos es similar al de los conocidos Quintero-León-Quiroga y Solano-Ochaita etc. En algunas de las composiciones de estos letristas (Jofré de Villegas y Ortíz de Villajos) aparece el nombre de Cepero. Pudiera ser que algunos de los pasajes originales sean creaciones de Cepero y éstos los incluyesen aportando la procedencia. Lo que queda claro es que el nombre del cantaor aparece junto a algunas de las letras

554 Letrista y compositor vallisoletano (1902-1981).

555 En la Sociedad General de Autores tiene registradas más de mil canciones de variada temática. Ecos de Almería y Fandanguillo, dedicados a su provincia natal (37 títulos más a Andalucía), Canta Guitarra, El Niño de las Monjas (magnífica creación por bulerías de Niña de la Puebla con la guitarra de Ramón de Algeciras), Patios sevillanos, Barquito sin rumbo, Hechizo andaluz, La luna enamorá, Rosario la Cartujana, Al son de mi pasodoble, No me lo digas, En el penal, Solera flamenca, Bulería del pimiento, etc. Todas estas composiciones dadas a conocer en las voces de Antoñita Moreno, Estrellita Castro, Pepe Marchena, Lola Flores, La Venus de Bronce, Angelillo, La Yanque, Pepe Blanco, Carmen Morell, Ana Mª de los Reyes, Juan Valderrama, Luisita Esteso, Imperio de Triana…

que le atribuimos y fueron los dos compositores los que inscribieron su nombre junto a éstas. ¿Por algo sería, no?. La única información objetiva en cuanto a la relación de letras y creaciones de Cepero es que éste era un mero intérprete de las mismas.

También pudiera ser que como ha sucedido con otros creadores, este trío optara, bajo acuerdo verbal o personal y por motivos económicos fundamentalmente, por vender a determinadas editoriales o personas sus obras o un porcentaje de las mismas, de tal forma que al venderlas enteras no apareciera el nombre de todos los creadores sino el de uno de ellos.

Podemos afirmar que algunas de las coplas que aparecen en los escritos de Ortíz de Villajos y de Jofré de Villegas son autoría de Cepero, pues así consta en la documentación[556]. Su nombre está junto al de estos letristas mencionados. No sabemos la posible relación entre los compositores y el cantaor, pero el hecho de que sus nombres figuren juntos invita a pensar que tenían relación profesional estable. Queda constancia en su quehacer letrístico, muchas de sus coplas y, aunque figure como no socio de la SGAE, su nombre aparece como José López-Cepero[557], puesto que como intérprete sólo aparece con el nombre de José Cepero.

7.6.3.- Temática en las coplas de creación personal.

La diversidad creativa de la que hacía gala Cepero se manifiesta en las letras que cantaba y principalmente en las que son de autoría propia. Así y conforme a la información recogida tanto de la SGAE como de los cancioneros investigados y de otras coplas llegamos a la conclusión manifiesta de cuáles si fueron las creaciones del cantaor. Una vez recogidas las coplas pasamos a establecer cuáles son los temas principales sobre los que se sostienen argumentalmente dichos versos:

1.- Amor a una mujer o a una novia/pareja sentimental

2.- Honra de la mujer

3.- Muerte de la madre

4.- Los celos

5.- Rechazo hacia la mujer

6.- Amor a la madre

7.- Temática relacionada con animales y naturaleza

556 Desde la SGAE nos informan que sólo los herederos directos de un artista pueden acceder a sus datos y sus obras. En este caso, al no figurar como autor no habría nada que solicitar, pero si nos informan que el nombre de Cepero aparece en numerosas ocasiones junto al de Jofré y Villegas y Ortíz de Villajos.

557 Aparece su apellido compuesto en el registro de la Sociedad General de Autores.

8.- El desamor

A pesar de que algunos de estos apartados están relacionados entre si hemos determinado separarlos pues se refieren a aspectos concretos con matices y/o diferencias en algunos casos significativas que los convierten en diferentes.

Sin embargo, pasa a un primer plano cuando es ella quién recibe el peso argumental de la copla, principalmente en los dos extremos del sentimiento amor-odio. El machismo imperante en la sociedad de la época, en la cultura gitana no evita que la mujer tenga un papel primordial y fundamental en la historia de las coplas flamencas. Para M. del Carmen García Tejera[558] en las coplas flamencas encontramos a menudo una muestra irrefutable de esas íntimas contradicciones en las que se mezcla un fuerte rechazo hacia la mujer con una inevitable dependencia de ella: por eso no nos puede extrañar que en la colección de Demófilo convivan coplas tan misóginas.

Cepero también convivió en esos extremos en la creación de sus coplas referidas a la mujer. De un lado, encontraremos el amor hacia la madre o el desprecio. En mayor cantidad recogemos sus creaciones referidas a la mujer, esposa, amante o despreciada por la sociedad.

7.6.3.1.- Amor a una mujer o a una novia/pareja sentimental.

Si el amor en las coplas flamencas es uno de los temas principales en la mayoría de ellas, el amor delimitado hacia la pareja es, sin lugar a dudas, la manifestación que más ha copado cantes y espacio en los cancioneros. El romanticismo aplicado a los versos octosílabos o a las quintillas de los fandangos esconden desde tragedias pasionales hasta amores imposibles, deseos incumplidos, o amores fraternales entre otros. Ya lo decía Antonio Murciano en una copla: "*...la historia del mundo es /lo mucho que se han querío/ un hombre y una mujer"*.

Veremos en este capítulo cómo existen diferentes tipos de amores hacia la pareja; Desde el indiferente hasta el más férreo, pasando por la locura o el interés, entre otros. Hemos de tener en cuenta que el elemento femenino es una constante y siempre está presente en el ámbito flamenco. El enfoque de muchas de las coplas está referido a la mujer, en cualquier tipología. Aparecerá en las coplas, no sólo en las de temática amorosa, sino en todas las demás, como sujeto activo, como sujeto presente y principal de la copla, como objeto de deseo o meramente como objeto. Esto nos lleva a diferenciar dentro de cada temática diferentes posibilidades de encuadrar a la mujer en las

558 GARCÍA TEJERA, M. CARMEN. Art.: *'Tipología de la mujer en las coplas flamencas'*, Univ. Cádiz.

coplas.

Gramófono AE 1.519

Pero contigo tampoco
Vivir sin ti no es vivir
Pero contigo tampoco

Me quieres mujer decir
Si no es pa volverse loco
Esto que me pasa a mí

Esta primera copla refleja un amor incomprendido que no llega a materializarse. Cepero la redacta como una pregunta retórica dirigida a la mujer que no espera respuesta sino que ya está dicha aunque quiere trasladar en los versos la inquietud y el malestar que siente ante tal situación.

Gramófono AE 1.538

Ni a los hombres ni a las fieras
Yo soy un ser que no le teme
Ni a los hombres ni a las fieras
En cambio me vuelvo un niño
Cuando te tengo a mi vera
Y me tratas con cariño

Esta copla, más que un reflejo al amor de la mujer es una muestra de cariño hacia no se sabe quién. Podría ir dirigida a un amigo/a, a la madre, a la compañera etc. Las intenciones del autor parecen claras. La sociedad asume que la figura patriarcal del hombre implica ser autoritario, valiente, en ocasiones agresivo, conquistador, fuerte ante las situaciones más duras, sin doblegarse ante nada... Sin embargo, los versos asocian la actitud del hombre a la de la mujer en cuanto a dulzura, sensibilidad, muestras de cariño, adjetivos poco apropiados a éste. Para reforzar la imagen varonil y las características asociadas emplea palabras que de por sí llevan connotaciones varoniles como 'fieras' o el verbo 'teme' en negativo para reforzar la actitud. De este modo, los tres versos finales denotan una actitud no sólo de dulzura masculina, sino de indefensión, de comportamiento asociado a lo infantil. La referencia a la palabra 'niño' lleva implícito un sentimiento de desprotección, de vulnerabilidad.

Gramófono AE 1.538 y Columbia V-2759

No te puedo yo olviar
Quiero mandarte al olvido
No te puedo yo olviar
Cuando el pájaro está herio
Siempre vuelve hacia el lugar
Adonde tuvo el primer nido

Estos versos coinciden con lo que José Cenizo define como la otra cara de la moneda: el amor inconstante, el mal pago de uno de los amantes. Existe una contradicción entre el sentimiento y la realidad del hecho. De un lado, la intencionalidad de no olvidar a pesar de si querer hacerlo. Es la lucha de la razón contra el corazón, del intelecto contra la emoción. Así lo afirmaba Blaise Pascal con la conocida frase 'El corazón tiene razones que la razón desconoce'.

Odeón 181.004-b

Mujer con quién compararte
Yo como tú no veo a ninguna
Mujer con quién compararte
Sólo he visto por fortuna
A una en un estandarte
Y a los pies lleva la luna.

La comparación de la mujer con diferentes elementos para dar expresividad y emocionalidad a los versos está presente en las coplas ceperianas. El hecho de no encontrar la comparación supone un piropo hacia la misma en la medida en que deja entrever que no existe nadie mejor que ella.

Regal RS 740

Mi mayor venganza sería
El poder yo aborrecerte
Sería mi mayor venganza
Mira si es triste mi suerte
Que no me queda otra esperanza
Que la de volver a quererte

Incluimos esta copla en este apartado pues a pesar de haberla analizado en el apartado del rechazo a la mujer existe otra perspectiva que la relaciona con el amor hacia la mujer. Sin embargo, este sentimiento de amor se representa más bien como una losa para el emisor que se ve obligado a querer a quién parece no tener intención de hacerlo. Las paradojas de la copla son significativas en todos sus versos que igual evidencian intención de no querer como esperanza de sí hacerlo. La mezcla de palabras con aparentes definiciones antagónicas refuerza el sentido de la copla; 'triste' y 'suerte' en la misma frase reflejan la curva emocional de los versos; la tristeza en contraposición a la suerte. Tener suerte implica la virtud de conseguir algo positivo, mientras que la tristeza implica lo contrario. Por esto, decir */mira si es triste mi suerte/* es un alegato a la desdicha de tener una suerte emocional negativa.

Regal RS 740

Tu enfermedad se curaba
Con la sangre de mis venas
Se cura tu enfermedad
Mira si yo a ti te quiero
Que mi sangre te voy a dar
Tú te curas y yo me muero.

Cepero fortalece el sentimiento del amor utilizando los colores como recurso potenciador. Hablar de la sangre de las venas, roja, y de cómo el corazón maximiza el sentimiento hacia la otra persona. Es claro al escribir la frase /mira si yo a ti te quiero/ dando intensidad al total de la copla para sentenciar en los versos finales utilizando la muerte como elemento fortificador del amor, lo que se resume en 'daría mi vida por ti si hiciera falta' y nos conduce a pensar que es ésta la máxima expresión del amor. Entendemos también esta copla como un alegato a no querer que la relación se termine. Los primeros versos aluden al remedio de la sangre de las venas utilizado en términos metafóricos para seguir al lado de la persona amada. El cuarto verso sirve de nexo para dejar claro el sentimiento de amor que procesa el emisor.

Regal RS 740

Cinco capullos he cortao
Entré en un jardín con flores
Y cinco capullos corté

Y fueron los cinco sentíos
Que yo puse en tu querer
Los mismos que se han perdío

Un amor no correspondido vinculado, como observaremos en otro capítulo, a distintos elementos de la naturaleza. Esta copla de amor/desamor es una de las grandes creaciones de José Cepero y de las más populares. Las flores, comparadas con los sentidos, con el corazón, con el amor en sí es reincidente en su catálogo creativo. El dominio de utilizar metáforas entre ambos elementos es uno de sus fuertes. Hemos priorizado esta copla en el apartado del amor pues, aunque contiene elementos claros de la naturaleza, pertenece al campo del sentimiento con recursos metafóricos incluidos más que al apartado de las coplas creadas con elementos de la naturaleza en sí, en los que no evidencia rasgos metafóricos ni de otro tipo.

Artistas señeros de la actualidad han recogido esta copla y la mantienen o han mantenido en su repertorio. Tío Borrico de Jerez, fue admirador de Cepero. En forma de relato Quiñonesco, es José María Castaño[559] quién a través del personaje argumental expone: "lo que pasa es que a Gregorio le vino muy bien ese fandango, tú ves, el del Gloria es más musical y precisa de otro tipo de voces, no tan gordas. Pero el de Cepero sí. A ése le sacaba partido y de los pocos fandangos que grabó éste fue uno de ellos, creo que con la letra: */Cinco capullos he cortao/[…] y /A ese coche funeral/ y no me quito el sombrero/*[…]" con la guitarra de Pedro Peña, que la introduce en compás de soleá.

En esta misma línea creó Cepero esta otra copla adornándola con elementos de la naturaleza:

Columbia R-6135

Por la mañana eres un clavel
María al mediodía eres una rosa
y por la mañana un clavel
por la tarde eres clavellina
y jazmín al oscurecer
Viva tu cara divina

Gramófono AE-2.583, Parlophon B 25.360-II y Columbia R-6.116

Luchaban los barcos veleros

559 CASTAÑO HERVÁS, J. M. & VV.AA."Cien años de Tío Gregorio El Borrico: 1910-2010'. Edic. Los caminos del cante. 2010. pp-87.

Con las olas del mar bravío
Luchan los barcos veleros
Y desde que te he conoció
Luchar contigo no puedo
Tú eres un barco perdío

En esta otra copla se repite el modelo de utilizar elementos de la naturaleza para expresar el amor por la mujer. En este caso, la comparación es menos romántica pues nos habla de las olas del mar bravío comparando la lucha del barco en plena tormenta o marejada con la lucha por comprender y entender a la fémina. En relación al vínculo afectuoso-amoroso de dos personas, el emisor parece exponer que no acaba de conseguir sus intenciones en tanto que la otra persona tiene gran personalidad o un carácter fuerte hasta el punto de no dejarme influenciar por nada ni nadie, destacándose en ella una gran personalidad, fuerte y sin fisuras.

Y repite el mismo esquema comparativo en esta otra copla repitiendo la misma frase */las olas del mar bravío/* aunque en este caso el amor es correspondido y se produce un cambio en el argumento al ser él y sus besos quién la tienen 'loca' de amor. Existe un cambio de roles en esta copla amorosa en la que es la mujer la que se encuentra 'loca' por el emisor. La utilización de verbos como 'romper' en estos versos dan un halo de éxtasis en la ejecución de los besos dados entre ambos, una explosión de emociones y sentimientos encontrados.

Gramófono AE 2.584

Las olas del mar bravío
se rompen sobre las rocas
las olas del mar bravío
así se rompan en tu boca
los ansiosos besos míos
que a ti te tienen tan loca

Gramófono AE 2.856

Eres rosa de pasión
por tu majestad serrana
eres rosa de pasión
yo lo he visto una mañana

a la salía del sol
pararse por ver tu cara

En esta copla, vuelve a utilizar elementos de la naturaleza para expresar el amor. La rosa, como principal flor relacionada con la pasión y el amor, la salida del sol, como el despertar del amor profundo hacia una persona son palabras clave que cargan de simbolismo la copla. La manifestación principal es la del piropo basado en la metáfora.

En otras, complementa la utilización de recursos de la naturaleza con animales, detalle muy característico y asumido en las coplas de Cepero, como se observa en el apartado dedicado a la naturaleza, con diferentes animales con los que compara el amor, la vida, etc. Por otro lado, particularmente compara la belleza de la mujer con la de la Virgen del Pilar, otro de los motivos letrísticos del jerezano (recordemos la copla que grabó con la letra */Con la Virgen del Pilar/un juramento le tengo hecho/...*)

Gramófono AE 2856

Cogiendo una mariposa
te vi en medio de un rosal
cogiendo una mariposa
te tuve que comparar
cuando te vi tan hermosa
con la Virgen del Pilar

Regal RS 740

Yo me despierto llorando
Yo me acuesto mu tranquilo en la cama
Y me he despertao llorando
Y yo sólo me pregunto
Porque te quiero yo tanto
Dándome tantos disgustos

De nuevo, un amor aparentemente no correspondido. El amor ciego del emisor por la mujer que da una mala vida a su pareja y a pesar de todo, ésta sigue a su lado, aunque sufriendo. El llanto como expresión es un aspecto más relacionado con la pena amorosa que con la pena dolorosa.

Gramófono AE 2.536 y Parlophon B 25.359-I

Con mi caballo lucero
yo me voy por los pinares
Con mi caballo lucero
porque en aquellos lugares
está la mujer que quiero
'Nati la de los Lunares'

Cepero, partiendo de una copla popular, adapta el último verso y la hace suya. Ya apuntamos anteriormente que 'Nati de los lunares' no existió sino que fue un personaje de una comedia de mediados de los años '20. Nati era un personaje de ésta y Cepero utilizó el nombre para añadirlo a su fandango. Por otro lado, Pepe Marchena también grabó este fandango cambiando de nuevo el nombre por el de Rosa la de los Lunares (Gramófono AE-4.142 y guitarra de M. Borrull en 1928). Entendemos esta copla como un alegato a la búsqueda del amor conocido, como la búsqueda del reencuentro de ambos introduciendo elementos de la naturaleza que, a pesar de no ser ésta, creación de Cepero, suele utilizar el cantaor jerezano en su repertorio.

Gramófono AE 2.856

Y no me llegaste a ver
me viste malo en la cama
y no me llegaste a ver
pero cae rayo del cielo
que a ti te mate un querer
y nadie te de consuelo

Otra manifestación del amor es el amor roto, herido de muerte por la indiferencia de ella que lleva al hombre a decir maldiciones y pensar en venganza. Cepero retoma los versos relacionados con la estancia en la cama y aquejado de dolor (que ya utilizara en coplas relacionadas con la muerte de la madre) para mostrar la indiferencia femenina hacia su pareja lo que provoca la ira y posterior maldición del hombre abandonado. Además de indiferencia, parece buscar un sentimiento de venganza futura no llevada a cabo por el emisor, sino que queda a la espera de que la otra persona sufra las consecuencias de sus actos a través de otra, que le haga sufrir como él está

sufriendo ahora. El cuarto verso, como verso de unión entre las dos partes de la copla es un ejemplo de dolor consumado y reprimido en quién expresa su dolor queriendo el máximo sufrimiento. El argumento de la frase busca reflejar un dolor duro, extremo, punzante.

Gramófono AE 2.856 y Gramófono AE-3702

Como yo más desgraciao
no nace un hombre en el mundo
como yo más desgraciao
quiero mucho a una mujer
grandes motivos me ha dado
y no la puedo aborrecer

En la segunda copla del mismo fandango nos habla de amor. Cepero tenía habilidad para tratar este tema, tan patente en las coplas flamencas, de una manera muy particular. Para no ser reiterativo o empalagoso, las intenciones de sus versos amorosos las demostraba con fraseos negativos, cargado de dolor y de tragedia anímica. Observamos en esta copla la desgracia que le supone querer mucho a una mujer habiéndole demostrado que se merecía ese amor y devolviéndolo. El término 'aborrecer' tiene connotaciones peyorativas en unos versos que expresan positivismo a pesar de utilizar la 'desgracia' para dar énfasis (reforzamiento negativo) al sentimiento.

Regal DK-8565

Y sin embargo te miro
yo sufro mucho con verte
y sin embargo te miro
yo quisiera aborrecerte
pero con pena lo digo
mi sino será quererte

Esta otra copla cumple el mismo patrón que la anterior en la que existe a pesar de todo un amor entre ambas personas, un sentimiento de querer olvidar, aborrecer a la otra persona pero con resultado final contrario a lo que realmente quiere y siente el autor.

Gramófono: AE 2.858

De perlas blancas y finas
eran tus dientes un rosario
de perlas blancas y finas
yo me moriría llorando
en esas cuentas divinas
pasándola por mis labios

Ahora, el amor se centra en una parte del cuerpo. La boca de la mujer como zona delimitada de pasión. La mezcla de términos religiosos y de partes del cuerpo otorga a la copla un carácter de pulcritud y decencia. Alterna en los versos la temática religiosa con la parte sensual en un cruce de intenciones socialmente opuestas.

Gramófono: AE 2.858

Con puntales sostenío
soy un castillo envidiable
con puntales sostenío
han tratado de derribarme
pero no lo han conseguío
de tu querer apartarme

El amor comparado con un castillo, con la fuerza de los pilares que lo sostienen; una extraordinaria forma de manifestación amorosa y de fortaleza sentimental la que expresa Cepero en este fandango. La lucha por el amor de la mujer a pesar de las trabas y ataques de otras personas para separar y romper un amor. En la misma línea graba Cepero esta otra copla de similares características:

Gramófono AE 3.258

Ni la esencia ni el caudal
ni la cárcel ni la muerte
ni la esencia ni el caudal
tienen fuerza suficiente
para doblar mi voluntad
que yo tengo por quererte

Columbia R-6116

Y amargamente llorabas
me acerqué a tu vera un día
y tú llorabas amargamente
te pregunté que tenías
y me dijiste que tu gente
no quería que fueras mía

Esta otra copla es semejante a las anteriores en las intenciones y el argumento aunque en este caso manifiesta de forma abierta quienes son los que se niegan a que la relación salga adelante. Aparece de forma intrínseca el problema que supone la diferencia de un posible estrato social, cultural o incluso racial en los versos. El rechazo de la 'gente' se puede interpretar de muy diversas maneras. En cualquier caso, ese rechazo es perceptible. La diferencia de clases es una realidad en la sociedad y en los tiempos en los que Cepero crea estos versos por lo que se sirve de su entorno para desarrollar coplas con un sentido actual y real.

Gramófono AE 3.290

Hasta el último elemento
yo soy aquel que fui
hasta el último elemento
y puse mi escribanía
en la sala del silencio
por ver si tú me querías

Tanto el caso anterior como éste, cumplen un perfil similar a la hora de diseñar los tercios. Cepero crea cada uno de los versos con una aparente intención que no se resuelve hasta el último verso donde deja explícita tanto la intención como el argumento de la copla. La virtud de las coplas flamencas es la de expresar todo un texto resumido en 4-5 versos. Para esta letra sólo la última frase es la que da argumento y sentido al total de los mismos. Si suprimimos este último el texto queda vacío, sin un contenido que dé cuerpo a la copla. Dejar la cola en cuatro versos la dejaría sin sentido. La aportación final es el dictado de la sentencia argumental de esta creación.

Parlophon B 25.362-II

Comparación no tenía
las lágrimas del querer
no tiene comparación
el hombre de más talento
no manda en su corazón
y muere de sufrimiento

El amor hacia no se sabe quién, quizás la madre, la pareja, un amigo. Una copla provista de elementos neutros que ni afirman ni confirman a quién va dirigida. Sin embargo, el elemento sentimental masculino está presente. Parece expresar un posible amor roto, lleno de pena y dolor (/las lágrimas del querer/) y la pérdida de toda razón en virtud del corazón. Este cante está expresado en tercera persona del singular lo que hace de ella que neutralice en cierta medida el sentimiento que se quiere demostrar. La utilización de la primera y tercera persona del singular dan mayor sustento y fuerza expresiva a la copla.

Gramófono AE 3.258

Por tu querer le pedío
a la Esperanza de San Gil
le pedí por tu querer
y como esta Virgen es tan buena
me mandó al del Gran poder
y conseguí que me quisiera

Son pocas las coplas en las que el cantaor recurre a lo religioso como argumento principal o secundario para crear sus fandangos. En su discografía, encontramos la referencia clara a la Virgen del Pilar en el cante que se le atribuye como propio (granaina-malagueña). Ya en sus fandangos, tan sólo en alguno puntual aparece la figura del Gran Poder. En este caso, añade otra virgen a la que hace peticiones para conseguir el amor deseado y la correspondencia sentimental que anhela.

No tenemos constancia de que Cepero tuviera ningún tipo de devoción a santos ni vírgenes, pero bien es verdad que en esta época cantar coplas sobre temas religiosos no era una moda aunque sí un argumento válido para acercarse a un tipo determinado de público.

Regal DK-8472

No son ilusiones mías
eres más guapa que nadie
no son ilusiones mías
tan bonita me pareces
que yo no te cambiaría
por España entera si me lo ofrecen

Esta copla no sólo refleja el amor claro y profundo del autor hacia su pareja sino que lo maximiza cuando utiliza el nombre de 'España' para compararlo con el sentimiento que posee. El piropo, por otro lado, es claro y conciso. No opta por utilizar metáforas ni otros recursos retóricos para mostrar su amor. No es éste el estilo usual de Cepero en los de creación personal pero si hay constancia fidedigna de que es propio.

Regal DK-8522

Brilla como el sol y la luna
la cara de mi serrana
brilla como el sol y la luna
mujeres he visto bastantes
pero como tú ninguna
yo no me canso de mirarte

Al contrario que en la anterior, el estilo literario de esta copla está en la línea del cantaor. La comparación aparece en primer y tercer verso. La comparación, otro de los recursos utilizados por Cepero también lo encontramos en el cuarto verso para finalizar con la sentencia final amorosa. Los elementos del universo son los elementos utilizados como ejes vertebradores de la copla. La intención es clara y directa, así como el piropo lanzado. Detallando el aspecto comparativo, no sólo desarrolla la comparación con el sol y la luna, sino que entra en cuestiones más físicas y terrenales en las que la compara con otras mujeres. Quizás no sea el argumento más válido para destacar las cualidades de una persona, pero en este caso es el utilizado para dar sentido a la copla.

Gramófono AE-4372

Fue causa de mi perdición
y el haberte yo querío
ha sido causa de mi perdición
ajolá me hubiera muerto
antes de hacer la intención
de rozarme con tu cuerpo

Las coplas, cuya temática sea amorosa, pueden estar relatadas con un marcado carácter negativo, es decir, mostrar un amor pasado y, posteriormente un sentimiento de arrepentimiento. Así lo expresa Cepero en estos versos en los que refuerza el propio arrepentimiento deseando la muerte antes de haberse enamorado de la persona que en la actualidad le ha causado tanto perjuicio. No es la única letra cuyo sentido es el que describimos. No es un reflejo de su propia vida, aunque la letra contiene todos los elementos necesarios para entender que sí lo es.

Es ésta una copla que resume la naturaleza humana. El amor hacia una persona por encima de su pasado, el amor hacia la mujer cuya trayectoria amorosa no se tiene presente y no es condición ni traba para que pueda enamorarse de ella. El texto se aleja de metáforas y figuras literarias para expresar el argumento de los cinco versos. En Cepero, encontramos diferentes variantes y recursos lingüísticos para componer sus letras. En este caso, aprovecha la literatura con carácter directo y manteniendo como en todos los casos la rima propia del fandango. Se aprecia, como hemos comentado en otro capítulo de este trabajo de investigación, como el segundo tercio es visiblemente más largo en cuanto a sílabas se refiere. En ocasiones, es necesario para dar cuerpo al texto sin tener que llegar a los siete versos lo que rompería la estética métrica del fandango.

Sobre el posible origen de esta copla recogemos lo siguiente de José Gelardo[560]:

'El torero Tragabuches se casó con "la Nena, una bailaora bellísima y popular, de quien estaba profundamente enamorado". Tras descubrir que La Nena mantenía relaciones con un sacristán, Pepe el Listillo, el torero mata a los dos amantes, huye y se echa al monte con la cuadrilla de Los Siete Niños bajo el apodo de "el Gitano". Antonio Fuentes (Minos) [uno de los bandidos de la cuadrilla], que entró en la cárcel condenado a muerte, cantaba en su prisión la siguiente copla, que él ha llamado y ha quedado como la copla de Tragabuches, compendiadora de toda una tragedia brutal:

560 GELARDO NAVARRO, J. Art.: *'Miguel Hernández y el flamenco'*. Coplas y flamenco. (web)

Una mujer fue la causa
de mi perdición primera;
que no hay perdición de hombres
que por mujeres no venga

Odeón 183.877a

Falta ninguna le encuentra
to(do) aquel hombre que quiere mucho a una mujer
no le encuentra ninguna falta
tampoco le importa a él
si antes tuvo uno desgraciado
pa(ra) que obre con ella bien

Odeón: 183.907 y Columbia V-2759

Ay vienes que te ampararé
si tú te vieras desampará
vienes que te ampararé
yo no te puedo abandonar
porque tú has sido la única mujer
que yo he querío de verdad

Esta letra nos recuerda en sus versos iniciales a otra creada por Cepero unos años antes y relacionada con la honra de la mujer. Sin embargo, aquí el tema del amor se aleja de la honra (Gramófono AE 2.584) */Que to el mundo la despreciaba/yo he recogío a una mujer en la calle/ que to el mundo la despreciaba/ y al poco tiempo de yo hablarle/ aquellos mismos la deseaban/ mira si la envidia es grande/)* tratada en la copla a la que nos referimos. Estilísticamente es apreciable el parecido y la intencionalidad de la copla guarda semejanzas con la referida aunque los cambios argumentales se producen al resolver los versos con temática sentimental en la que se demuestra el amor procesado hacia la mujer.

Odeón 183.927a

Dime donde vas a llegar

este querer tuyo y mío
dime donde va a llegar
era pa(ra) mí el martirio
verte y no poderte hablar
queriéndote con delirio

Cepero trata una variedad en el tema del amor: el amor secreto. Es un llamamiento desesperado a la unión fruto de un amor secreto y/o prohibido. José Cenizo[561] lo define como un amor mantenido en secreto, una querencia no declarada pero fácilmente detectable. Se manifiesta un dolor inevitable por el futuro incierto debido a una situación que se debe ocultar. A quién la entona le quema el amor por dentro de no poder exteriorizar sus sentimientos y hacerlos públicos lo que le lleva a una situación límite de rabia contenida. El hecho de que esté escrita en segunda persona invita a pensar que se dirige al receptor. Sin embargo, parece un texto retórico que no espera una respuesta sino más bien mostrar el sentimiento vivido por una situación que se debe esconder.

Columbia V-2591

Lo niego yo al parecer
te estoy queriendo en silencio
y lo niego al parecer
mi corazón llora sangre
por no darlo a comprender
pa(ra) que la gente no hable

Otra copla de características similares es ésta en la que el autor oculta o niega su amor para evitar los comentarios de la gente cercana y evitar habladurías. Se basa esta copla en el 'que dirán' de terceras personas. Negar la evidencia del amor seguido de la palabra 'parecer' no refuerza la intencionalidad sino que deja la frase en una aparente duda que llega a su máxima expresión de amor con el cuarto tercio. La metáfora utilizada contiene los elementos necesarios para dar soporte vital al sentido: un corazón (físico) que llora sangre (siendo el color de la sangre el color rojo, atribuido al corazón). Cepero parece querer dar a entender que la pena del amor negado está en lo más profundo de su ser y lo manifiesta con el llanto del símbolo inequívoco del amor (corazón).

561 CENIZO, J. '*La madre y la compañera en las coplas flamencas*'. Edit. Signatura, 2005, p-23

Odeón 183.927b y Columbia V-2.759

Ni los rayos de la luna
Ni el sol con sus resplandores
Ni los rayos de la luna
Ni un campo lleno de flores
Ni la más grande fortuna
La cambio por tus amores

Otra de las letras más conocidas en la discografía de Cepero es ésta. Cantada por *granaínas* y creada ya en su madurez artística, ofrece una imagen del amor hacia la otra persona similar a la de otras coplas personales. La mezcolanza de elementos de la naturaleza, de las flores, de la luna, del sol, adivinan que se trata sin duda de una creación personal del cantaor jerezano. Y en relación al amor, vuelve a manifestar la comparación exagerada con estos mismos elementos que dotan a la copla de mayor entidad. En el plano metafórico utiliza la fuerza, el brillo y calor del astro para dar expresividad e intensidad al texto. La repetición sistemática, empezando cada frase con la conjunción 'ni' es una declaración de intenciones en cuanto al sentimiento de amor del emisor hacia quién va dirigido los versos. Utiliza, así mismo, tanto elementos no palpables (sol y luna) como aspectos abstractos de la realidad social (fortuna) que pueden ser influyentes o ser elementos distorsionadores del amor verdadero.

Columbia A-2.616

Que ausentándome te olvidaba
Yo creí inocentemente
Que ausentándome te olvidaba
Y tuve el inconveniente
Que contra más me alejaba
Te tenía más presente

Cierra este capítulo una copla en la que es el propio interesado el que voluntariamente quiere olvidarse del amor/relación con la otra persona y acaba dándose cuenta de que es inútil luchar contra los sentimientos que nacen del corazón. Intenta cumplir el dicho de 'la distancia es el olvido' pero a tenor de los versos no sólo no se cumple sino que el amor se ve reforzado por esa ausencia o

alejamiento.

7.6.3.2.- Honra de la mujer

Algunos de los fandangos cantados por Cepero se centran en la honradez de la mujer. Su hijo Emilio Javier[562], contaba a sus hijos algunas de las vivencias que recordaba de su padre. El cantaor tenía fijación por la honra de las personas. Como ya hemos observado y apuntado en el apartado biográfico, hizo suya la frase "la honra es para quién se la gana". Para él no había nada más importante en las personas que la honra, que era imagen de dignidad, de valor entre personas. Esta fijación aparece en multitud de coplas flamencas inventadas a lo largo de su vida e incluidas de muy diversas formas en sus coplas.

La honra de la mujer es un tema recurrente en el cantaor que lo utiliza para muchas de sus coplas. Es su nuera[563] la que nos facilita esta información y la que, por contra y con razón critica la doble moral del cantaor a tenor de su trayectoria amorosa, de los hijos que tuvo de varias relaciones, algunas de ellas no oficiales y con hijos no reconocidos. De cualquier forma, la relación entre el dinero y la mujer, la honra y la posición social de las personas estaba siempre en la mente de Cepero.

En sus letras, el cantaor abogaba por la dignidad de la mujer como persona, haciendo valer a la mujer como tal, y no como objeto de deseo, que está a la venta etc. ya sea por dinero o por alhajas. Pero, además, cuando se refiere a la honra, no lo hace sólo como pérdida de la virginidad femenina sino que afecta a otros aspectos. La mujer pierde la honra al prostituirse pero también al 'venderse' por dinero o formar pareja con un hombre por motivos económicos y de posición social. La honra entendida como favor sexual o incitación a la prostitución fruto de unas malas condiciones económicas, como mujer de la calle (sin referirse a ella como tal) o simplemente referida a la condición personal de la mujer son los temas principales que recoge en su quehacer letrístico.

La mujer prostituta y la pérdida de su honra.

Miguel López Castro[564] recoge con acierto el doble tratamiento que se ha dado a la mujer prostituta en el flamenco. Apunta que hay letras que recogen cierto sentimiento de pena, de comprensión y de caridad hacia ellas. Sucede esto, cuando se la contempla como una mujer que se

562 Información facilitada por Blanca Leal. Anexo entrevista.
563 Anexo entrevista.
564 *Op.cit.* p-235-236

ha visto forzada por las penalidades de la vida a ejercer esa actividad. Pero, por otro, la mayoría de las alusiones a "la mujer de la calle" tienen una carga acusatoria y de rechazo. Hay que tener en cuenta que en estas fechas (desde 1848 a 1910) en las que se desarrollaba el flamenco como arte y como diversión, la prostitución era objeto también de dos actitudes diferentes, tanto a nivel social como institucional: se las condenaba como lacra social contraria a la moral social y religiosa, "industria dañina o un comercio peligroso", a la vez que se entendía que cumplía una función social y que servía como paliativo para combatir la frustración sexual de los hombres. En este sentido, se preconizaba su asistencia sanitaria porque la prostituta se encontraba en una situación de inferioridad económica y social. En realidad se la atendía sanitariamente para evitar que los hombres contrajeran enfermedades a través de ellas[565].

La mujer prostituta, que pierde su honra, que pierde su virginidad, que socialmente no es aceptada por decidir llevar este tipo de vida es la otra cara de la imagen idealizada de la mujer[566], lo que sucede cuando alguna no elige ser madre o esposa. Dadas las desigualdades sexuales y el doble estándar tradicional de la cultura andaluza, la mujer que 'olvida su vergüenza y expresa su sexualidad libremente, pasa a formar parte inmediatamente del grupo que Loren Chuse define como 'mujeres caídas'. Analicemos pues los diferentes textos relativos a la honra:

Gramófono AE 2.937

Por el lujo y los brillantes
tú te metiste a mujer mala
por aquel lujo y los brillantes
ahora lo tienes to de sobra
y vas publicando en tu semblante
to lo devolvería por su honra

Uno de los argumentos que emplea es el de venderse por conseguir todo tipo de lujos y una posición social aparentemente mejor. Es contradictorio que la mujer venda su cuerpo para conseguir alhajas que la sitúen socialmente mejor, pues el mismo motivo de conseguirlo ya la sitúa como mujer prostituta, es decir la profesión más denostada y menos valorada de la sociedad de la época. Refleja asimismo, el arrepentimiento de la mujer que al haberlo conseguido todo (lujos materiales) a cambio de su honra, ya no podrá recuperarla y será algo con lo que tendrá que vivir

565 GONZALEZ, ANABEL et alt. (1980). Los orígenes del feminismo en España. Madrid, Zero. p-89
566 *Op.cit* (Loren Chuse)

toda su vida.

Esta letra tiene características, similares en la intencionalidad, en la figura y la posición en la que queda la mujer, a una creada por A. Pérez Guerrero 'El Sevillano' en 1940 (Odeón 184.398):

Porque a ti el lujo te gustaba
tú te echaste a la mala vida
porque el lujo te gustaba
sin mirar las consecuencias
que el vicio te acarreaba
ahora el mundo te desprecia

Gramófono AE 2.917

Por qué poco te vendiste
mujer de tanto valer
por qué poco te vendiste
el hombre que te compró
fue porque tú lo quisiste
no por que a ti te engañó

La relación entre el dinero y la mujer, la honra y la posición social de las personas estaba siempre en la mente de Cepero. El motivo económico se reitera en esta copla. La mujer 'vende' su dignidad no ya por amor sino por dinero y por posición social del hombre. El autor hace a priori, un alegato del valor personal de la mujer que acaba perdiendo toda dignidad al elegir una relación en la que no prima el amor sino el interés.

En todas las coplas relacionadas con la honra y la dignidad de la mujer apreciamos que existe un marcado interés económico relacionado o con el lujo y la posibilidad de tener una vida mejor o con la posibilidad de salir de la mala vida.

La cultura del dinero está presente, que todo tiene un precio, incluso la dignidad de la mujer y el amor que pueda procesar a un hombre. En definitiva, es un tipo de prostitución encubierta y a largo plazo que termina en matrimonio en la mayoría de los casos. Podría entenderse que la mujer va buscando una relación con hombres hasta que encuentra el que está acorde con sus intereses y es capaz de darle lo que ella demanda, que en este caso, parece que es todo material. Hemos[567] de tener en cuenta que la mujer debía luchar por llegar al matrimonio (máximo exponente del Contrato

567 *Op.cit.* (LÓPEZ CASTRO), p-238

Sexual), esa era su meta, su estado ideal: protegida y mantenida por un hombre. Había una verdadera competición por conseguir esa situación de casada, ya que ni laboralmente tenían futuro, ni socialmente se la reconocía si no era como mujer casada (FOLGUERA y SEGURA, 1997).

Odeón 13.630

Por Dios no pierdas la honra
Mujer que tanto he querío
Por Dios no pierdas la honra
Y es que no tienes pa comer
Yo pa ti pido limosna
Aunque mal pago me des.

Le atribuimos esta primera letra a Cepero como autor, pues está en consonancia con otras muchas en las que acusa a la mujer de venderse por dinero o por fama. Esta letra también la recogen en su discografía Antonio Rengel (Regal RS-1471) y guitarra de Niño Ricardo (1930), José Rebollo (Odeón 182.9191a) y la guitarra de M. de Badajoz en 1930, Pepe el Molinero (Odeón 183.352a) y guitarra de M. de Badajoz en 1931. Estas versiones están todas en aires de Huelva y como vemos se grabaron un año más tarde que la versión de Cepero. El hecho de que Cepero la grabara primero y unos meses más tarde lo hicieran otros artistas nos lleva a pensar que, por un lado, la letra es personal de Cepero y, por otro que, fruto de su fama de letrista la tomaran el resto de artistas para interpretarlas de igual forma por fandangos aunque en estilos propios.

La posición patriarcal del hombre respecto a la mujer, propia de finales del siglo XIX nos da idea del poder que ejercían los hombres sobre las mujeres, aunque no fueran pareja, o no fueran suyas. Podemos entender la honra en dos sentidos paralelos. En primer lugar la pérdida de la honra como pérdida de la virginidad femenina y por otro lado, como ejercicio de la prostitución en sí. Cepero se refiere con esta copla a la segunda de las acepciones de las que hablamos. Guarda cierta relación con el ejemplo anterior, aunque la pérdida de la honra se debe a motivos existenciales y de necesidad más que a la búsqueda de bienes materiales y apariencias sociales. En este caso, el hombre se presta a satisfacer las necesidades básicas de la mujer a pesar de no obtener beneficio alguno, de manera que queda evidente el interés, el amor y el aprecio hacia la mujer. Aparece aquí una situación de pena provocada por una anterior relación amorosa. La súplica a Dios, por otro lado, da a la copla un carácter incisivo y de cierta exigencia hacia la mujer que se ve abocada a perder su virginidad a cambio de dinero para poder subsistir lo que adivina cierto interés del

hombre por salvaguardar la honra de la mujer.

Regal RS 764

La honra y no sé porqué
Tú andabas enturbiando el agua
Y la honra y no sé porqué
Esa agua que has enturbiado
La tienes que venir a beber
Dicen que has enturbiado el agua.

Alejado de la acepción que en anteriores coplas otorga Cepero a la 'honra' aparece una copla en la que ésta ya no es sinónimo de pérdida de virginidad o de prostitución. En este caso, la honra es sinónimo de 'mujer mala', con intenciones oscuras y provocadoras de situaciones negativas. Sitúa a la mujer como embaucadora.

Se observa como en el segundo verso 'tú andabas enturbiando el agua' expresa de manera metafórica la mala influencia que ejerce sobre las personas que tiene cerca utilizando el agua turbia como sinónimo de suciedad mental y mala fe. La copla en su final nos dice que beberá de su propia medicina, también a través de la metáfora en la frase 'la tienes que venir a beber' dando por hecho que recibirá tarde o temprano su propia medicina. Esta letra, aunque es creación de Cepero, es una adaptación de otra copla recogida en 'Cantes flamencos' de Antonio Machado y Álvarez (Edicfacsimil) que dice así:

Anda diciendo tu madre

de mi honra y no sé porqué

¿Para qué enturbiar el agua?

Si la tiene que beber

Gramófono AE 2.584

Que to el mundo la despreciaba

yo he recogío a una mujer en la calle

que to el mundo la despreciaba

y al poco tiempo de yo hablarle

aquellos mismos la deseaban

mira si la envidia es grande

Un caso atípico en el que se trata la honra y el desprecio de la mujer desde una perspectiva diferente a las anteriores. ¿A qué se refiere el autor cuando dice 'recoger una mujer de la calle'? No parece que se refiera a que sea una mujer de la calle en el sentido de ser prostituta. Parece que se refiere a una mujer abandonada, sin medios económicos, sin casa ni familia. Contextualizando la copla y su sentido, las mujeres de la calle eran prostitutas y mujeres de mala vida que no querían los hombres salvo en aquellos momentos en los que querían sus servicios. Que una vez recogida por un hombre se convierta en mujer deseada no concuerda con los cánones ni la mentalidad de la época, amén de haber perdido su aparente dignidad (en caso de ser prostituta) algo muy valorado por la sociedad.

Todo indica que la copla, lejos de imponer un criterio relacionado con la honra está en la línea de supravalorar la figura masculina. El hombre es capaz de hacer cambiar la mala imagen que se tiene de una mujer si ésta está a su lado, sobre todo si tiene una posición social importante.

Parlophon (etiqueta azul) B 25.360-II

La despreció el mundo entero
yo he recogio a una mujer de la calle
que to el mundo la despreciaba
y al poco tiempo de yo hablarle
aquellos mismos la deseaban
mira si la envidia es grande

Esta misma copla la recoge el cantaor con alteración del primer verso. La anteposición del término 'despreció' al comienzo del verso otorga mayor fuerza expresiva a la situación de la mujer.

Gramófono AE 2.857

Que te vas con la corriente
En un barco sin timón
Que te vas con la corriente
Tienes tan mal condición

Que no te quiere tu gente
Como te voy a querer yo

La relación amor-condición está presente en esta copla. Desaparece la honra como la hemos entendido anteriormente para hablar de 'condición'. Ya no habla el autor de la dignidad de la mujer, del ejercicio de la prostitución de la mujer, sino que como en el caso anterior, *(/La honra y no se porqué/tú andas enturbiando el agua/...)* es la mala fe de la mujer, la condición de hacer daño, de hacer mal, de mujer dañina. La relación con otros elementos ajenos la encontramos en diversas creaciones de Cepero. Así, la relación de diferentes elementos de la naturaleza y el amor es evidente en sus coplas. La utilización metafórica aludiendo a la condición de la mujer como 'barco sin timón' lo deja claro; la mujer perdida que se deja llevar y que, como consecuencia de su falta de personalidad, actúa de mala fe llegando a ser rechazada por sus seres queridos y finalmente por un posible amor. La relación entre los elementos de la naturaleza, el desamor o el amor están, como sabemos, muy presentes en las creaciones de Cepero.

Gramófono AE 3.618

Será por tu mal vivir
si te encuentras aborrecía
Será por tu mal vivir
cuando por mí no vivías
buenos consejos te di
y tú de ellos te reías

La relación entre el mal vivir, el amor y el posterior desamor está latente en esta copla. Aunque, en este caso, 'el mal vivir' no está relacionado con la honra/deshonra de la mujer sino más bien con la forma de vida de ésta. Vuelve el aspecto patriarcal del hombre hacia la mujer. El arrepentimiento femenino (siempre según el hombre) deja en mala posición a la mujer, que muestra un arrepentimiento escondido en los versos de la copla fruto de los consejos del hombre en tiempos en los que existía el desamor e indiferencia de la mujer y el amor del hombre hacía ella.

Columbia R-6135

Razones tengo de más
pa(ra) no mirarme yo a ti a la cara

tengo razones de más
fuiste tú pa(ra) mí tan mala
y a ti te pega ese refrán
que quién mal anda mal acaba

No siempre aparecen en los versos las intenciones del autor, sino que en ocasiones deja al lector, o al oyente en este caso, que interprete los motivos y las emociones que surgen de sí mismo, aunque el resultado final sea siempre el mismo: la pérdida de dignidad de la mujer y el sentimiento de culpa. Sin decir nada, estos versos aluden a probables hechos de la mujer que no son propios de una mujer, dejando claro que su 'pecado' ha sido las posibles relaciones (no necesariamente amorosas) de la mujer, lo que la lleva a una vida poco honrosa.

Columbia R-6135

Piensa en ser buena y honrá
que te se quiten de la imaginación
el lujo y los brillantes
y piensa en ser buena y honrá
a ti no se te pone por delante
que te se tiene que acabar
tu hermosura y tu semblante

En el caso de esta copla, advertimos que la relación con la dignidad y la honra está implícita y no aparece como tal. El consejo que da acerca de la honradez y la bondad marcan un acento temporal en la copla. La alusión a la belleza, la hermosura y el semblante nos hace ver que el interés de la mujer se encuentra exclusivamente en el ahora y en la belleza material (sin aludir a la forma de conseguir lujo y brillantes) dejando de lado la forma de conseguirlo y deja entender que no se ha conseguido de forma digna. Asimismo, la copla es un consejo a largo plazo y a un ser querido, ya sea pareja, amante o simplemente persona cercana.

Por otro lado, en cuanto a la métrica dominante, se rompe el octosílabo y la quintilla con repetición de verso propia del fandango para dejarlo en siete versos. La introducción de un verso añadido se produce en el segundo y tercer verso. Teniendo en cuenta que la repetición del primero y el tercero es lo propio en el fandango, Cepero para dar sentido a la copla, convierte un verso en dos, uno de de ellos dodecasílabo y otro heptasílabo que dan coherencia y significado a la copla.

Regal DK-9.166

El otoño de la vida
Yo veo en la mujer desgracia
El otoño de la vida
Y las tengo comparás
Con esas hojas caías
Que deja un árbol al secar

Esta letra la llevó Cepero en su repertorio cantaor (fue creación personal) pero no llegó a grabarla. Sin embargo, si lo hizo Antonio Pérez 'El Sevillano' en 1943 y más tarde se reeditó en 1950. Hemos encuadrado esta letra en este apartado pues no podemos hacerlo en ninguno de los otros. El autor se centra en la mujer como persona desgraciada sin aludir a los motivos (algo que si aparece en coplas anteriores). De esta forma, la compara con el otoño y con la caída de las hojas. Estas metáforas aluden a la posible fatalidad en la que está sumida. El símil de compararlo con el otoño deja ver la tristeza (comparación con el clima y el tiempo otoñal) emocional de la mujer. La presencia implícita de la búsqueda del honor es una constante en las letras relacionadas con la honra, descritas por Cepero. En este sentido, el honor, en un sistema de valores, está basado en un comportamiento personal determinado, paradójicamente, por la comunidad. El honor es un sentimiento de orgullo que anida en el individuo por su situación social. Y ésta, depende de las apariencias, de la percepción de los otros. En este contexto, podemos rescatar el famoso dicho de 'no basta con ser decente, hay que parecerlo' o el de estar 'pendiente del aire' cuando se duda del honor de una mujer[568].

7.6.3.3.- La muerte de la madre.

La relación con la muerte en las coplas flamencas adquiere toda su magnitud cuando se apela al grito de la tragedia y del dolor. Así, es en la seguiriya donde más énfasis se le otorga a la letra y adquiere tanto el cante como la letra mayor significado. José Cenizo afirma al respecto que la ausencia- por fallecimiento- de la madre deja un vacío irrellenable en el corazón del hombre jondo. Es cuando el grito rabioso y conmovedor de la seguiriya adquiere todo su sentido y su mayor intensidad[569].

Bien es verdad que la pérdida de la madre supone una tragedia en la figura masculina y es

568 *Op. cit.*
569 CENIZO, J. '*La madre y la compañera en las coplas flamencas*'. Edit. Signatura. pp-125.

por esto por lo que en la seguiriya tendría su máxima expresión. Pero José Cepero supo extrapolar ese dolor a la quintilla del fandango provocando el mismo sentimiento a través de este estilo. A pesar de ser un buen seguiriyero, todas sus manifestaciones sentimentales las encaminó hacia el fandango. Posiblemente por encontrar en los cinco versos la fórmula para dar consistencia a sus emociones.

García Chacón sostiene que la familia (madre en lugar de privilegio) ocupa un lugar muy importante en el flamenco y, en ella, la madre aparece como el centro de gravedad[570]. Para Loren Chuse la madre es la clave en un diálogo que se extiende más allá de la muerte. De este modo, y dado el cariño y respeto de Cepero hacia su madre, el sentimiento que aparece en cada una de las coplas que creó manifiesta su amor incondicional hacia ella, no sólo en vida sino tras su muerte. Analizamos las coplas referidas a la madre a continuación:

Odeón 13.630 y Gramófono AE 3.258

Que la muerte de una mare
No hay cuadro más insufrible
Que la muerte de una mare
Olviarla es imposible
Nadie es huérfano de pare
Mientras su mare le vive.

Expresa en esta copla el fallecimiento de la madre buscando la intensidad en el segundo verso */no hay cuadro más insufrible/*. En este caso, también atribuye un valor añadido a la pérdida cuando se produce la pérdida paterna, restando emocionalidad y derivando exclusivamente el dolor al momento de la muerte de la madre.

Gramófono AE 1.538

El sepulcro de mi mare
Yo no me quisiera morir sin ver
El sepulcro de mi mare
Llorar mucho tiempo en él
Con el alma de aquel ángel

570 Extraído de Loren Chuse, *'La copla flamenca: temas, arquetipos y estereotipos*'. García Chacón, citado en Arrebola. A. '*La presencia de la mujer en el cante flamenco*', Málaga, 1993. p-56.

Que fue la que me dio el ser

Cepero utiliza diferentes expresiones y fraseos para enfatizar la muerte materna. Hablar del sepulcro lleva a pensar en lugar de enterramiento y por tanto, pensar en una tristeza añadida, que se produce cuando se visita un cementerio. Sin embargo, en esta copla parecer expresar un pensamiento futuro, no llegado, no sucedido. Un pensamiento que quiere convertir en realidad cuando llegue el momento. Se adelanta al dolor de la pérdida sabiendo que cuando llegue, su pensamiento se va a convertir en real. Así lo expresa en este fandango:

Odeón (etiqueta verde) 181.003-a

Que en mi corazón reinaba
Se le acabo la alegría tan grande
Que en mi corazón reinaba
Cuando vi que se moría
Y que sólo me dejaba
La que en el mundo quería.

Bien puede pertenecer esta copla a la muerte de la madre o a la muerte de la mujer querida, la pareja. El sentido positivo de los versos para tratar un tema como la muerte es paradójico. Utiliza términos tales que 'alegría' y 'corazón reinaba' en los primeros versos para cambiar el tratamiento y la intención y retornar a la tristeza propia de la muerte.

Gramófono AE 2.917

Con sus ojos me llamó
agonizando mi madre
con sus ojos me llamó
con qué pena moriría
que no le pude comprender yo
lo que decirme quería

No es la única letra en la que relata la agonía de su madre o momentos previos a la muerte de ésta. Su madre se suicidó y, para Cepero, aquello supuso un varapalo muy grande. De ahí el sentimiento y el apego que se puede traducir de las coplas en las que la madre es el tema principal.

Leemos de esta copla una relación especial entre madre e hijo; */con sus ojos me llamó*/. Esta metáfora advierte no sólo la complicidad entre ambos sino el estado moribundo en que se encontraba su madre, hasta el punto de no poder despedirse de su hijo en su lecho de muerte. Se refleja cierto grado de rabia en esta copla en la alusión final de no comprender el mensaje de la madre.

Gramófono AE 2.966

En la agonía de mi mare
a mí me fueron a llamar un día
cuando agonizó mi mare
y como estaba en un hospital
yo no tenía ná que llevarle
y me la entierran de caridad

Cepero vuelve a recurrir al sentimiento materno y la muerte, como en ocasiones anteriores en los que el nexo entre ambos es evidente y a los que otorga un mayor dramatismo. La línea melódica del cante se basa en su creación personal. Apreciamos que la cadencia está algo más ralentizada a partir de ese año y sobre todo a partir de esa serie discográfica con Montoya. El conocimiento adquirido de Montoya en la guitarra y la madurez tanto profesional como interpretativa de Cepero empiezan a vislumbrarse en esta *granaína* en la que está reposado, sin prisa. La guitarra colabora musicalmente a provocar este retraimiento musical. Es posible que esta letra sea un fiel reflejo de la muerte de su madre. Si hasta donde sabemos, se suicidó, es posible que antes de morir la encontraran y la llevaran al hospital donde moriría.

Cepero vuelve a centrar la copla en la agonía final de la muerte de la madre. Un recurso apreciable en sus creaciones relacionadas con la desesperación y la muerte. Si hacemos caso a las coplas y les otorgamos la veracidad suficiente para creer que así transcurrió su vida, el cantaor jerezano tuvo una infancia difícil, no sólo por no tener a su madre sino por encontrarse sólo y haber sido ella hasta entonces el motor de su vida.

Parlophon B 25.357-I

Que le mandaba a decir
que pena tendrá aquel preso
que le mandaban a decir

que su pobre madre se le ha muerto
y no lo dejan salir
para darle el último beso

No existen datos que confirmen que esta copla es creación de Cepero pues a pesar de tratar la muerte de la madre, la temática argumental no es propia de su repertorio. En cualquier caso, no la hemos encontrado interpretada por ningún artista por lo que dejamos abierta la posibilidad de que fuera suya.

Gramófono AE 3.258

Porque lo mandó el destino
mi madre se me murió
porque lo mandó el destino
y son tan grandes mis tormentos
que no hay quien salga en mi camino
a consolarme un momento

Desde diversos enfoques trata Cepero la muerte. En este caso, deja en manos del destino la muerte de su madre como hecho que debe suceder tarde o temprano. Hemos visto como en otros casos expresa este sentimiento con términos como */la muerte se la llevó/* que produce un sentimiento de ofuscación, como si alguien le hubiera robado algo o alguien, mientras que en esta copla ese sentimiento desaparece y aparece el de la resignación por no poder evitar la situación. Aún así, el sentimiento final es el mismo: la tristeza de la pérdida materna y la manifestación de que no existe consuelo para tal desdicha.

Gramófono AE 3.314

La muerte[571] se la llevó
a la que yo más quería
la muerte se la llevó
era mi madre querida
y a mí sólo me dejó
llorando toitos los días

571 Lavao de Paradas grabó en 1930 (Regal RS-1440) una letra del mismo corte: /Me la arrebató la muerte/ a la que tanto quería/ me la arrebató la muerte/ al cementerio fui un día/ y en su tumba hice una fuente/ que de puras lágrimas mías.

Esta letra sólo las hemos encontrado[572] interpretada por Cepero aunque conocemos que el autor original de la misma es el compositor Ángel Cots. El jerezano introdujo algunas variaciones en los tercios finales siguiendo su línea personal.

Posteriormente, sus grabaciones están repletas de sus propios fandangos y de sus granaina-malagueñas. La fama que alcanzaba era tal que no necesitaba innovar ni grabar otros cantes que no fueran los propios. Otrora, es que en las fiestas que se celebraban a diario en Villa Rosa su repertorio fuera mucho más extenso. José Cepero supo dar a su público lo que quería en cada momento. Cuando iba de giras por todo el territorio nacional sus creaciones personales eran suficientes para ganarse a las masas. Sin embargo, en el colmao y con aficionados, su repertorio era diferente y más amplio que los fandangos y las granainas-malagueñas.

Regal DK-8543

No le tuve envidia a nadie
mientras mi madre vivió
yo no le tuve a nadie
mi madre se me murió
y ahora el desgraciado más grande
vive más feliz que yo

Esta letra se asemeja a la que décadas más tarde grabaría el cantaor Rancapino[573] (Turner record, 1995. TCD 0004). No parece que la copla original esté en la línea literaria de José Cepero. En el repertorio letrístico del cantaor no aparecen muestras de hombres que no se porten bien con su madre, o de situaciones que tengan relación con ésta. Recordemos que Cepero no conoció a su padre y la devoción por su madre está en cada letra que crea. Sin embargo, no hay rastro de la figura paterna o masculina en ninguna de ellas.

El emisor se siente desgraciado en esta copla al morir su madre, y se compara con la persona más desgraciada del mundo. El hecho de utilizar la expresión */vive más feliz que yo*/ le deja en una posición de desigualdad sentimental y lo eleva a la felicidad relativa en comparación con sí mismo.

Odeón 183.927a

La muerte me la quitó

572 Archivo del autor.
573 Lo grabó con esta letra: /*Y todos los días/to los días le estoy pidiendo a Dios/que mi madre no se me muera/ y to los días le estoy pidiendo a Dios/ mi madre se me murió/ y el desgraciado más grande del mundo/ ese vive más feliz que yo/.*

a la que yo tanto quería
la muerte se la llevó
al Jesús voy to(dos) los días
y no le puedo pedir de por Dios
porque me quitó a la madre mía

Esta copla es autoría de Cepero. La discografía de Paco el Americano[574] sitúa una letra similar como creación de Fidel Prado[575]. Dado que Cepero compuso la mayoría de sus letras antes de 1927, aunque algunas las grabara años más tarde, en la versión que grabó Paco el Americano el argumento es similar aunque los tercios se construyen con diferentes palabras. Podríamos estar hablando de dos creaciones distintas, aunque la una se construyera tomando como ejemplo la otra. La versión del Americano es la siguiente:

La muerte me la quitó
a la pobre madre mía
la muerte me la quitó
y cuando estaba en su agonía
para que no sufriera yo
me miraba y se reía.

Damos por válido que Cepero fue el creador y Fidel Prado el 'recreador/versionador' pues el jerezano ya compuso una letra similar a los últimos versos con anterioridad.

7.6.3.4.- Los celos.

Los celos, entendidos como una respuesta emocional y perturbadora ante una situación aparentemente amenazadora, hacen acto de presencia en el repertorio creador de Cepero. Como ya vimos en el apartado biográfico, el cantaor peca de celoso y sobreprotector, no sólo hacia su pareja sino hacia sus hijos y sus seres queridos, algo que, de alguna manera, manifiesta en sus letras. Apenas encontramos referencias a los celos en ellas y las que creó se encuentran en dos vertientes diferentes. De un lado, los propios celos hacia la pareja y, de otro, los celos de la pareja hacía él.

En la primera referencia que encontramos los celos están presentes en la pareja. La intención de tratar de calmar los celos de la pareja se enfatiza cuando se utiliza el término 'juro por mi madre' como sentencia o axioma para tratar de tranquilizar a la otra parte. Encontramos un doble sentido en

574 Odeón 203.482b SO 8.645, con la guitarra de Miguel Borrull.
575 Compositor que tuvo popularidad en el primer tercio del siglo XX. Una de sus letras más conocidas, “Chiquita”, la compuso junto a Mabel Wayne para un vals que grabó Francisco Canaro en 1928 para la casa Odeón (184136). Entre los artistas españoles encontramos a Emilio Vendrell que la grabó con la orquesta Capdevila y el 'cantor español' Mario Visconti con orquesta.

el fraseo de la copla. Por un lado, convencer taxativamente de la fidelidad (visual y/o emocional) de uno de los miembros y por otro, crear en la persona celosa un sentimiento de culpa al utilizar el término 'martirizando', provocando así un daño que se sana con la desaparición de los celos.

Los celos provocan que la persona que los padece, se sienta vulnerada y ejerza un sobredominio de la persona objeto del celo, atrapándola en una red de circunstancias opresivas tales como privarla de la libertad, aislarla etc. En este sentido, se provoca el martirio de la otra parte y se ejerce sobre ella una presión que puede llevar a extremos tales como el juramento con tal de convencer a la parte celosa. Apunta en esta línea Enrique González Monclus[576] que la persona celosa, ya sea hombre o mujer, se siente poseedor absoluto y exclusivo del otro miembro de la pareja.

Garcilaso de la Vega (1501-1536) afirmaba en uno de sus mejores sonetos que los celos son hijos del amor y la envidia. Las nuevas teorías psicológicas descartan los celos como parte del amor y entrega hacia la otra persona en tanto que se entiende que se trata de falta de confianza en uno mismo y autoconcepto bajo.

Gramófono AE 2.881 en 1929 y Parlophon B 25.362-II también en 1929

Si yo por ti no miro a nadie
tú me estabas martirizando
si por ti no miro a nadie
los celos te están matando
y yo te juro por mi madre
que sólo en ti estoy pensando

Aunque el perfil de esta copla se puede tomar tanto desde la figura femenina como de la masculina (cualquiera de los dos puede ser quien la entona) nos inclinamos a pensar que es el hombre quien se dirige a la mujer. Lo entendemos así porque es ciertamente atípico que una mujer jure por su madre y porque los celos femeninos suelen ser distintos a los masculinos en cuanto a su origen. Los hombres sienten celos principalmente debido a la infidelidad sexual de su pareja mientras que en las mujeres la infidelidad emocional es lo que activaría la experiencia de celos[577].

El caso contrario de celos, es el relativo a los celos vividos en primera persona. Fruto de la

576 Art. *"Celos, celos patológicos y delirio celotípico"*. Revista de psiquiatría de la Facultad de medicina. Univ. Barcelona. 2005. vol 32. p-21.
577 http://www.bradley.edu/dotAsset/165805.pdf

desconfianza y/o la falta de autoestima la copla atiende a un sentimiento de falta de confianza reflejado a través de un sueño. Estos celos (o el vicio de la posesión para Jacques Cardonne[578]) y miedos obsesivos están relacionados con una sexualidad femenina desenfrenada.

Apunta Loren Chuse[579] al respecto, que corren paralelos al temor, al ridículo social y la puesta en duda de la hombría propia. Con frecuencia cuando se trata el tema de los celos, aparecen implícitos aspectos netamente sexuales y términos que invitan a pensar en ellos. Así, el reflejar en la copla palabras relacionadas con el sueño o la cama, llevan a pensar en relaciones afectivo-sexuales de la pareja con otra persona, cuando existen celos de diferentes tipos, pero se marca una línea que cerca el motivo de los celos, como vemos en esta copla: (Odeón 183.877b. 1929)

Quise dormir y no podía
una noche muy tormentosa
quise dormir y no podía
soñé que estabas con otro
y hasta la cama mordía
por poco me vuelvo loco

Por otra parte, se da un énfasis marcado al hecho de que los celos se produzcan mientras se duerme o se intenta conciliar el sueño. En esos momentos, la mente, relajada y libre de otras preocupaciones, actúa con un carácter específico centrándose en la idea que ronda en la mente sobre los celos lo que lleva a magnificar las conclusiones del celoso y le puede llevar a tener pensamientos alejados de la realidad motivados por la ofuscación del momento.

También se sirve el cantaor de metáforas para magnificar el sentimiento de celos que tiene, con la expresión 'una noche muy tormentosa'. No se refiere al mal tiempo que pueda hacer ni a la lluvia, sino al estado emocional en el que se encuentra fruto de los celos provocados por sus pensamientos.

Si los celos suponen una falta de confianza en la otra persona, motivada por diversos aspectos, la desconfianza como tal también está en la mente de Cepero. Esta vez alude a la amistad como eje vertebrador de la quintilla. Alguien tan cercano como lo puede ser un amigo puede traicionar por amor y buscar el 'affaire' con la pareja de uno. La cercanía, la confianza, la despreocupación influyen en el que aparezcan estas relaciones y estén en la mente del cantaor.

578 Psicólogo francés.
579 CHUSE, LOREN. Art.: *'La copla flamenca. Temas, arquetipos y estereotipos', p-37*

Sabemos que cuando Cepero consolidó su relación con su segunda pareja (María Leal del valle) ésta dejó los escenarios para dedicarse en cuerpo y alma a la familia. De manera que su círculo social se redujo a la familia exclusivamente sin alternar apenas con amigos, artistas etc.

La desconfianza hacia un amigo la muestra Cepero en coplas de esta índole:

(Gramófono AE 2.881 en 1929)

En cuestiones del amor
no te fíes de los amigos
en cuestiones del amor
porque ninguno son fieles
y pueden hacerte traición
con la mujer que tú quieres

7.6.3.5.- Rechazo a una mujer.

Iniciamos el tratamiento que dio Cepero a la mujer desde un punto de vista diferente al de la dignidad y la honra que ya hemos analizado en otro apartado. Daremos cuenta de cómo el cantaor es capaz de colocar la imagen de la mujer en una posición de desventaja social y personal. Para ello utilizará diferentes expresiones y llegará a comparar la maldad de ésta tanto con la figura del hombre, como de la propia madre engrandeciendo de esta forma la figura materna. Así, veremos como no sólo se encarga de infravalorar a la mujer en sí, sino que abogará por enaltecer la figura materna en contra de la pareja o amor rechazado. En términos generales aparecen en algunas de sus creaciones cierta misoginia.

Gramófono AE 2.490

Que te pida algo llorando
Tú no creas en la mujer que sea mala
Y a ti te pida algo llorando
Fíate tú de una sola
Si es tu mare la del llanto
Esa es verdad cuando llora.

En esta copla de creación personal Cepero utiliza para dar fuerza expresiva a los versos el adjetivo 'mala' dirigido hacia la mujer (en general) a la par que emplea el verbo 'llorando' lo que añade cierto halo de tragedia y de sentimiento negativo. Sin embargo y paradójicamente, en la generalidad de la mujer mala no incluye a su madre, que la libra de cualquier intención negativa

sin tener en cuenta que cuando se refiere a una mujer maliciosa, ésta también puede ser una madre. Lo vemos en esta copla grabada en 1928. De nuevo impresionó la misma letra aunque con una variación notable: obvia el adjetivo 'mala' del segundo verso.

Regal RS 804

Que te pida algo llorando
tú no crees en la mujer
que te pida algo llorando
fíate tú de una sola
y si es tu mare la del llanto
ésa es verdad cuando llora.

En esta otra versión elimina el 'pida' y lo sustituye por 'ruegue' aunque manteniendo el adjetivo 'mala'. Quizás sea esta versión la que más connotaciones negativas tenga de las tres versiones. En esta copla alude también a lo relacionado con la confianza hacia las personas, remarcando las mujeres de quien no se debe fiar uno, */fíate de una sola/* a excepción de la madre, como ya hemos apuntado.

Parlophon B-25.358-I

Que algo llorando te pida
tú no creas en la mujer que sea mala
y a ti te ruegue algo llorando
fíate tú de una sola
si es tu madre la del llanto
esa es verdad cuando llora

Parlophon B 25.362-II

Son falsos como tú eres
los juramentos que has echao mujer mala
son falsos como tú eres
por lo que a mí me ha pasado
ya yo no creo en las mujeres
dejando a mi madre a un lado

En la misma línea argumental, encontramos esta otra copla grabada en 1929. De nuevo la imagen de la mujer queda en entredicho. Se adivinan malas intenciones gracias a la utilización de expresiones tales que */juramentos que has echao mujer mala*/. Anteriormente, tacha de falsos los testimonios que divulga la mujer y vuelve a utilizar la frase 'mujer mala' para dejar constancia expresa de la magnitud y pensamiento negativo de lo que está hablando el autor referida a la mujer. En esta copla se observa de forma latente, que es su madre la única figura femenina digna de creencia, como ya expresó en coplas anteriores, es decir, aparece el amor eterno a la madre sea cual sea la condición del resto de mujeres que aparecen en su vida. Esa idolatría materna fue una constante en la creación de sus coplas por fandangos.

Regal RS 740

Mi mayor venganza sería
El poder yo aborrecerte
Sería mi mayor venganza
Mira si es triste mi suerte
Que no me queda otra esperanza
Que la de volver a quererte

En esta creación cde Cepero, están presentes el amor y el desamor, pero también la pena, la venganza no ejecutada y la mala suerte. El cantaor es capaz de dar cuerpo a una quintilla organizando un puzzle gramatical en el que partiendo de la venganza, pasa al aburrimiento y a la mala suerte de no poder quitarse de encima a un amor al que al final acaba queriendo. Más bien parece el guión de una pareja cuyas continuas peleas acaban en reconciliación final pero que tienen harto al actor principal cuyas intenciones son vengarse de su pareja pero no es capaz de llevarlas a cabo y al final amparándose en la esperanza vuelve al lugar donde estaba.

Regal RS 804

Un azucena he sembrao
En el valle de la pena
Una azucena sembré
Su fragancia fue muy buena
Pero yo no puedo querer
Un perfume que envenena

La metáfora en Cepero hace acto de presencia en esta copla. Una copla basada en la naturaleza, en la flor de la Azucena y elementos de la naturaleza dan otro sentido a la maldad de la mujer. Las comparaciones entres estos elementos y la mujer están especialmente tratados en los cinco versos, de forma que sin nombrar de forma explícita, no sólo reniega del amor y de la posible relación sino que compara a la mujer con el veneno. Por otro lado, apunta el cantaor a la pena de no poder establecer esta relación amorosa (aunque a priori si haya interés del hombre) por culpa de la maldad femenina. Pero donde la metáfora causa mayor impacto está en el 4º verso y en el 6º. Elogia y piropea a la fémina comparándola con una fragancia de buen olor para resolver la copla en un verso que no deja lugar a dudas; parece que habla de las dos caras de una mujer, de la bondad aparente en el inicio y de la maldad más extrema al final.

Regal DK-8496

Por otro camino vete
cuando me veas venir
tira por otro camino
y no te acuerdes más de mí
y déjame tú con mi sino
que yo me voy muy bien sin ti

Cepero, sin ser docto en literatura y estructuras métricas, sí tenía una asombrosa facilidad para utilizar figuras literarias para que sus coplas abarcaran la totalidad de sentimientos que tenía hacia las mujeres; era capaz de ser sutil en una copla y acto seguido ser hiriente y dañino. Un ejemplo de ambos casos lo encontramos en esta serie de fandangos grabados en la misma placa de pizarra en 1929. En la primera copla, es traslúcido en el receptor a quién va dirigida la quintilla. No es posible adivinar si se trata de una mujer, un hombre, un amigo, un familiar, etc. Sin embargo, el carácter de rechazo está presente.

Regal DK-8496

Ni lo dudo ni lo afirmo
dicen que ese hijo que tienes es mío
yo no lo dudo ni lo afirmo
puedes ponerle mi nombre

pero no mis apellidos
por si acaso es de otro hombre

Por contra, en esta otra copla las intenciones existen. A pesar de hacer hincapié con expresiones del tipo *'ni lo dudo ni lo afirmo*', la negación está oculta en el verso y se demuestra en los dos versos finales donde se refleja el verdadero sentir del autor. Como ya hemos visto en otras ocasiones, las coplas de Cepero son el reflejo de su vida y si atendemos a ésta como parte de su realidad, tenemos que hablar ineludiblemente de la relación que tuvo con Mariquita Ortega con la que tuvo un hijo ilegítimo y al que según hemos averiguado, lo llamó José María[580], pero que no heredó ni tomó los apellidos López-Cepero. Aunque durante sus primeros años el cantaor pasaba dinero a la madre para la manutención, ésta se acabó al tiempo[581]. Es posible que los celos de Cepero le hicieran creer que no era hijo suyo, pero a tenor de las fotografías que hemos visto, de todos los hijos conocidos es el que más parecido tiene con el cantaor.

Odeón 183.907

Ay ay tengo razones de más
pa(ra) no mirarme yo a ti a la cara
tengo razones de más
tú pa(ra) mí fuiste muy mala
y a ti te pega ese refrán
que quién mal anda mal acaba

En este caso, no advertimos que la acusación de mala persona vaya referida a la pareja, aunque sí a una mujer. Deja abierta la puerta a que pueda ser la madre. Como vemos en las coplas anteriores en las que hace acusaciones de todo tipo aparece casi siempre la defensa o la excepción de la madre. Volvemos a encontrarnos con la utilización del término 'mala' para recalcar las intenciones del autor en el comportamiento de la fémina. Esta copla la graba también El Peluso (Gramófono AE-4434) en 1933 con Manolo de Badajoz.

Odeón 183.927b

De lástima que me da
me voy a casar contigo
de lástima que me da

580 En el apartado biográfico hemos apuntado su nombre completo: Jose María Linares (Madrid- 17/10/1941).
581 Anexo entrevista.

sé que tienes un hijo mío
y nadie te quiere mirar
y la culpa yo la he tenío

En el marco de las intenciones de Cepero a la hora de crear versos en los que la mujer no sale mal parada, no sólo refiere a la maldad de la mujer como tal sino que para provocar el rechazo a la mujer se sirve de diferentes medios. En esta copla que analizamos a continuación, el rechazo es social. En una época en la que la mujer debía casarse y posteriormente tener descendencia, no estaba bien visto que fuera madre fuera del matrimonio, lo que conllevaba al rechazo de la sociedad y a tratarla de mala mujer. Sin embargo, Cepero no entra en el rechazo personal sino que fruto del embarazo y para que la mujer no tenga ese handicap aprueba casarse con ella. Lo hace no sólo por ése, sino que aparece en él un sentimiento de culpa que lo lleva a pasar por casarse con tal de no dejar en mal lugar la imagen de la mujer. Si atendemos al hecho de que muchas de las letras de Cepero son autobiográficas, deberíamos encuadrar esta copla como resultado de la experiencia que tuvo con su primera mujer. Fue con la única con la que se casó y tuvo una hija, aunque al poco tiempo abandonó para irse a Madrid a vivir; a su hija la vería con frecuencia en años sucesivos cuando iba a visitarlo a la capital o Cepero viajaba a Sevilla[582].

Regal RS 740

Que dicen que tiene mare
Yo le tengo envidia a tos los hombres
Que dicen que tiene mare
Yo nunca la he conocio
Porque me tiró a la calle
Al poco de haber nacío.

Existen ciertas connotaciones negativas en esta copla hacia la madre. El hecho de hablar de envidia queda como un elemento neutro ajeno a las calificaciones positivas o negativas. Sin embargo, resuelve la copla en su 5º y 6º verso marcando, ya sí, el componente peyorativo hacia la figura materna. Creemos que Cepero si conoció a su madre (pues en la mayoría de las coplas referidas a ella la pone en pedestal) aunque no durante muchos años, pues se suicidó, por lo que esta copla no parece que contenga elementos biográficos.

582 Anexo entrevista.

7.6.3.6.- Amor a la madre

Si hay un tema importante, emblemático y central en las coplas flamencas es el amor. El amor hacia las personas, la pareja, la madre, a la naturaleza, a los animales, hacia el destino. Para José Cenizo el tema universal del amor es el eje temático de la copla flamenca[583].

Tanto en este apartado como en otros hemos trascrito las coplas tal y como las canta el autor para no desvirtuar las características propias del acervo andaluz. Aún a sabiendas de que se habla de manera distinta a como se escribe, en las coplas los 'errores' que aparecen se respetan por referirse, en muchos casos, a las formas habituales de hablar en determinadas zonas andaluzas. El caso más evidente es el de decir 'mare' al referirse a la madre. En Jerez de la Frontera y en comarcas cercanas se utilizan en el vocabulario hablado la palabra 'mare' sin que se produzca una corrección formal de tal término. En este sentido, apunta Cenizo[584] que el andaluz no se escribe, pero en las coplas flamencas escritas (aunque no es éste su destino natural) encontramos un intento de escribir como se habla, nada normativo y cuajado de errores de transcripción a veces innecesarios.

Intuimos que la copla es biográfica y que realmente la madre de Cepero se llamaba María o María del Carmen. Hasta ahora sólo tenemos datos de que se llamaba María, pero no era corriente que al nacer a nadie le pusieran el nombre de María a secas sino que siempre iba acompañado de un segundo nombre (ya que a la hora de utilizar el nombre María éste estaba relacionado con las vírgenes)

Odeón 181.004-b

Y no te llamas María
Tó el mundo te llama Carmen
Y no te llamas María
Porque María del Carmen
Era la que yo quería
Y así se llamaba mi madre

La madre, posiblemente, sea la persona a la que más alusión hacen las coplas flamencas, la más invocada y la más nombrada. Para García Tejera[585] la madre representa el amor femenino más

583 *Op.cit*.p-117
584 *Op.cit* p-117
585 GARCÍA TEJERA, M.: *'Tipología d ella mujer en la copla flamenca',* Univ. Cádiz, 2007, p- 100

puro, generoso y desinteresado. Esta presencia constante nos remite también al 'matriarcado' característico de muchos pueblos, como es el gitano andaluz. Por eso, la madre se convierte en una figura intocable para la broma o la crítica; no sólo es digna de todo tipo de elogio sino que merece la más alta consideración e incluso reverencia.

Gramófono AE 2.490

Que le mandaban a decir
Qué pena tendrá aquel preso
Que le mandan a decir
Que su mare se le ha muerto
Y no lo dejan salir
Pa darle el último beso

Aunque de esta copla ya hemos hecho referencia en otro capítulo es preciso anotar la utilización del término 'mare' en lugar de madre. Cenizo apunta que la forma andaluza 'mare' con pérdida de 'd' es la más frecuente en las coplas, sobre todo acompañada de refuerzos lingüístico-afectivos como 'mare de mi alma', 'de mis entrañas' etc. El amor incondicional a la madre está presente en la copla y se intensifica con el último verso del fandango.

Gramófono AE-3702

Iba diciendo ayer tarde
de que no había mujer buena
iba diciendo ayer tarde
volví mi cara para atrás
y me encontré con mi madre
de pena me eché a llorar

Como en el caso anterior, esta copla no sólo refleja un modo de pensar hacia la mujer sino que al hablar del género femenino excluye a su madre de forma evidente. Es ésta otra forma de expresar el amor a la madre y sobre todo poco común. Aparece un arrepentimiento en el pensamiento del autor cuando se nombra a la figura materna.

Regal DK-8472

No le debe de pegar ningún hombre
a ninguna mujer que sea santa y buena
Le debe un hombre de pegar
porque antes de pegarle
debe el hombre de mirar
que una mujer puede ser su madre

El maltrato a la mujer en las coplas supone otro de los temas frecuentes en el repertorio flamenco. Tratado de muy diversas maneras, en este caso aparece la figura del patriarcado masculino como protector supremo de la mujer. Se suman en estos versos dos actitudes masculinas frente al maltrato, por un lado, la aparente potestad y derecho al maltrato del hombre y, por otro, el posterior arrepentimiento de éste cuando la agresión se ejerce sobre la propia madre. El rol de la mujer como madre está intrínseco por lo que debería prevalecer el respeto a la agresión. Sin embargo, el hecho de que utilice el verso */porque antes de pegarle/* contiene indicadores en los que la realidad es que el hombre tiene el derecho a pegar. Esta copla de corte indudablemente machista es fruto de una época y un contexto. Miguel López Castro opina que estas letras refuerzan el ejercicio del poder como pilar fundamental del patriarcado, el uso de la violencia que aquí se puede identificar con algo innato en el hombre, la carta de naturaleza (otro pilar del patriarcado) que se le da a la violencia permite aceptar esta actitud como un recurso porque el hombre es así por naturaleza. El mensaje del texto invita a la autoreflexión masculina acerca de los valores y del poder social y físico del hombre sobre la mujer además de poner de relieve el respeto hacia la mujer como madre y a la madre como mujer.

Gramófono AE-4358

Que mejor a ti te cuadre
obra tú de la manera que quieras
la que mejor a ti te cuadre
por las dos mi vida diera
pero primero es mi madre
y después lo que tú quieras

Otro ejemplo del amor hacia la madre es la comparación entre los distintos tipos de amor que se dan en el hombre: hacia la madre y hacia la mujer como pareja. Aún siendo clara la

comparación, el cantaor pone de relieve sus prioridades sentimentales. Si expresa el férreo amor hacia la pareja */por las dos mi vida diera/* la demostración la lleva al extremo posicionando a la madre como la primera de su lista y denostando finalmente a la pareja con una expresión de indiferencia */y después lo que tú quieras/.*

La profunda devoción que procesaba a su madre, por ejemplo, aparece en otras coplas, alabando la figura materna sobre el resto. Ejemplo de esto, lo encontramos en uno de sus fandangos:

Como yo quise a mi mare
Como quieres que te quiera
Como yo quise a mi mare
Como es como alcanzar la luna
Yo las mujeres las puedo encontrar a millares
Y madre no hay más que una

Por un lado, se aprecia que el cantaor no respeta la métrica propia del fandango, pues alarga el quinto verso para dar más énfasis y al cante y profundizar en el sentimiento hacia la madre desechando al resto de mujeres.

Cepero[586] explica, con respecto al amor que tenía por su madre lo siguiente:

> "*Por sentimientos muy personales tuve el impulso de volcarme y adueñarme del fandango. Mayormente ataco las letras de tipo maternal debido al infinito cariño que profesé a mi madre. Empleo letras de la vida, inspiradas en las conversaciones con humanos. He hecho de ello una verdadera carrera coplera y filosófica. Domino más de trescientas coplas distintas de fandangos"*

Esta otra letra se basa en el amor hacía la madre.

Eso no es comparación
Que te compare con cualquiera
Eso no es comparación
Te comparo con mi madre
No creas que es ilusión
Oro es lo que oro vale

Otra de las coplas que interpretaba y en las que refleja el amor por su madre. Ésta, también incluida en el capítulo referido a la pérdida de la madre casa con el argumento de este capítulo pues

586 Revista Candil. Nº 64, p-155

el sufrimiento manifiesto por la muerte no deja de ser sino una forma de amor hacia la misma expresado en otros términos.

Que la muerte de una madre
No hay cuadro más insufrible
Que la muerte de una madre
Olvidarla es imposible
Y nadie es huérfano de padre
Mientras su madre le vive

7.6.3.7.- La naturaleza y los animales.

Gramófono AE 1.538

No te puedo yo olvidar
Quiero mandarte al olvido
No te puedo yo olvidar
Cuando el pájaro está herido
Siempre vuelve hacia el lugar
Adonde tuvo el primer nido

Sobre los zarzales anda
Los jilgueros con su trino
Andan sobre los zarzales
Lucen sus colores finos
Y adoran al sol que sale
Con su cante tan divino

La primera de las coplas de este fandango está estrechamente ligada con el amor, el intento de rechazar a la pareja, la lucha entre la razón y el corazón por querer olvidar a la persona amada. El símil que utiliza con el pájaro que vuelve a su nido no es más que una visión de la debilidad que tiene los humanos cuando se trata de cuestiones amorosas. Presenta la copla el argumento de volver al primer amor, así podría desprenderse del último verso. La segunda copla se encuentra en la línea de la temática a tratar. Elementos de la naturaleza, en este caso, plantas y flores (zarzales) son la base sobre la que se escriben los versos. El astro solar aparece de nuevo aunque con sentido diferente al ya tratado. La metáfora está presente con el verbo 'adorar' y con su'

cante' tan divino. Trata de reforzar la relación entre ambos sirviéndose de esta figura literaria.

Gramófono AE 2.857

Que te vas con la corriente
En un barco sin timón
Que te vas con la corriente
Tienes tan mal condición
Que no te quiere tu gente
Como te voy a querer yo

Con mi escopeta y mis perros
en mi capón bien montado
con mi escopeta y mis perros
los cartuchos en mi canana
pa(ra) tirar soy el primero
mato la pluma y la lana
Voz: Esto que está cantando Cepero es de él

Las similitudes entre esta letra y la que dice 'luchan los barcos veleros' son claras. Una de las virtudes de Cepero es la de relacionar los elementos de la naturaleza con el amor/desamor. Las analogías entre estas dos letras aparecen en la conexión metafórica entre el 'barco' de la mar y la condición de la mujer. Encontramos semejanzas entre letras de este corte con las cantadas por Cepero en otros fandangos.

Gramófono AE 2.937

A un arroyuelo claro a beber
yo vi bajar un día una paloma
a un arroyuelo a beber
por no mojarse la cola
levantó el vuelo y se fue
que paloma más señora

Encontramos aquí la mayor y más conocida de sus creaciones. Una letra con la que el

público se rendía y le pedía en cada recital. (Ya hemos expuesto las palabras de Luís Soler[587] al respecto en ésta y otras letras que contratados por José Cepero repartían octavillas en las puertas de los teatros para que el público se las aprendiera). El cantaor encuentra en este animal un signo identitario relacionado con la naturaleza, que utiliza de manera providencial para varias de sus coplas. La utilización de animales para querer contar una historia es la base de las coplas de Cepero en los fandangos. Podemos observar diversos sentidos en estos versos. Se refleja la pulcritud de la paloma, la aparente clase del ave (no es sino un símil asociado a las personas en género femenino) en las cosas más cotidianas de su vida. Esto guarda relación con la forma de ser del cantaor; siempre bien vestido, con apariencia de clase alta, formal, estirado y con un porte señorial.
Esta otra copla se le adeuda en su repertorio aunque no llegó a grabarla:

Por qué no sabe llorar
Canta el pájaro en la jaula
Por qué no sabe llorar
Y es la causa del perdón
Que le llaman la libertad
Por eso lo sé y lloro yo

Agujetas de Jerez, fue otro de los seguidores de Cepero. Con la denominación de 'fandango de la libertad', utiliza la letra */Llorando/ yo me acuesto muy tranquilo en mi cama/[...]*, y la conocida de los cinco capullos, citada anteriormente y la referida a la libertad.

Al igual que años más tarde volvería a tratar sobre la paloma esta vez dando otro sentido a su copla, aunque utilizando las mismas palabras y versos similares:

Una palomilla hería
Yo en el campo me encontré
A una palomilla hería
Yo la cogí y la curé
Y ella muy agradecía
Levantó el vuelo y se fue

587 Esta información nos la dió Luís Soler en una reunión informal en la que contó las vivencias de su padrino Pepe Yuste, aficionado al flamenco y amigo de artistas de aquella época.

Apreciamos que repite fraseos para dos creaciones, en esta última copla y en la relativa a la paloma mensajera. 'Levantó el vuelo y se fue' aparece en un caso como final de la copla sentenciando, y en la otra, en el quinto verso que, aunque sentencia, deja lugar al halago del animal y a la clase del ave (comparación con la mujer de clase alta)

Gramófono AE-2.966
Autor: Quintero/Guillén (La copla andaluza) 1º letra

En un almendro florío
un ruiseñor se paró
en un almendro florio
y al querer picar la flor
vio que el fruto era sabrío
y con pena lo dejó

La paloma mensajera
que misión tiene tan grande
la paloma mensajera
le ponen al cuello un parte
donde ha mandarlo lleva
sin temor de que la maten

Estos versos cuya autoría pertenecen a Quintero y Guillén se escucharon por primera vez en el estreno de 'La copla andaluza' en 1928. Como sabemos Cepero participó en él junto a otros grandes de la época. Las semejanzas de este tipo de coplas con las creadas por Cepero estriban en la temática. Uno de los principales sustantivos que utiliza el jerezano para sus coplas, amén de otras ya nombradas son los pájaros y en particular la paloma, ya sea una paloma mensajera como una paloma hería.

Años antes ya las cantaba pero es en esa fecha cuando aparece la primera reseña en la que lo nombran 'poeta' es porque ya habría adquirido fama por su inventiva coplera. Por este motivo descartamos, como se ha escrito en parte de la bibliografía flamenca, que Cepero tuviera influencias de estos grandes compositores para crear coplas. Él mismo presumía de haber adecentado el teatro flamenco y haber sido uno de los primeros partícipes allá por 1924, año en que seguramente ya

cantaría parte de su repertorio personal y que tanta fama le daría con los años. En el segundo, encontramos al animal preferido del cantaor en una tercera versión; si antes mencionábamos a la paloma herida y a la paloma de su tan conocida copla */A un arroyuelo a beber/ vi bajar una paloma/ […]* ahora se trata de la paloma mensajera.

Este animal es recurrente en la discografía entre los años 1900-1960. Niño de Marchena grabó una malagueña con la letra /*Yo recuerdo que una vez/fuiste la paloma mía/y que arruyaba/ que arruyaba en mi placer/ y por las habladurías/ y se acabó nuestro querer*/. Con la misma letra la grabaría Cojo de Málaga en 1923 para Gramófono (AE-945). Pepe Pinto (Regal DK-8159) en 1930 graba la letra */Blanca como una paloma/ los ojillos los tiene negros/ tu cuerpo es un piruli/ y cuando a la calle te asomas/ to el mundo se enamora de ti*/. Pero hay una letra además de las de Cepero archiconocida, que habla de este animal es la que popularizara y grabara Manuel Torre con Borrull en 1928 (Odeón 182.283): */Una paloma yo te traigo/ fui al nido y la cogí/ dejé a la madre llorando/ como yo lloré por ti/ la solté y salió volando*/. Esta letra sigue vigente, sobre todo entre los cantaores jerezanos que siguiendo la estela de Torre la interpretan como final de una tanda de fandangos. Así, encontramos a Manuel Agujetas, Dolores Agujetas o el joven Jesús Méndez que la incluyen en su repertorio con asiduidad.

Regal DK-8.522

Una palomilla hería
Yo en el campo me encontré
A una palomilla hería
Yo la cogí y la curé
Y ella muy agradecía
Levantó el vuelo y se fue

Por ver lo que allí ocurría
en un manicomio entré
por ver lo que allí ocurría
me fijé en una pared
y vi a un loco que escribía
el nombre de una mujer

Sin ningún género de duda, este fandango es uno de los más personales de Cepero, tanto en la originalidad de la letra como en la interpretación. Vuelve a retomar el término 'paloma' para crear coplas. Esta letra la creó un tiempo después de observar el gran éxito que tuvo la que llevaba cantando desde años antes */a un arroyuelo a beber/ yo vi bajar una paloma/* aunque no tuvo ni la aceptación ni la majestuosidad de la anterior, pues si bien la primera ha sido cantada por muchos artistas de su generación, ésta apenas es grabada por sus compañeros.

La Andalucita graba una letra[588] de corte similar, probablemente tomando como base de la copla la creación de Cepero cambiando los versos finales aunque el sentido de la copla se mantiene. (La graba con Gramófono AE-3.191 y guitarra de Miguel Borrull: */Cogí una paloma heria/ hería de muerte estaba /cogí una paloma heria/ la curé esta mañana/ vino ella muy agradecia/ y a pararse en mi ventana/*

Del segundo fandango no tenemos la certeza de ubicarlo en las creaciones de Cepero aunque es el estilo del cantaor. Nadie más lo grabó que sepamos lo que nos hace pensar que pueda ser suyo.

Columbia R-6.116

A un arroyuelo claro a beber
Yo vi bajar un día una paloma
A un arroyuelo a beber
Por no mojarse la cola
Levantó el vuelo y se fue
Que paloma tan señora

Luchaban los barcos veleros
Con las olas del mar bravío
Luchan los barcos veleros
Y desde que yo te he conocío
Luchar contigo no puedo
Tú eres un barco perdío

Esta es la copla más popular de Cepero. Hablar de estos versos es hablar de Cepero. A pesar de no aparecer registrado[589] como suyo, no cabe duda de que este fandango fue el que le dio gran

588 Archivo del autor.
589 No exiten datos de Cepero en la Sociedad General de Autores, Españoles, al menos como autor, aunque sí como intérprete.

parte de su popularidad. En sus últimos años de vida, ya retirado del cante profesional y de los escenarios, es una de las coplas que Cepero recitaba a diario en casa. Nos contó en una ocasión un familiar que convivió en la misma vivienda del artista, que la escuchaba con asiduidad en la voz del jerezano.

Sentía debilidad por este pájaro el cantaor pues también creó otros versos cuya temática se centraban en la paloma, como ya hemos analizado.

Gramófono AE-2.966

La primera letra que interpreta Cepero en este fandango es creación de Quintero/Guillén y procede de la obra "La copla andaluza". */En un almendro florido/ un ruiseñor se paró/ y al querer picar la flor/ vio que el fruto era sabrío/ y con pena lo dejó*/. A continuación los versos de Cepero:

La paloma mensajera
Que misión tiene tan grande
La paloma mensajera
Le ponen al cuello un parte
Donde la mandan lo lleva
Sin temor de que la maten.

El fandango del 'arroyuelo a beber' lo cantaron también Niño Cabra, Niño de Utrera, Rosarillo García, Niña de Jaén, Pepe Pinto, Lavao de Paradas, Pena hijo, La Trianita, Niño Fanegas, Antonio Merino etc. Sin embargo, esta última copla apenas tuvo el éxito que la primera. La interpretaron Cepero de Triana (gran imitador de Cepero), Isabelita de Jerez, José Palanca y Angelillo entre otros.

7.6.3.8.- El desamor. Pérdida del amor desde diferentes puntos de vista.

Odeón 13.640

Y compasión no te da
Y el corazón se me muere
Y compasión no te da
Malos sentimientos tienes

Por qué le pagas tal mal
A aquel que tanto te quiere.

La relación entre el desamor y la visión de la mujer como persona mala está íntimamente relacionada en las coplas creadas por Cepero. El desamor de la mujer hacia el hombre lo encontramos expresado desde diversos puntos de vista y él sabe utilizar en cada fandango los más diversos estilos para dar cuenta de ello.

De este modo, en esta copla el desamor no se expresa como una negativa rotunda al hombre sino que utilizando términos como 'compasión' se accede al mensaje que se quiere expresar. La lectura de esta copla se resume en que el desamor femenino es un arma para llamarla mala mujer y con malos sentimientos por no corresponder. Puede haber implícito un mensaje oculto de maldad hacia el hombre, una venganza fruto de algún desencuentro en el que la mujer paga con el abandono de la pareja.

Columbia V-2.648

Más que el viento el huracán
El aire mata más que el viento
Más que el viento el huracán
El saber mata al talento
Y a ti te tiene que matar
Tus mismos remordimientos

Recurre Cepero con gran facilidad a hablar del amor/desamor a través de los diferentes elementos de la naturaleza. Cuando no es la luna, es el sol, y si no, el viento, el aire, fenómenos atmosféricos, el agua, los arroyuelos, etc. Su vida sentimental tuvo que sufrir muchos altibajos. Con facilidad creó fandangos y con más facilidad, en los dos últimos tercios de las coplas dictó sentencia hacia la fémina malintencionada o que le dio tormentos. Su cante forman parte de su vida, como su vida forma parte de su cante.

José Cepero a pesar de ser un gran creador de letras, principalmente desarrolladas a través de la quintilla, no grabó muchas de sus propias creaciones. El ejemplo más sorprendente es la creación de una milonga, que no llegó a grabar y desconocemos si la grabó algún otro artista. El único dato del que disponemos y hemos podido averiguar es que la tituló 'Milonga de la madre',

pero no ha aparecido en la voz de ningún otro/a cantaor/a. Además de éste, Cepero inventó nuevas letras dentro de su repertorio poético-flamenco que no llegó a grabar y sí lo hicieron otros artistas. Sin conocer los motivos por los que el jerezano no llegaría a grabar estas coplas entendemos que su repertorio creador fue tan extenso que si hubiera llegado a grabar todas las letras que creó, su discografía sería la más extensa de cuantas se grabaron en discos de pizarra.

Además creemos que Cepero se centró en aquellas letras con las que se hizo popular, aquellas que le catapultaron y le dieron el sobrenombre de 'poeta del cante' por lo que el valor de sus letras ya sería más que reconocido en sus propias grabaciones y cedería otras creaciones para otros artistas, que siendo grandes intérpretes no lo serían como compositores/creadores.

7.6.3.9.- Otras creaciones de José Cepero.

A continuación recogemos las letras cuya autoría damos por válida dentro del repertorio creador José Cepero, pero que éste no siempre incluyó en su discografía, aunque algunas de ellas como las bulerías sí las recoge su discografía.

Titulo original: Fandangos 'El otoño de la vida'
Casa discográfica: Regal (etiqueta azul)
Referencia/matriz: DK-9.166 CK 3.472
Guitarrista: Niño Ricardo
Año de grabación: 1993 (Reedición 1950)
Autor: José Cepero
Intérprete: El Sevillano (Antonio Pérez Guerrero)

El otoño de la vida
Yo veo en la mujer desgraciá
El otoño de la vida
Y las tengo comparás
Con esas hojas caías
Que deja un árbol al secar

Titulo original: Fandanguillos 'Tú te diviertes tranquila'

Casa discográfica: Regal
Referencia/matriz: DK-8.356 K 2.382
Guitarrista: Niño Ricardo
Año de grabación: 1931
Autor: José Cepero
Intérprete: Niño de Cañete (Rafael Cañete) (segunda letra del fandango)

Un terrible desengaño
Yo sufrí por tu persona
Un terrible desengaño
Pero yo te juro a ti
Que has de sufrir el mismo daño
Pa que te acuerdes de mí

Letra ésta cargada de sentimiento, de odio, de rencor por un desamor, por un abandono. La poesía de Cepero siempre contiene el trasfondo propio de las letras de fandangos. En una época en la que cada artista solía tener sus propios fandangos, la realidad es que fueron pocos versos los que trascendieron con el paso del tiempo y tuvieron el respaldo cantaor suficiente como para que hayan quedado en la memoria del flamenco con un interés como los de Cepero.

Titulo original: Fandango 'Sangre pura gota a gota'
Casa discográfica: Odeón
Referencia/matriz: 181.065b SO 6.235
Guitarrista: Manolo de Badajoz
Año de grabación: 1927
Autor: José Cepero (es la tercera letra del fandango)
Intérprete: Pepe Azuaga "El Límpio" (José Morillo Cordero. Azuaga, Badajoz)

Un terrible desengaño
Yo he recibió de ti
Un terrible desengaño
Pero te voy a advertir

Que te voy a hacer más daño
Pa que te acuerdes de mí

Titulo original: Fandangos 'Porque sabes que te quiero'
Casa discográfica: Polydor
Referencia/matriz: 220.045 3.009 BK
Guitarrista: Ramón Montoya
Año de grabación: 1929
Autor: José Cepero (es la tercera letra del fandango)
Intérprete: Aurelio Sellés

Un terrible desengaño
De tu persona yo he tenío
Un terrible desengaño
Pero yo te juro a ti
Que has de sufrir el mismo daño
Pa que te acuerdes tú de mí

Titulo original: Fandangos 'Un terrible desengaño'
Casa discográfica: Gramófono
Referencia/matriz: AE-2.939 110-783 BJ 2.497
Guitarrista: Ramón Montoya
Año de grabación: 1929
Autor: José Cepero
Intérprete: Pepe Marchena

Un desengaño terrible
De tu persona sufrí
Un terrible desengaño
Pero yo ahora te juro a ti
Que has de sufrir el mismo daño
Que me has hecho sufrir a mí

José Cepero dentro de su repertorio creador escribió letras para introducirlas en el cante de fandangos por soleá. Esta variante no llegó a tener una popularidad en cuantos a intérpretes que la cantaran, pero artistas como Manuel Vallejo dedicaron algunas de sus grabaciones a este estilo. Cepero, que sepamos, dentro de su habilidad para escribir letras y adaptarlas grabó estos dos fandangos por soleá con letra propia. En el disco de pizarra aparece como autor de éstos.

Titulo original: Fandangos 'La muerte me la quitó' 'Dime donde va a llegar'
Casa discográfica: Odeón (etiqueta azul)
Referencia/matriz: 183.927a SO 8.439
Guitarrista: Manolo de Badajoz
Año de grabación: 1935
Autor: José Cepero

La muerte me la quitó
a la que yo tanto quería
la muerte se la llevó
a Jesús voy to(dos) los días
y no le puedo pedir por Dios
Porque me quitó a la madre mía

Ay, dime donde va a llegar
este querer tuyo y mío
dime donde va a llegar
era pa(ra) mí el martirio
verte y no poderte hablar
queriéndote con delirio

Aunque el repertorio fandangueril y creador de Cepero es mucho más extenso, la realidad basada en documentación nos limita a estas pocas coplas. Pero la tradición oral, las temáticas de las letras y las composiciones creadas por Cepero no quedan aquí. Hasta aquí las creaciones en forma de quintillas que con rotundidad estamos en disposición de documentar y confirmar que pertenecen al jerezano. A continuación recogemos otras creaciones de Cepero pertenecientes a bulerías.

Como buen jerezano y conocedor de los cantes de su tierra, Cepero inventó una letra que,

aunque no ha trascendido por su belleza, sí por su originalidad. La grabó en dos ocasiones, en las que el guión es el mismo, esto es, el dedicado a la Candonga y un cierre con bulería corta de Jerez y letra del acervo popular. Ambas grabaciones se hicieron en 1929.

Titulo original: Bulerías canasteras 'La Candonga'
Casa discográfica: Gramófono
Referencia/matriz: AE-2.584 262.882 BJ 1.789
Guitarrista: Ramón Montoya
Año de grabación: 1929
Autor: José Cepero

Para referirnos a esta bulería de creación personal, se debe acudir al apartado de discografía. Por otro lado, el cantaor santiaguero compuso otra bulería bajo el título "Bulerias de la Rosa", pero que ni grabó ni tenemos constancia de que otros artistas la grabaran. Dada su condición de letrista, creó otras letras para el cante por bulerías que no hemos conseguido averiguar, pero que según la familia nos confirma, existieron y, el propio cantaor, en sus últimos años de vida las cantaba en su casa.

Si por otro motivo fue conocido Cepero fue por crear un cante que está a caballo entra la malagueña y la granaína. En otro apartado de esta investigación ya hemos entrado a analizar musicalmente esta creación, en tanto que ahora nos detendremos en la creación letrística del propio autor sin detenernos en otros aspectos que se han estudiado en otro capítulo. La archiconocida letra que popularizó tanto Cepero como Tomás Pavón en la melodía creada por el jerezano no es atribuible a Cepero. */Un juramento tengo hecho/a la Virgen del Pilar/aunque te vea venir bajo palio/no te vuelvo a mirar más/juramento tengo hecho*/. Sin embargo, puso en circulación otras letras de gran gusto que grabó en sus últimos años de carrera profesional.

De este modo, aparece en la flamencología esta creación atribuida a Cepero como 'granaina-malagueña'. Éste toma como referente un fandango malagueño que cantaba el Cojo de Málaga, y que grabó en varias ocasiones[590]. La base de esta granaína-malagueña se fundamenta, sin duda, en el fandango de malagueño del Cojo de Málaga:

Rubia la mujer primera

590 Con la etiqueta 'Fandango de Málaga nº1', (Pathé 2.238)- /Que yo la quiero con delirio/ en 1923 y guitarra de Miguel Borrull; con la etiqueta 'Fandanguillos del Cojo "Rubia la mujer primera" (Odeón 13.594) y la guitarra de ramón Montoya en 1922. Estos son algunos de los ejemplos grabados por Cojo de Málaga. En todos ellos aparece la referencia en la placa a la pertenencia de este fandango.

Hizo Dios por un ensayo
Rubia la mujer primera
Y como no le gustó
La tuvo que hacer morena
Morena la que quiero yo

Una de las diferencias entre ambos está en la guitarra. Ramón Montoya introduce el toque por granaína en tanto que Cepero introduce la melodía tomada del Cojo de Málaga, para transformarlo. Además, Cepero aporta matices personales a su creación. Popularizó este cante con la letra:

Con la Virgen del Pilar
Un juramento grande le he echao
Con la Virgen del Pilar
Aunque te vea venir bajo palio
Yo no te vuelvo a mirar más
Un juramento tengo hecho

Recogemos a continuación las creaciones de Cepero que se grabaron como *'granaína*-malagueña' y que son autoría del jerezano. El propio Cepero lo anuncia en algunas grabaciones como '*granaína*-malagueña'.

Titulo original: Granadina-malagueña 'Ni los rayos ni la luna' 'De lástima que me das'
Casa discográfica: Odeón (etiqueta azul)
Referencia/matriz: 183.927b SO 8.440
Guitarrista: Manolo de Badajoz
Año de grabación: 1935
Autor: José Cepero (en el disco de pizarra aparece su nombre como autor de las letras)

Ni los rayos de la luna
Ni el sol con sus resplandores
Ni los rayos de la luna

Ni un campo lleno de flores
Ni la más grande fortuna
La cambio por tus amores

De lástima que me da
me voy a casar contigo
de lástima que me da
sé que tienes un hijo mío
y nadie te quiere mirar
y la culpa yo la he tenío

Titulo original: Granadina-malagueñas 'Ni los rayos ni la luna'
Casa discográfica: Columbia
Referencia/matriz: V-2.759 C-4.522
Guitarrista: Ramón Montoya
Año de grabación: 1944
Autor: José Cepero

Ni los rayos de la luna
Ni el sol con sus resplandores
Ni los rayos de la luna
Ni un campo lleno de flores
Ni la más grande fortuna
La cambio por tus amores

Titulo original: Granadina-malagueña
Casa discográfica: Regal (etiqueta negra)
Referencia/matriz: DK-8.565 K 2.733
Guitarrista: Niño Ricardo
Año de grabación: 1932
Autor: José Cepero

Y sin embargo te miro
Yo sufro mucho con verte
Y sin embargo te miro
Yo quisiera aborrecerte
Pero con pena lo digo
Mi sino era el quererte

Su faceta como creador abarcó cantes de ida y vuelta[591]. Una información hasta desconocida. El cantaor cuenta en su haber con la creación de una milonga cuyo título es "Milonga de la madre". No llegó a grabarlo en su amplia discografía. Y sobre la letra de la misma no tenemos referencias. Cepero grabó cinco milongas[592], pero ninguna de ellas hace referencia alguna a la temática maternal.

De las 180 grabaciones de milongas analizadas[593] y que se grabaron entre los años 1910 y 1955 en discos de pizarra, las que desarrollan una temática relacionada con la figura materna son las versiones de Guerrita (Gramófono AE-1.924) y guitarra de Borrull; */Pobre mi madre querida*/ en 1927, Niño de Marchena en 1927 con Odeón (182.049) */Pobre mi madre querida/* y guitarra de Borrull, y la versión del mismo Marchena en 1929 con Gramófono (AE2640) */Perdóname madre mía/* y acompañamiento musical de Ramón Montoya. Es ésta última la que más se acerca al estilo literario de Cepero, aunque no podemos asegurar que sea esta la versión y la letra creada por el 'poeta del cante'.

De nuevo otra creación desconocida para Cepero: una guajira que se grabó con el título "Guajiras de Camaguey". Cepero no llegó a grabar ninguna guajira, pero su amigo y compañero Guerrita lo hizo en 1931. La letra es original de Cepero:

Titulo original: Guajira 'Mulata del Camaguey'
Casa discográfica: Odeón
Referencia/matriz: 183.252a SO 7.151
Guitarrista: Manolo Bulería
Año de grabación: 1931
Autor: José Cepero

591 Se llama cantes de ida y vuelta al conjunto de los estilos flamencos riginados a partir de música popular hispano-americana. Se consideran en este grupo la milonga, vidalita, rumba, la colombiana y la guajira, entre otros.
592 En 1929- Gramófono (AE2583) y guitarra de M. Borrull; En 1932- Regal (DK-8496) y guitarra de Niño Ricardo; En 1944- Columbia (V-2714) con Ramón Montoya; (B 25.361) con la guitarra de M. Badajoz y DK 8.493 con la guitarra de Niño Ricardo.
593 Archivo del autor.

Intérprete: Guerrita (Manuel González)

Mulata del Camaguey
Mulata del Camaguey
Mulatita del Camaguey
No sé que tiene tus labios
Que pa(ra) mí tus besos sabios
Son más ricos que el ¿…?
Me saben a canelita
Me saben a canelita
Y me suelen trastornar
Y por eso mulatita
Yo te quisiera comprar
Yo te quisiera comprar
Yo te quisiera comprar
Hasta que al fin de tus labios
Viera la sangre brotar
Ay, ay, es mi mulata Juliana
Más dulce que el azuquita
Y por eso su boquita
De besarla me da ganas
Más si no quieres jarana
Yo me pongo enfurecío
Ay, marchándome pa(ra) La Habana
Dejandola en el bujío
Entonces dice juliana
To(do) lo que tienes es mío

El estilo literario de José Cepero es muy particular. Sin poder afirmar fuera de toda duda que los siguientes fandangos son autoría de Cepero, la letra, los temas, la forma de desarrollar los versos en cada fandango etc. confirma que son aportaciones creadas por Cepero al fandango.
La letra de este fandango apunta a Cepero[594]:

594 Gramófono (AE-2.856- 110-634, BJ-2.606) con la guitarra de Ramón Montoya grabado en 1929.

Cogiendo una mariposa
Te vi en medio de un rosal
Cogiendo una mariposa
Te tuve que comparar
Cuando te vi tan hermosa
Con la Virgen del Pilar

También esta letra fue creada por Cepero:

A la mujer del minero
se le puede llamar viuda,
que se pasa el día entero
cavando su sepultura
¡Qué amargo gana el dinero!

En los años ’70 otra nómina de artistas se mostraron contrarios al régimen y participaron de algunas letras ya conocidas y variadas y de otras de nueva creación adaptadas a los tiempos. Manuel Gerena, Paco Moyano, Enrique Morente, El Cabrero o José Menese pasaron malos momentos por cantar sus ideales políticos en público. Esta letra es de Cepero. En sus años en los que su afinidad y sus inclinaciones políticas eran claras creó una serie de letras alusivas al régimen que imperaba en los años en los que participó activamente de la política.

8.- EL CANTE DE JOSE CEPERO EN EL FLAMENCO DE SU ÉPOCA.

"En el cante no hay maestros sino discípulos"
Enrique Morente

Recoge el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española lo siguiente acerca del significado de la palabra maestro:

1.- Adj. Dicho de una persona o de una obra. De mérito relevante entre las de su clase.

8.- Compositor de música.

Otras definiciones recogen:

1.- Adj. De relevante mérito.

2.- Tratamiento popular respetuoso

3.- Sust. Experta persona que ha alcanzado alto grado en su oficio.

La relación tradicional entre maestro y discípulo, basada en aprender y compartir, en dedicación y gratitud, tiene pocos seguidores. Los discípulos recogen información procedente de maestros que han pasado con buen éxito por el mismo proceso de recolección y la única responsabilidad implica un intercambio de información. Rara vez se involucra alguna de las partes de forma personal y es frecuente que tanto los discípulos como los maestros se olviden mutuamente en cuanto termina el curso o proceso de aprendizaje.

En términos genéricos, esta relación sin duda existió en algunas tradiciones esotéricas europeas hasta hace unos siglos. Pero una vez que se rompe el lazo entre maestro y discípulo es difícil repararlo; por lo tanto, el conocimiento experimental es difícil de obtener. Aunque el estado natural de la mente es uno de atención consciente, sólo en ocasiones ejercitamos espontáneamente este tipo de atención. Sin un guía adecuado es difícil crear la base necesaria para prolongar, dirigir e integrar semejante experiencia.

Desde la perspectiva flamenca hablar de maestros es hablar de artistas cuya trayectoria, profesionalidad, popularidad, conocimiento y/o sabiduría les otorgan este título. Maestros y discípulos jondos han convivido durante décadas, aprendiendo los unos de los otros, en un sentido bidireccional. La tradición flamenca se ha mantenido durante años a través de un mecanismo de transmisión oral en el que el oído, la boca, la vista y el intelecto han sido los elementos

indispensables para que se produzcan las condiciones de transmisión de información. Son necesarios además un emisor, un receptor, un mensaje, un código y un canal de información.

Para el cante y toque flamenco, las principales fuentes de transmisión han sido las orales y visuales en las reuniones de artistas, en las fiestas, en el cante en las ventas, en los cafés cantantes y sobre todo en la dialéctica entre los artistas no necesariamente desarrollada en el ámbito profesional. Hablar de tradición oral es hablar de una tradición vivencial. Es recordar a través de los recuerdos y las historias de vida aquellos sucesos relevantes en la vida de las personas. Así hablamos de literatura oral; aquella que se trasmite a través del verbo, de la vivencia y de la experiencia.

El concepto de literatura oral ha tenido distintas definiciones desde los revolucionarios trabajos de Parry y Lord[595]. La caracterizaron como "poesía compuesta durante su ejecución por gente que no sabe leer ni escribir", definición adecuada para los cantos épicos yugoslavos que la inspiraron pero muy restringida, pues es poco útil fuera de esta tradición épica. Esta definición no se ajusta a la poesía oral improvisada, como la de los repentistas y troveros hispanos, o aquella en la que el ejecutor poco o raramente reelabora el texto, de manera que es difícil que sea aplicable a la tradición romancística y en absoluto al flamenco[596]

En el camino de tradición y transmisión oral, desaparecen a priori maestros y discípulos en tanto que en el momento de compartir experiencias, se absorbe la información de todos y cada uno de los elementos que la aportan. De esta forma, no queda delimitada la línea que separa uno y otro interventor (maestro y discípulo) sino que el sentido de la información viaja en ambos sentidos. No cabe duda que la voz de la experiencia es un grado y que la vivencia está sometida irremediablemente a la mayor cantidad de aportes de información.

Aquellos artistas cuya trayectoria profesional es dilatada, están dotados de un mayor conocimiento que, en definitiva, es quién aporta los elementos necesarios para convertirlos en maestros de aquellos que, por temporalidad y experiencias están coartados. Suelen ser maestros del cante, en este caso, aquellos cuya profesionalidad en su género está demostrada, no sólo por sus propios compañeros, sino por el público que le ha otorgado este apelativo y por su trayectoria

595 Lord, 1965, p-129

596 SOLER DÍAZ, RAMÓN. Art. *'La poesía de tradición oral en Málaga. Antecedentes y devenir contemporáneo'.* Revista Música oral del sur. Edit. Junta de Andalucía. Numero 9, 2012, p-71

musical (discografía). Las continuas reinvenciones del género flamenco, de los distintos espacios en los que se ha dado, las diferentes corrientes estilísticas, los cambios en los gustos de la sociedad etc. han determinado también los cambios en las vías de transmisión.

En el siglo XIX cuando apenas existían espacios dedicados al cante flamenco, eran las fiestas y las reuniones las únicas vías de información. La apertura al público, la creación de los cafés cantantes, supone que el conocimiento se abre a nuevos horizontes y a nuevos oídos deseosos de captar la información emitida y, por tanto, reinventarla fruto de la repetición por parte tanto del artista como del aficionado que escucha el mensaje. En este sentido, se han cambiado los modelos de transmisión del flamenco. Si a finales del siglo XIX el modelo era existencial y vivencial, en el siglo XXI el mp3 ha sustituido implacablemente la relación entre el maestro y el discípulo. Los patios de vecinos, las reuniones en las gañanías después del trabajo, el cante en los tabancos, en las tabernas, en las ventas, se daba espontáneamente sin motivo que lo justificara. En la actualidad, ese patio de vecinos es ahora una habitación en la que el cantaor/a se encierra delante de un cd, ordenador u otro dispositivo electrónico con cientos de cantes a escuchar y aprender. Pueda ser éste uno de los motivos por los que la flamencología desde hace décadas no permite apenas atribuir nuevos estilos. La mimetización de los mismos, el copismo, la poca personalización resta magnitud a posibles encuentros con la creatividad.

Escuchar a un cantaor en reunión, pedirle que repita lo que escucha, adueñarse en definitiva de éstos, supuso antaño, la creación-recreación en función de las facultades, del recuerdo en la memoria y de las habilidades del escuchante de reinterpretar lo aprendido. Por contra, la escucha sistemática y repetitiva a través del mp3 no deja espacio apenas para la personalización y hace desvanecer todo aquello relacionado con la creación personal.

En el proceso de enseñanza-aprendizaje, las estructuras formales quedan a un lado para derivar en un aprendizaje natural, no necesariamente reglado. Aunque también se cultiva el reglado, la forma natural de interiorizar no pasa siempre por la formalidad. Enrique Morente[597] tenía claro ciertos aspectos sobre el proceso de aprendizaje del flamenco:

> *"No hay nada más fantástico que aprender, que establecer formas de reunirse, (...) ahora sólo falta que el baile flamenco entre en estas aulas oficiales. Yo apruebo todo lo que sea enseñanza, evolución. Es proyecto y*

597 http://elpais.com/diario/2007/03/05/educacion/1173049203_850215.html

es futuro".

Sentencia, a su modo de ver, la relación entre el maestro y el discípulo en estas palabras[598]:

> *"El cante es algo de verdad. En el cante no hay maestros sino discípulos", asegura convencido de que su hija, la popular cantaora Estrella Morente, ha aprendido poco de él. "Yo no le he enseñado nada. Otra cosa es que haya aprendido. Porque hay que partir de la base de que, para equivocarme, ya estoy yo", señala crítico, para terminar reconociendo que quizá en "alguna cosa técnica la haya podido ayudar".*

Y prosigue:

> *"Hay que ser partidario del progreso, y los barrios y las familias hace tiempo que se acabaron. No hay nada menos saludable que eso", sostiene. Él se impregnó de los mejores cantaores -"si no, no me hubiera dedicado a esto"-* y luchó contra las malas críticas hasta llegar un momento en el que hizo lo que quiso sin importarle el qué dirán. Morente, que se declara *"admirador de la lectura, el conocimiento y la música", dio en el clavo. "Como tenía boca cantaba", pero sin pasar por ninguna escuela y mucho menos conservatorios.*

Como ocurrió cuando se instauró el estudio de guitarra flamenca en los conservatorios hace 10 años, ahora tampoco existen titulados que impartan clases de cante. Con Enrique Morente que no cuenten:

> "*¿Cómo voy a ser maestro si pienso que no existen?". Modesto, asegura que le queda por aprender en el cante: "Yo iría al conservatorio si enseñaran luces mentales. Que me faltan a mí y nos faltan a todos. Somos cortos*[599]"

Acercándonos a nuestro objeto de estudio, José Cepero no se consideró nunca maestro. Sin embargo, el hecho de tener seguidores de su arte y de sus creaciones, de su cante y de sus coplas le

598 Op.cit. Diario El País.

599 http://elpais.com/diario/2007/03/05/educacion/1173049203_850215.html

hizo poseedor de un rango de primer orden en el escalafón de grandes artistas de su época. La interpretación de maestro y discípulo en el cante puede ser errónea si la delimitamos a los que copian a otros o graban sus estilos ya que cada uno aporta una personalidad propia, diferente y ajena al modelo de referencia que hace desaparecer esta teoría. Sin embargo, en la flamencología han existido figuras que, o bien han basado su repertorio en el de otros, han tomado hasta el nombre de su cantaor favorito, o han sido admiradores de éstos y han pasado a la historia por ser grandes recreadores de otros. Sólo por nombrar a algunos, referenciamos al cantaor Chaconcito[600], Cepero de Triana, 'El Breva chico[601]' o Ceperito[602].

Mención aparte merece Pepe Marchena quien llegó a tener una legión de seguidores que se dedicaron al cante igualmente. Pepe Guillena (Sevilla) de nombre José Moreno fue conocido como Marchena II. Ganó en 1963 el premio de cartageneras en el festival del cante de las Minas de la Unión además de realizar giras con el elenco de Rafael Farinas y fue considerado el más destacado seguidor de los estilos de Pepe Marchena.

Marchenilla era en realidad José Torres (Jaén, 1922). Actuó en la compañía de Pepe Marchena durante un tiempo. Debe su nombre artístico a la excelente imitación que realizaba de los cantes del Niño de Marchena[603].

Antonio Carrasco Fernández fue Marchenilla de Málaga (1948), también debe su nombre artístico a la imitación de los cantes de Pepe Marchena. Su carrera se desarrolló en festivales y destacó por granainas, milongas, fandangos y colombianas.[604]

Precisar en esta investigación quienes fueron los cantaores que interpretaron los cantes y la estética de José Cepero tiene como objetivo dar cuenta no sólo y exclusivamente de artistas que se sirvieron de sus estilos, sino dar a conocer cuáles fueron los que aportaron algo distinto a sus creaciones, ya sea a través de las recreaciones de sus propios modelos como de nuevas atribuciones,

600 José Cabello Luque, más conocido como CHACONCITO, nació en Aguilar de la Frontera (Córdoba) en el año de 1915 y murió en peaje 1985. Cambió su nombre por Antonio García Chacón, en homenaje a don Antonio Chacón. (Los datos transcritos son los facilitados por su hermano Vicente y existen programas en los que figura como Antonio García Chacón). Se cuenta que con unos diez años mendigaba por el barrio madrileño de Vallecas, prohijándolo el tocaor Marcelo Molina y contratándolo el empresario Vedrines para sus espectáculos. Durante los años 1926 a 1932 actuó asiduamente en los teatros y cines madrileños Fuencarral, Monumental, Cinema, La Latina, Comedia, Palacio de la Prensa, Maravillas, Madrid, Pardinas y en el Circo Price. Era un gran imitador de todas las figuras de la época, con las que alternaba, y poseía excelentes facultades. Durante la guerra civil combatió en el lado republicano y cantaba coplas contra el ejército llamado nacional. Al final de la contienda se encontraba en Barcelona, donde se dice que alguien le vio con una herida en la cabeza, pasando después a Francia; sin que se hayan vuelto a tener noticias de su existencia.) Gran imitador suyo y de todos sus discípulos...entiéndanse... Manuel Vallejo, Pepe Marchena, José Palanca. Una fama que va cogiendo este niño prodigio. La guerra acabará con este talentoso imitador. Se sabe que de Barcelona pasará a Francia, donde se pierde la pista hasta 1985, cuando en peage de roussillon, villa del isere francés volvemos a saber de él por su fallecimiento. (El arte de vivir flamenco)

601 A Jaime Jaume Rodríguez (1885-196?), le llamaron el Breva Chico por su imitación de los cantes de Juan Breva, a los que añadía los propios con letras suyas, hasta que una sordera aguda le retiró de los escenarios.(Manuel Ríos Ruiz. 7/8/2011. Diario de Jerez)

602 (…) Reseñemos seguidamente a José Martínez, nacido a finales del XIX y fallecido en los últimos años sesenta, quien aparecía en los programas como Ceperito, debido a que seguía la escuela cantaora del jerezano José Cepero, dejando muestras discográficas de sus interpretaciones. De la misma generación. op.cit.

603 RODÓ SELLÉS, RAMÓN. *'Pepe Marchena, el arte de transgredir creando'.* Edit. Signatura. 2006, p-117

604 *Op.cit,* p- 92

como es el caso del fandango de Angelillo, que ha pasado a la historia del flamenco como creador de un estilo de fandango, eso sí, basado en el de Cepero.

Y si hablamos de seguidores de Cepero también debemos de hablar de aquellos artistas que no sólo incluyeron en su repertorio sus creaciones, sino también los que adoptaron incluso en su nombre artístico el apellido de Cepero. En algunos casos era el propio apellido del cantaor y en otros se les 'rebautizó' así por ser fieles seguidores del jerezano.

En el DEIF[605] encontramos la primera referencia a un cantaor con el sobrenombre de 'Ceperito'. No nos aclaran si fue acuñado por ser seguidor de nuestro objeto de estudio aunque si no tenía este apellido entendemos que sí.

Se llamó José Martínez (Madrid siglo XIX, 196?) y actuaba con frecuencia en el Café El Dorado de Barcelona, acompañado a la guitarra por 'El Chino'. Dos años después actuó en el Teatro Goya de Vallecas y en 1927 alternó en el Circo Price madrileño con El Chato de Las Ventas y Luís Yance. Desde su retirada artística se mantuvo en el mundo del flamenco como ayudante de empresarios y del cantaor Pepe Marchena. No tenemos constancia de que llegara a grabar discos de pizarra. (DEIF)

Cepero II era Pedro Díaz Sánchez y este sí adoptó el remoquete artístico de Cepero por sus imitaciones del cantaor jerezano. Nació en Torrecilla de la Orden (Valladolid) en 1911. En 1927 cambió de residencia y fue a vivir a Madrid donde conoció a José. Su trayectoria artística la pasó principalmente en fiestas íntimas y en reuniones de cabales, salvo algunas esporádicas actuaciones en público, entre ellas en el Kursaal Magdalena madrileño en 1930. No llegó a grabar su cante en discos (DEIF)

Cepero de Cantillana era en realidad Manuel Cepero. Este sí tenía original el apellido. Nació en Sevilla en la primera década del siglo XX (1910). Se le conoció como 'El Niño de Cantillana'. Sus mayores triunfos los obtuvo en la denominada ópera flamenca, de ahí su nombre como el de tantos otros. Realizó giras por toda la geografía española. A final de la guerra civil realizó una gira junto a Canalejas de Puerto Real. Años más tarde participaría, ya en 1965 en el II Concurso Nacional de Cante por Cartageneras en Cartagena. Y este mismo año intervino en el espectáculo 'Así canta Andalucía' encabezado por Pepe Marchena. Una de sus últimas *tournées* tuvo lugar en

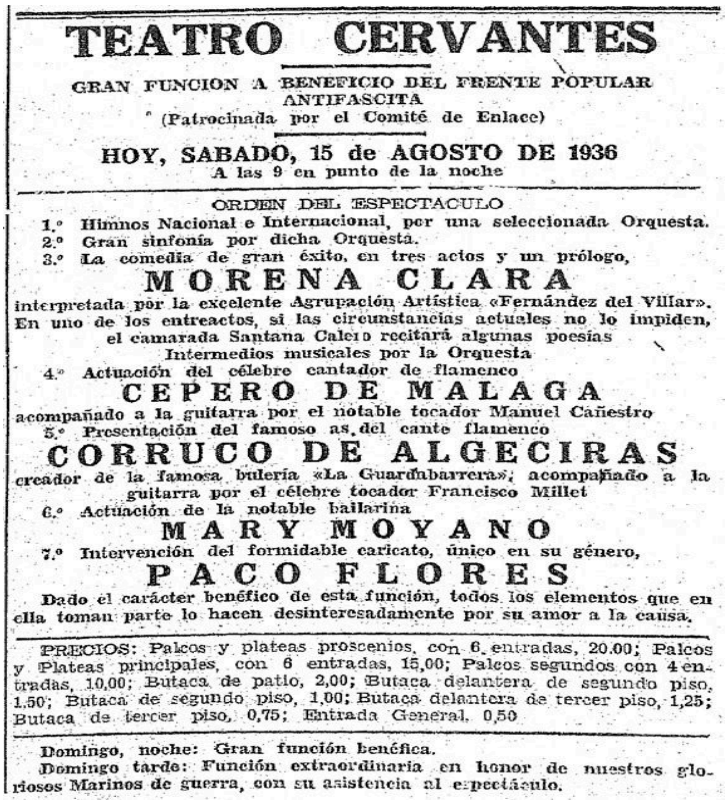
605 Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco (Blas Vega, J.& Ríos Ruíz, M. 1988)

1973 con el espectáculo 'Los grandes del cante' junto a Juanito Valderrama y El Sevillano. Ha grabado en disco y destaca por los estilos de Levante.

A pesar de no grabar en pizarra sí lo hizo en vinilo y entre sus cantes recoge un fandango al estilo de Cepero con la letra */Que la muerte de una madre/no hay cuadro más insufrible/..* y la taranta que desarrolla el cantaor jerezano con la letra */De los laureles/.*

Cepero de Triana[606] fue quizás el más digno seguidor del cantaor jerezano. Nacido a finales del siglo XIX su carrera artística se desarrolló durante la ópera flamenca y se hizo famoso por sus imitaciones de los cantes de Cepero. Ha sido el único que grabó en discos de pizarra[607]. Fue sonada su boda en 1930 cuyos padrinos La Niña de los Peines y Pepe Pinto asistieron a la misma y duró varios días.

Aportamos información de un cantaor casi desconocido: Cepero de Málaga. Los únicos datos que conocemos de él son que actuó en un espectáculo a beneficio del Frente Popular Antifascista en el teatro Cervantes (15-16-17/08/1936) junto a Corruco de Algeciras.



TEATRO CERVANTES

GRAN FUNCION A BENEFICIO DEL FRENTE POPULAR ANTIFASCITA
(Patrocinada por el Comité de Enlace)

HOY, SABADO, 15 de AGOSTO DE 1936
A las 9 en punto de la noche

ORDEN DEL ESPECTACULO

1.º Himnos Nacional e Internacional, por una seleccionada Orquesta.
2.º Gran sinfonía por dicha Orquesta.
3.º La comedia de gran éxito, en tres actos y un prólogo,

MORENA CLARA

interpretada por la excelente Agrupación Artística «Fernández del Villar». En uno de los entreactos, si las circunstancias actuales no lo impiden, el camarada Santana Calero recitará algunas poesías
Intermedios musicales por la Orquesta
4.º Actuación del célebre cantador de flamenco

CEPERO DE MALAGA

acompañado a la guitarra por el notable tocador Manuel Cañestro
5.º Presentación del famoso as del cante flamenco

CORRUCO DE ALGECIRAS

creador de la famosa bulería «La Guardabarrera»; acompañado a la guitarra por el célebre tocador Francisco Millet
6.º Actuación de la notable bailarina

MARY MOYANO

7.º Intervención del formidable caricato, único en su género,

PACO FLORES

Dado el carácter benéfico de esta función, todos los elementos que en ella toman parte lo hacen desinteresadamente por su amor a la causa.

PRECIOS: Palcos y plateas proscenios, con 6 entradas, 20.00; Palcos y Plateas principales, con 6 entradas, 15,00; Palcos segundos con 4 entradas, 10,00; Butaca de patio, 2,00; Butaca delantera de segundo piso, 1.50; Butaca de segundo piso, 1,00; Butaca delantera de tercer piso, 1,25; Butaca de tercer piso, 0,75; Entrada General, 0,50

Domingo, noche: Gran función benéfica.
Domingo tarde: Función extraordinaria en honor de nuestros gloriosos Marinos de guerra, con su asistencia al espectáculo.

606 Le llamaban Juanillo el Ronco.
607 DEIF. De todos los apodados 'Cepero'.

También nos hacemos eco de un cantaor completamente desconocido del que no hemos encontrado ningún dato. Ni siquiera lo recogen Blas Vega y Ríos Ruíz en el Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco. Se llamó Antonio Seda. Al parecer era de Triana y ostentaba el dudoso título en los carteles de 'único imitador' de Cepero. Adjuntamos el único cartel (hasta ahora conocido) en el que aparece este artista sevillano. La actuación tuvo lugar el jueves 23 de febrero de 1930 en Cornellá.

Por último, encontramos a Natalio Fernández. No fue cantaor sino que se dedicó a la canción española. Aún así, obtuvo fama por ser imitador de Cepero. Así lo refleja una nota de prensa de emisión radiofónica de la emisora EAJ 22 Radio Salamanca. (Publicado en la revista Ondas, 14-11/1926)

CINEMA TITAN

CORNELLA

Jueves 23 de Febrero - Noche a las 9

Grandioso acontecimiento lo inesperado en Cornellá del Grandioso Cuadro de cante y baile flamenco en el cual se presentarán los tan renombrados artistas de este género

EL GRAN FANEGAS y Juanito El Dorado

ORDEN DEL ESPECTACULO

1.ª PARTE

CANTAORES

Niño de la Cava
único en su cante

Niña Sevilla
cantaora de gran voz

Antonio Seda
de Triana y único imitador de Cepero

Niño la Vega
de Valencia, cantador por todos los estilos

INTERMEDIO

2.ª PARTE

Presentación de la gran pareja de baile, los que forman la revolución con su grandioso repertorio,

VIRTUDES LA GONZALITO
única por su baile de zapateado

RAYITO DE MADRID
único bailaor de bailes americanos y flamenco en chufla

3.ª PARTE

ATENCION! ANTENCION!

La cantadora predilecta de todos los públicos por la bonita voz la cual va prosperando hasta ser primera figura de este género

NIÑA DE LA CRUZ

Ha llegado el momento de que el público de Cornellá pueda saborear la labor del gran artista que está donde las primeras figuras, conocedor de todos los cantes y los del mismo Vallejo

8.1.- Cantes y estilos de José Cepero interpretados por otros artistas entre 1920 y 1955.

El estudio de la discografía de diferentes cantaores que interpretaron cantes/estilos atribuidos a José Cepero se centra en una muestra que comprende desde 1920 hasta el comienzo de la discografía en vinilo (Aprox. 1952-1953). Posteriormente son decenas de artistas los que han basado parte de su repertorio en el imaginario flamenco del cantaor jerezano pero analizar estas grabaciones quedan fuera del alcance y de la intención de esta investigación por extensa.

Centrarnos en una etapa concreta tiene un fin. Partiendo del comienzo de la discografía de Cepero, no son pocos los que se acercaron al repertorio creador y tomaron prestados sus modelos.

El objetivo de la delimitación temporal corresponde a un seguimiento de los artistas que, en vida de Cepero, utilizaron sus coplas, sus estilos y sus aportaciones. Parte de esa maestría se basa en la aceptación de sus coetáneos a la hora de tomarlas prestadas e interpretarlas con acento propio y personalidad propia.

El estudio ha comprendido la búsqueda entre más de 10.200 grabaciones de discos de pizarra en aproximadamente 439 artistas.

8.2.- JACINTO ALMADÉN[608]

Jacinto Almadén llegó a grabar un total de 12 placas de pizarra en las que se incluyen 23 cantes. En su discografía encontramos fandangos, soleares, milongas, tangos, colombianas, seguiriyas, tarantas, bulerias por soleá, media granaina, zambra, malagueña y tientos. Un repertorio muy versátil y diverso dado su corto metraje discográfico. Predominan en él los fandangos de creación personal. En el acompañamiento guitarrístico aparecen Ramón Montoya, Manolo y Pepe de Badajoz y Melchor de Marchena.

Es en el fandango donde encontramos el acercamiento al cante más popularizado por Cepero: sus fandangos de corte campero. En esta grabación, no interpreta sólo sino que canta junto a él Juan Varea y Pepe Marchena. Este formato lo encontramos en diversos discos de pizarra y

608 Jacinto Antolín Gallego, nacido en Almadén (Ciudad Real) en 1899, y fallecido en Igualada (Barcelona) en 1968. Seguidor del maestro Antonio Chacón, fue uno de los pocos cantaores procedentes de La Mancha que consiguieron la fama. Debutó a los dieciséis años en Calzada de Calatrava, y actuó por primera vez en Madrid en 1918; desde esa fecha se convirtió en un asiduo de *cafés-cantantes*, colmaos y teatros. En 1.918, debutó en el Kursaal Magdalena de Madrid. Durante los años veinte fue asiduo de los cafés cantantes y colmaos Madrileños, alternando con D. Antonio Chacón, de quien era ferviente admirador. En 1.928, actuó en el Teatro Pavón, en unión de Angelillo y Guerrita, y al año siguiente en el mismo escenario Madrileño con Pepe Marchena, con quien meses después intervino en el Teatro Cómico, con la estampa 'Mira que Bonita Era'.Fue uno de los cantaores más solicitados como segunda figura de los grandes maestros. El propio Chacón, Pepe Marchena o, más tarde, Juanito Valderrama, le llevaron en sus espectáculos. En 1946 entró a formar parte del conjunto flamenco de la bailaora Pilar López, con quien pasó siete años viajando alrededor mundo. En 1960 ofreció su primer espectáculo como figura principal. Fue en el teatro de la Comedia de Madrid, y estuvo presentado por Manuel Gallego Morell profesor de la Universidad Complutense de Madrid. Ese mismo año inauguró el tablao Las Brujas. Poco a poco, fue adquiriendo fama entre los intelectuales madrileños como uno de los cantaores más puros y más competentes. Así, en 1962 actuó, presentado por Fernando Quiñones, en la galería de arte Grife & Escoda, con motivo de una exposición de Miguel Herrero. Por esos años actuó en La Sorbona y en el Teatro de las Naciones de París, y llegó a grabar algunos discos con el Coro de Notre Dame.Participó en la primera *Antología del Cante Flamenco* de Hispavox y en diversas películas, como *El escándalo*, *Oro y Marfil*, *El crimen de la calle de Bordadores* o *El Crimen de Pepe Conde.*

principalmente en fandangos. Pepe Pinto, Americano, Pena hijo, Mazaco etc. son algunos de los artistas que unieron sus voces en una misma grabación.

Almadén coincidió durante estos años en Villa Rosa con Cepero. Ya en la década de los '40 (1947) encabezó un espectáculo junto a José Cepero y Pepe el Culata en el teatro Fuencarral de Madrid y en el espectáculo llamado 'Fantasía Andaluza' (DEIF). Antes, en los años '20 fue asiduo a los cafés cantantes madrileños y al colmao Villa Rosa donde compartió reuniones con Cepero y del que aprendería rápido sus fandangos. Además, era admirador de D. Antonio Chacón por lo que su asistencia a este local le permitiría alternar con ambos cantaores.

Fandangos (grabados durante la primavera de 1929)
Gramófono AE-2.649 BJ 2.049
Título: fandanguillo a tres voces (junto con Juan Varea y Marchena)

Y yo pondré de mi parte
no me abandones por Dios
que yo pondré de mi parte
no …..... mal corazón
que yo haré como besarte
aunque me sobre la razón

Si martirizas mis sentidos
con toda tu buena intención
tú martirizas mis sentidos
pero a ti no te da compasión
dicen que tienes herido
de muerte a mi corazón

Almadén recoge dos fandangos ceperianos. A diferencia del que hace Cepero, éste alarga en el primer cuerpo el segundo tercio recogiendo la caída tonal correspondiente a este estilo, aunque cercano al del 'Pena Hijo' en los remates del mismo. Aparece de nuevo esta recreación y alargamiento melismático al final del tercer tercio y al comienzo del cuarto. Ejecuta las caídas propias y características de este singular fandango en el quinto y sexto verso tomando como

referencia de nuevo los matices del 'Pena hijo' y Marchena en la interpretación de éste.

En el segundo, el esquema se repite en el 2º y 3º tercio, además de en el remate del último. Pepe Marchena reinterpretó aportando un carácter muy musical alargando los tercios gracias a sus facultades y su personalidad.

Jacinto Almadén, a diferencia de otros artistas que interpretan este fandango personaliza en el remate del último tercio quebrando la voz y realizando un 'babeo' en la última vocal (primer fandango).

8.3.- EL AMERICANO[609]

Su discografía alcanza las 33 pizarras grabadas entre 1928 y 1935. Se acompañó a la guitarra de Ramón Montoya, Paco Aguilera, Patena hijo, Niño Posadas, Miguel Borrull, Manolo de Badajoz y Juan Gandulla Habichuela, además de dos grabaciones con orquesta. En plena época de ópera flamenca, fue el fandango su cante por excelencia, interpretando estilos del Carbonerillo, Vallejo, Bizco Amate, Corruco de Algeciras, Fregenal, Canalejas de Puerto Real, La Parrala, Rebollo ,y por supuesto, de Cepero.

La variedad estilística cantaora de este intérprete le hizo grabar en pocos años desde la bulería hasta la colombiana, tan de moda en estos años, junto a la milonga y la guajira, tarantas, seguiriyas, granainas, malagueñas, soleá etc. Destacó en los cantes de ida y vuelta. La mayor aportación discográfica la encontramos en éstos, aunque fue en el fandango donde encontramos mayor número de grabaciones.

De Cepero tomó prestadas letras. En algunas de las muestras analizadas encontramos que existe una mezcolanza estilística entre el fandango personal de Cepero con otros estilos. Así encontramos modelos interpretativos a caballo entre el de Cepero y Vallejo, con adornos del de Fregenal o incluso el fandango de Corruco con matices de Vallejo.

Esto nos deja a un personaje cuyas influencias están muy cerca de las de Vallejo, al que admiraba. Dadas sus facultades, es obvio que siga el ejemplo adquirido de uno de sus artistas de referencia a la hora de interpretar otros cantes y otros estilos, por lo que se produce una creación-recreación de algunos de ellos.

609 Francisco Vals Toribio, conocido como PACO EL AMERICANO, o el Americano, por haber nacido en Buenos Aires (Argentina), en el año de 1907, falleció en Madrid, en el 1987. Su vida artística fue mayormente realizada por toda la geografía española,
Aunque en su país de Buenos Aires es un artística muy reconocido por su largas temporadas en grandes teatros de la ciudad, como en países extranjeros, pero el triunfo de su carrera es reconocida en Madrid, actuando en el circo Price, acompañado de grandes cantaores de su época gloriosa, conocido en los carteles con el nombre del El Americano, era muy apreciado en su forma de cantar por fandangos, siendo un gran especialista, como en los cantes de ida y vuelta y canciones aflamencadas.
Realiza grabaciones donde se da a conocer como un buen especialista por fandangos y boleros por bulerias, Milongas y colombianas, en los cantes de ida y vuelta era un gran conocedor de estos estilos, en los años cuarenta estaba muy de moda en todas las emisoras de Radio, por su dulzura y con un arte muy especial para decir los cantes. (El arte de vivir el flamenco)

Sabemos de él que visitó América y actuó en su ciudad natal con el espectáculo 'La copla andaluza'. José Cepero viajó con él ya que tenemos constancia de que lo hizo en alguna ocasión a América. Recorrió otros escenarios por lo que pudieran haber estado en Méjico donde si sabemos que estuvo el jerezano. Esta gira duró tres meses y Angelillo viajó también como cantaor.

Fandangos
Polydor etiqueta verde
220.105
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Que ella es buena y volverá

Y que ella es buena y volverá
corazón mío no llores
y que ella buena y volverá
y si acaso no volviera
y ella perdería más
como yo no hay quien la quiera

Que bien te pega ese nombre
tú te llamas Malvaloca
que bien te pega ese nombre
y Malva por lo buena que eres
loca por querer a un hombre
y ese hombre a ti no te quiere

Este primer fandango se desarrolla musicalmente en la versión propia de Cepero aunque quedan evidencias claras de la influencia de Vallejo en él. El Americano musicaliza en exceso los tercios comenzándolos en tonos más álgidos que los pertenecientes a este estilo. Cepero al ser jerezano y partiendo de un concepto musical propio de su tierra, recorta los tercios. En sus últimas grabaciones, se puede apreciar que la cadencia disminuye e incluso el cante se habla más que se canta. Este hecho deriva en que esta interpretación se aleja del patrón delimitado de Cepero. Sin restar importancia a este hecho, las facultades del Americano y su influencia recogida de Vallejo le infieren a éstos un aire más onubense en los comienzos de los tercios.

El aspecto más relevante lo encontramos en el remate del último verso. La versión de Cepero finaliza con caída tonal del mismo mientras que ésta alarga el tercio y lo eleva tonalmente aproximándose a la versión de Vallejo.

Para el segundo cuerpo, las analogías son menores. En primer lugar, el arranque del primer tercio no está en la estética musical ni estilística de Cepero. Incluye matices propios de Vallejo e influencias de Rebollo en la primera mitad del verso. A partir del segundo, vuelve a la versión ceperiana hasta llegar al 6º en el que la influencia de Vallejo es más que evidente.
La letra de este fandango fue popularizada por Manolo Caracol.

Fandangos
Polydor
220.109-A 3.906 BK
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Que el cariño de una mare

Que el cariño de una mare
no encontrarás más bien en esta vida
que el cariño de una mare
si te quiere otra mujer
y esa nunca la compares
con la que a ti te dio el ser

Por la ambición del dinero
tú te hiciste mujer mala

por la ambición del dinero
ahora te ves despreciá
sin tu honra y sin dinero
y por todo el mundo mal mirá

De nuevo aparecen las influencias de Manuel Vallejo en estos dos fandangos. A diferencia de los anteriores, en la primera parte del primer tercio eleva el tono al máximo grado de la escala. Esto lo encontramos en muchos de los fandangos interpretados de Vallejo. Sin embargo, no desluce este estilo sino que le aporta una frescura musical válida sólo apta para grandes gargantas. De igual forma la entrada y el ayeo están en la línea de Vallejo. Cuando analicemos las versiones del estilo de Cepero en la voz de Vallejo encontraremos muchas semejanzas con este fandango del Americano. Asimismo, lleva intrínseco cierto aire onubense en el desarrollo musical. Sustenta esta opinión además el hecho de que el cantaor interpele en el comienzo 'Viva Huelva, viva Huelva, olé'

La relación entre el dinero, la honra y la dignidad de la mujer es uno de los temas más desarrollados en las creaciones de Cepero además del sentido con el que están escritas.

Fandangos
Odeón etiqueta azul
183.139b SO 7.003
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: 'Cuatro coronas ponen', 'Enfermo de gravedad'

Cuatro coronas le ponen

cuando se muere una madre
le ponen cuatro coronas
y cuando se muere un padre
no le ponen más de una sola
siendo los cariños tan iguales

Resulta este fandango una extraña mezcla del de Cepero y del corto del Carbonerillo. Mezcla dentro del mismo tercio matices propios de uno y otro. Así, comienza en Cepero en la primera parte del primer tercio para encauzar el estilo de Carbonerillo en el final del mismo. En el resto de los tercios, los matices de uno y otro aparecen y desaparecen aunque prevalece el cante del sevillano.

Este tipo de mezclas aparecen en la discografía de pizarra en algunos casos. No es posible determinar si los cantaores lo hacen conscientemente o supone una interpretación atípica en la que mezclan sin intención unos y otros versos con matices de diversos estilos de fandango.

Entendemos que durante la década los años '20 y '30 del siglo XX las numerosas creaciones personales provocarían en algunos cantaores las conexiones musicales y melódicas de unos y otros lo que daría como resultado un modelo como el que hemos analizado.

Fandangos
Odeón
183.310 SO 7.348
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: 'Por caminos carreteros', 'Corre y dale de comer'

Por caminos carreteros

si encuentras algún caminante
por caminos carreteros
no le preguntes su sino
que te dirá que vive errante
errante por su destino

Corre y dale de comer
a la pobre de tu mare
….....de comer
no te gastes los dineros
por esa mala mujer
recuerda que los padres son los primeros

De nuevo un caso de estilos cruzados en los fandangos. La salida es propia del cante de José Rebollo. Comenzando con la base estilística y argumental de Cepero, a la mitad del segundo tercio varia y lo entronca con el estilo de Manolo de Fregenal y se vislumbran ciertos matices cercanos al de La Parrala[610] popularizado por Manuel Torre y lo recoge en el tercero de nuevo hacia la versión Cepero con el aire de Rebollo. A partir del cuarto verso y hasta el remate final, vuelve al patrón original con las caídas tonales propias de éste. En ambas letras desarrolla el mismo patrón estilístico.

Fandangos
Regal
RS 918 K 1.037
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: 'Un corazón que te adore'

610 Cantaora que inició su carrera artística en su localidad natal, (Moguer, Huelva) en el café cantante de la Plaza del Marqués. También trabajó en el café de Silverio. Se le atribuye un fandango, popularizado años después por Manuel Torre.

Un corazón que te adore
tú tendrás mientras yo viva
un corazón que te adore
y un amor que te comprenda
y unos ojos que te lloren
y un hombre que te defienda

Yo no sé que tienen tus labios
si ambos me piden algún día un beso en la boca
no sé que tienen tus labios
y que si veneno tuvieran
no dudaría en besarlos
y aunque después me muriera

El aire del fandango de Huelva está implícito tanto en el toque como en el cante. Esta primera letra ya la cantó Cepero con la guitarra de Borrull, recogida de una comedia de los años veinte. Mantiene en los dos la línea estilística del modelo matriz. En este caso, no se produce una influencia de otros, una mezcla o interferencia del de Vallejo o Rebollo. Respeta la línea melódica tal y como lo grabaría Cepero en 1929 incluyendo en él los matices característicos del cante onubense por excelencia.

8.4.- LA ANDALUCITA[611]

Esta cantaora cordobesa llegó a grabar más de setenta cantes de pizarra. En su última etapa gozó de fama gracias a sus intervenciones en las *troupes* de ópera flamenca. Tuvo a bien formar parte del elenco de 'La copla andaluza[612]', que le dio popularidad y la situó de nuevo en la estela popular de gran cantaora de época. También formó parte del espectáculo 'El Alma de la Copla[613]'. Sus primeras grabaciones datan de 1922 al igual que las de Cepero. En pleno arranque de esta etapa

611 Rosario Núñez, cantaora de flamenco, más conocida internacionalmente en el arte de la historia del cante flamenco con el nombre artístico de LA ANDALUCITA, nació en Sevilla en el siglo XIX y murió en el siglo XX, de esta cantaora se ignora su fecha exacta de nacimiento y muerte, son las que se han quedado olvidadas por la mano de dios, siendo tan buenas artistas y cantaoras. Se inició artísticamente desde muy niña. Actuó en el Teatro Imperial de Sevilla, y según sus declaraciones a la revista España, viajo cantando por Argentina, Cuba, Venezuela, Suecia, Francia, etc. En 1923 figuro en el espectáculo flamenco del Teatro Romea de Madrid, donde volvió a actuar en 1925, en el Salón Eldorado, anunciada como <<reina de las saetas>>. En 1929, intervino en la obra La copla andaluza, en el madrileño Teatro Pavón, y seguidamente en el Fuencarral, con El alma de la copla. La Andalucita fue una excelente cantaora y creadora de fandangos de la que no se conocen datos precisos de su nacimiento y defunción, aunque sí de su existencia entre el último tercio del XIX y primera mitad del siglo XX. Sin embargo, la afición flamenca sí ha podido disfrutar de su peculiar fandanguillos del que se conservan algunas grabaciones que demuestran su bonito estilo, donde quiero dejar en su homenaje estos fandanguillos para que lo escuchen y puedan apreciar su verdadero arte, su vida y manifestaciones artísticas desaparecieron para siempre del saber de la afición flamenca (El arte de vivir el flamenco).

612 Esta actuación se llevó a cabo en el teatro Pavón de Madrid.
613 Debutaron en el teatro Fuencarral de la capital.

interpretó algunos fandangos del cantaor jerezano que aunque no había grabado él aún, sí pertenecían al repertorio del cantaor.

Fandangos (segunda letra)
Gramófono
AE 3.122 BJ 3.255
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: 'Ojos negros son traidores'

Que me ha hecho aborrecerte
era tan grande mi cariño
que me ha hecho aborrecerte
por tu causa de antipatía
y ya no quiero ni verte
mira si pena es la mía

Es reincidente en la mayoría de los cantes que se analizan en este apartado encontrar las similitudes con el fandango de Huelva trasladado a lo personal. El paso del compás de 3X4 de Huelva al estilo natural o personal aparece a comienzos de los años veinte. Es el Cojo de Málaga uno de los primeros es adaptar y desvincular el compás del fandango primitivo de Huelva para dejarlo libre y derivar en uno libre de ritmo y compás. En estas grabaciones, todavía se aprecia un compás interno sin marcar no sólo en la guitarra sino en la melodía del cante.

La Andalucita ejecuta el estilo de Cepero aunque sometido ligeramente al compás de Huelva. En el remate, se aprecian matices del fandango de Vallejo. De nuevo encontramos el alargamiento del final del último verso. Esto implica que ya estaría en circulación desde años antes y que Vallejo adaptaría a su forma. A partir de aquí, otros siguen la misma estela del jerezano aunque aportando las innovaciones de Manuel Vallejo.

Fandangos (segunda letra)
Gramófono
AE 3.646 110.1.954
Guitarra: Revuelta
Título original: 'Con propias lágrimas mías'

Que quería abandonarme
porque tenía nuevo querer
quería abandonarme
es mujer de poca.....
pero has de venir a buscarme
esa será tu grande penitencia

Existen similitudes de éste con el atribuido a Cepero; Sin embargo, la cantaora sale y entra en la melodía matriz a su antojo tomando como patrón en algunos tercios la versión de Manuel Vallejo y en otros su propio interés por personalizar.

Si en el primer tercio acomete el cante de Cepero, en el segundo comienza matizando la tónica del primer tercio del verso personalizándolo en exceso y alejándose del modelo original. Recoge el tercio adecuándolo al modelo standarizado para continuarlo a excepción del remate del sexto verso que lo sitúa en la línea melódica y personal de Manuel Vallejo.

Este modelo en el que interfieren dos arcos melódicos atribuidos a Cepero y Vallejo lo vamos a encontrar en otros fandangos interpretados por diferentes artistas como ya hemos observado en las pocas grabaciones analizadas hasta ahora. Nos hace pensar que éste se popularizó y formó parte del repertorio discográfico de muchos cantaores encasillados en la ópera flamenca. Partimos pues, de un modelo de fandango, el de José Cepero al que Manuel Vallejo la añadió alargamientos melódicos y melismáticos en el segundo y último verso.

Fandangos
Gramófono
AE 3.715 110.2.065

Guitarra: Revuelta

Título original: 'Y no me dejas dormir'

Mi pare me dijo un día
el probecillo llorando
mi pare me dijo un día
mi vida se va acabando
cuida a tu madre hija mía
y no la hagas sufrir tú tanto

La forma en la que afronta el comienzo parte del primer tercio se aleja del patrón matriz, pues incluye antes de la parada tonal más sílabas de las que suele utilizar Cepero en este quiebro. A partir del 2º, el argumento melódico respeta las formas, dejando las caídas propias conforme se suceden los tercios hasta decaer tonalmente en el 6º tercio.

8.5.- ANGELILLO[614]

A pesar de ser creador de un modelo de fandango que triunfó durante la ópera flamenca, Angelillo grabó en numerosas ocasiones el de Cepero. Al igual que hizo Manuel Vallejo, ambos tomaron 'prestado' este estilo. Se da la circunstancia de que estos dos cantaores tenían unas características vocales similares; una potencia de voz fuera de lo común y un timbre de voz semejante entre ambos (salvando las distancias). Angelillo fue coetáneo de Cepero, aunque de menor edad. En sus inicios como intérprete, el fandango de Cepero era ya uno de los cantes de moda en el comienzo de la década de los años veinte. Fue en 1926 cuando comenzó su andadura discográfica, con apenas 18 años. Ya aparecen en sus primeras grabaciones retazos de su personalidad aplicada a otros estilos definidos y atribuidos a otros cantaores (Cepero).

Fandangos

Gramófono

AE 2382

614 Ángel Sampedro Montero Vallecas, Madrid, 12 de enero de 1908- Buenos Aires, Argentina 24 de noviembre de 1973) conocido artísticamente como Angelillo, fue un cantante de coplas muy popular en su época. Cantó un estilo de flamenco muy particular, junto con coplas aflamencadas, y fandangos, cantes de ida y vuelta, soleares, media granaina, saetas, caracoles y tarantas así como canciones tan populares como Chiclanera (de Rafael Oropesa y Francisco Ledesma), Farolero, La hija de Juan Simón, Tengo una hermanita chica, Pobre presidiario, Dos cruces y Camino verde. Fue actor en películas musicales de folclore andaluz: Suspiros de Triana, la canción que tú cantabas, El sabor de la gloria, El negro que tenía el alma blanca, Soy un pobre presidiario, Centinela abierta, La hija de Juan Simón, Tremolina o Mi cielo de Andalucía. Angelillo sufrió el exilio: había cantado en muchas ocasiones para el ejército republicano. fue uno de los más abiertos defensores de la República

Guitarra: Ramón Montoya

Título original: 'Un corazón que te adore'

Un corazón que te adore
tú tendrás mientras yo viva
un corazón que te adore
un amor que te comprenda
y unos ojos que te lloren
y un hombre que te defienda

Esa boca angelical
para formar tan hermosa
esa boca angelical
tuvo por presencia igual
entre el clavel y la rosa
la púrpura y el coral

Angelillo[615], por sus facultades, acomete con corrección el cante de Cepero con la única variación de elevar el tono en la primera mitad del primer tercio, aportando un matiz diferente con respecto al modelo matriz. No es el único ejemplo que vamos a ver a lo largo del análisis. Es frecuente introducir algunos cambios melódicos y tonales dependiendo de quién lo interpreta. Cepero no acomete esa subida para dejar el tercio en los tonos medios y darle la cadencia propia de su fandango. Como veremos, en la práctica totalidad de los fandangos estudiados, las características personales que lo diferencian de otros se traduce en un primer tercio quebrado en el que existe una subida en el comienzo de éste primero y las caídas de los dos últimos.

615 Además, había filmado dos películas con la productora cinematográfica Filmófono, de Ricardo Urgoiti y Luís Buñuel claramente alineados al pensamiento de la II República Huyó de manera precipitada a Orány desde allí, acompañado de Sabicas, a la Argentina donde rápidamente adquirió una inmensa popularidad. Regresó a España en los años '50.Entre sus películas se destacan La hija de Juan Simón (versión de 1935) y Suspiros de Triana (1955). Murió en Buenos Aires tras una operación de estómago en 1973.El madrileño Angelillo fue el primer cantaor flamenco que se atrevió a cruzar los límites del género, y cantó, casi siempre ataviado con smoking, junto a una guitarra o delante de una orquesta, canción española, boleros, ritmos hispanoamericanos, y hasta foxtrots. Quizá no hubo, en los años de la Segunda República, otro cantaor español de repertorio más variado y original. Las grabaciones de Angelillo están consideradas como joyas discográficas. Su estilo interpretativo dejó honda huella en otros cantantes populares como Juanito Valderrama o Antonio Molina.Parecido efecto logró Angelillo ante las cámaras, aunque su brillo fue breve por las circunstancias de la Guerra Civil. Angelillo hizo media docena de películas en los años treinta, que son excelentes ejemplos del cine popular español, en su década más libre y audaz. El exilio de Angelillo a Argentina en 1937 le apartó del público español, que una vez acabada la Guerra Civil Española, tuvo que seguir las actividades de Angelillo casi de manera clandestina por la prohibición oficial de mencionar su nombre en la publicidad y en las reseñas periodísticas. Angelillo regresó a España en 1954 con una aureola de prestigio y respeto, que conservó hasta su muerte, en Buenos Aires, en noviembre de 1973.

Fandangos
Gramófono
AE 2.853
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: 'Son los barquitos veleros' (Mourelle)

Juguetes del mar bravío
son los barquitos veleros
juguetes del mar bravío
juguetes de tu querer
el pobre corazón mío
no lo hagas más padecer

Al mundo entero le digo
que te he querio y te quiero
al mundo entero le digo
dejar que la gente hable
portándose bien conmigo
no hay fuerza que nos separe

El cantaor introduce elementos personales en estos dos fandangos. El tercer verso lo musicaliza en ambos casos e introduce igualmente un alargamiento final del último tercio. Podemos aquí apreciar las diferencias con el original. En casos anteriores, otros cantaores se acercan al remate de Vallejo. Angelillo, sin embargo, a pesar de hacer lo mismo, no suena igual; Si los seguidores de Vallejo terminan el sexto tercio alargándolo en tonos medios, éste expone sus grandes facultades y alardea de capacidad pulmonar.

En la época de la ópera flamenca, el impresionismo cantaor era casi un requisito indispensable para conseguir adeptos y seguidores. Si cada uno estaba casi 'obligado' a tener cante/fandango propio, cuando no era así debían manifestar una personalidad que consiguiera que los aficionados pudieran encontrar rasgos identitarios y personales que, en definitiva, hiciera de éstos un artista diferente. Angelillo llegó a ser creador de su propio estilo, a pesar de aportar riqueza musical a otros cantes.

Fandangos
Gramófono
AE 2.854 BJ 2.591
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: 'Ponte Carmen la mantilla'

Y ese manojo de rosas
ponte Carmen la mantilla
y ese manojo de rosas
que así adornaba chiquilla
es la más primorosa
de todas las de Sevilla

Como a ti te estoy queriendo
ni a mi madre la he querío
como a ti te estoy queriendo
tú te portas mal conmigo
me haces vivir padeciendo
y ese será mi castigo

Se repite el esquema aunque las matizaciones de los últimos alargamientos en el cierre de ambos fandangos se alejan de la estética vallejista para personalizarse y ser propias.

Fandangos
Gramófono
AE 2.880
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: 'Yo vi una rosa y un lirio'

Que estaban juntos los dos
yo vi una rosa y un lirio
que estaban juntos los dos
corté el lirio de su vera

y la rosa se quedó
más salía que la cera

Y yo al ver su cara temblé
mi hermano vino a llamarme
y al ver su cara temblé
yo lo conocí ese día
pues con gran dolor viste
que ha muerto la mare mía

Angelillo cada vez más personaliza este fandango. Descubrimos cómo alarga el final del primer tercio. Las portentosas facultades le permiten encauzar este cante en tonos más elevados que Cepero. La recreación forma parte del flamenco y Angelillo fue uno de los que se llevó a su terreno todo lo que tocaba. Este resultado lo encontramos en los dos cuerpos musicales. En la ejecución final de ambos vuelve a personalizar y demostrar. Ya no se sirve del remate asociado a Vallejo sino que exprime sus facultades creando un sello propio en un prototipo ajeno que se convierte en suyo.

Fandangos
Pathe 1.855
Guitarra. Ramón Montoya
Título original: 'Fandanguillos de Angelillo'

Yo no le tengo envidia a nadie
desde el mismo rey para abajo
yo no le tengo envidia a nadie
tengo una buena mujer
mi jaca torda y mi mare
que más puedo apetecer

El motivo de analizar este cante no es otro que dar cuenta de la creatividad de Angelillo para introducir los elementos necesarios a un fandango y convertirlo en personal. Como bien indica el título, es éste el modelo atribuido a Angelillo. Sin embargo, analizando las características

principales del mismo apreciamos que se basa en el de Cepero para construir uno propio.

Angelillo retoca la primera parte (primer verso), creando un estilo propio que en nada se parece a Cepero aunque la recogida final del tercio es la misma. En la repetición del tercer verso ocurre lo mismo. Los tres últimos copian las caídas tonales del patrón ceperiano y volvemos a encontrar lo que ya hemos analizado en casos anteriores; una variación en el remate que, partiendo de Vallejo, él personaliza. Éste quedará en la flamencología como propio de Angelillo. Las diferencias con lo interpretado por Vallejo ya las hemos comentado con anterioridad.

De esta forma el cantaor crea un fandango nuevo, personal, propio, cuyo patrón melódico se asemeja al de Cepero.

Fandangos
Gramófono
AE 2.707
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: 'Cuando tiene algún pesar'

Cuando tiene algún pesar
toito en el mundo siente alivio
cuando tiene algún pesar
a mí me dobla el martirio
y algo tengo que pagar
lo estoy pagando contigo
Cuando me acuerdo de ti
el corazón se me parte
cuando me acuerdo de ti
yo quisiera perdonarte
pero me has hecho sufrir
y tengo que abandonarte

En algún santo hospital
si algún día me ves tú a mi enfermo
en algún santo hospital

no te dé reparo y ven
y no preguntes por mi mal
que la causa es tu querer

Tras grabar y haber puesto en circulación dos años antes en la discografía su estilo retoma el de Cepero guardando y respetando la estética y la línea melódica. Esto es, no subir tonalmente en el remate del último tercio. En el caso de los dos primeros realiza estrictamente el denominado fandango de Cepero. En la última letra vuelve a introducir elementos propios que ya vimos; subir y alargar el tono en final del sexto tercio. En ese caso, Camarón de la Isla la grabó décadas después.

Fandangos (segunda letra y tercera letra)
Odeón
181.011b SO 4.235
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: "Fandanguillos 'El clavel y la rosa' "

Un rosal cría una rosa
un clavel otro clavel
un rosal cría una rosa
un padre cría a una hija
sin saber para quién es
un rosal cría una rosa

Y sus lágrimas derrama
aquel hombre que es muy hombre

y sus lágrimas derrama
que pena debe tener
en el fondo de su alma
si lo engaña una mujer

Aportamos este fandango que, aunque contiene todos los elementos del de Angelillo, aparecen en él las características melódicas primitivas de las que parte el cantaor para crear el suyo propio. Durante la etapa de la ópera flamenca, la apertura musical de este género permitía que las creaciones aparecieran sin más entendiendo que el flamenco estaba abierto y que se daban las condiciones culturales para permitirlo. Hay que tener en cuenta que el comienzo de ópera flamenca seguía siendo el principio de la apertura musical a nuevos espacios, a grandes escenarios, tras haber superado la de los cafés cantantes. Estando de moda, la repercusión de éste en todos los ámbitos sociales del país permitió que cada artista pudiera crear y recrear para participar de los mejores espectáculos nacionales y formar parte de las grandes *trouppes*.

Fandangos (tercera letra)
Odeón etiqueta azul
182.399b SO 4.915
Guitarra: Habichuela
Título original: 'Tres gotas de rocío'

Por la serranía pasaba
cuantas tormentas en el mes de mayo
Pasó por la serranía

yo he visto a la luz de un rayo
que de contrabando venía
y gano..... en su caballo

El modelo del fandango de Cepero sigue vigente en el repertorio de Angelillo. Salvo en el comienzo del cante que personaliza *sui generis*, en los siguientes tercios lo acomete respetando los arcos melódicos propios del original.

Fandangos (tercera letra)
Parlophon etiqueta azul
B 25.287-II 76.101
Guitarra: Habichuela
Título original: Fandanguillos 'Señora, el fandanguillo'

Un corazón que te adore
tú tendrás mientras yo viva
un corazón que te adore
un amor que te comprenda
y unos ojos que te lloren
y un hombre que te defienda

Partiendo de la subida tonal característica del fandango de Angelillo, el resto está en la línea musical del de Cepero, incluido el sexto tercio en el que abandona la subida que suele hacer para dejarlo caer en los tonos que interpreta el jerezano.

Fandangos por soleá
Parlophon
B 25.304 76.096
Guitarra: Habichuela
Título original: Fandangos por soleá 'Que le mandan a decir'

Que le mandaban a decir

que pena tendrá aquel preso
que le mandaban a decir
que su madre se le ha muerto
y no lo dejan salir
a darla el último beso

Con mi caballo lucero
voy de noche a los pinares
con mi caballo lucero
porque en aquellos lugares
está la mujer que quiero
Rosa la de los lunares

El guión musical vuelve a ser el conocido fandango de Cepero. En este caso, no desarrolla el dibujo sonoro que lo convierte en personal; El alargamiento de la primera parte del primer tercio. En ambos casos se abstiene de ejecutar este cambio, aunque en el segundo cuerpo lo introduce novedosamente en el segundo tercio. Introduce este cambio (no sabemos si a drede) aunque manteniendo la estética original.

Fandangos (segunda letra)
Regal
RS 859 K 1.032
Guitarra: Habichuela
Título original: 'Las mujeres de la sierra'

Para dormir a sus niños
las mujeres de la sierra
para dormir a sus niños
en vez de cantarle el coco
le cantan un fandanguillo
y se duerme poco a poco

Que se cruzó en mi camino
eres la más sincera
que se cruzó en mi camino
y yo inocente creía
que la mandaba el destino
porque me lo merecía

La distancia para delimitar el fandango de Angelillo con el de Cepero merece ser analizada con exactitud. La estructura melódica tanto de éste como la del cantaor jerezano es la misma. Sin embargo, Angelillo se encarga de adornar los tercios, principalmente alargándolos y dotándolos de unos giros melismáticos que se alejan de la sobriedad con la que Cepero los interpreta. En cualquier caso, se basó para crear el suyo en el de Cepero. Excluyendo los adornos, los tercios recorren el mismo arco melódico por lo que nos posicionamos en la teoría de que Angelillo se basó en el fandango del jerezano para crear uno propio. Uno y otro constan de muchos elementos comunes. Las diferencias estriban en el alargamiento tonal de primer verso y en el mantenimiento en el último verso.

En este caso en concreto, encontramos analogías con la interpretación que del fandango de Cepero hacía el 'Pena hijo' (1928). En el alargamiento del último verso no se produce una subida sino que mantiene los bajos hasta recoger el cante. La guitarra ejecuta el toque de Huelva en 3X4, como se ejecutan los estilos abandolaos. Hasta principios de la década de los años '20 el fandango personal no existía y fue en estos años cuando se produjo un 'retardamiento' del toque hasta que se perdió el compás y fue apareciendo el cante libre[616] (referido a fandangos). De este modo, la historia del flamenco ha tenido a bien atribuir con estas características esta variación del de Cepero a Angelillo.

616 En el caso del cante por malagueñas sucedió algo similar. Los cantes abandolaos derivaron en la malagueña que conocemos actualmente fruto de una pérdida del compás de 3X4.

Fandangos

Regal

RS 934 K 1.033

Guitarra: Habichuela

Título original: 'Estoy enfermo y te quiero'

Estoy enfermo y te quiero
aunque la gente se ría
estoy enfermo y te quiero
ven a verme todos los días
sin ti yo me muero
y nadie a la vera mía

La ejecución de Angelillo en este fandango es sorprendente. Manejando los agudos a su antojo, es capaz de realizar el cante fiel a Cepero sin que se produzcan interferencias con los adornos que él suele introducir en el suyo. En esta grabación no hemos incluido el segundo cuerpo. Esto se debe a que lo basa en el del cantaor jerezano pero introduce elementos que no forman parte del de Angelillo. En cualquier caso, resulta una variante del de Cepero aunque lo acomete en el primer verso alejado de ambos estilos. No es sino una mezcla de estilos sin argumento propio en el que la línea base del fandango ceperiano va y viene sin ton ni son. Como hemos visto, esto sucede en numerosas grabaciones en las que se mezclan los estilos en los diferentes tercios.

Fandangos

Regal

RS 934 K 1.034

Guitarra: Habichuela

Título original: Fandanguillos 'Ni a mi madre la he querido'

Ni a mi madre la he querido
como a ti te estoy queriendo
ni a mi madre la he querido
pero tanto estoy sufriendo
con haberte conocido
creo que me estoy muriendo

Voy de noche a los pinares
con mi caballo lucero
yo voy de noche a los pinares
porque en aquellos lugares
está la mujer que quiero
Rosa la de los lunares

El compás de Huelva está más presente que nunca en esta grabación. El 3X4 propio del fandango de Huelva acompañado por la guitarra de Habichuela nos deja entender la base en la que se sustenta este fandango. Acelerado en la velocidad, cuadra perfectamente el modelo de Cepero. A pesar de situarnos en 1928 cuando, en plena ópera flamenca, el fandango de moda ya había perdido su sometimiento al compás, Angelillo prosigue en esa línea. Este año se estrenó una obra clave en la comedia flamenca: 'La copla andaluza' en la que Angelillo fue uno de los artistas participantes al igual que Cepero en sus comienzos. Compartieron escenario y guión y no nos extrañaría que éste, para diferenciarse del jerezano, dotara a su cante de compás, fruto de la herencia musical de la

época.

Una de las coplas protagonistas de esta comedia fue la que crearon Quintero/Guillén 'Un corazón que te adore'. Cepero participó en el estreno el 22 de diciembre e interpretó este fandango en su estilo. Tanta fue la popularidad alcanzada, que artistas que han grabado esta letra posteriormente lo han hecho en el estilo del cantaor jerezano, desde el estreno hasta finales de los años '30 del siglo XX.

La segunda letra que grabó Angelillo se la hemos escuchado a otros; Todos terminan el último verso diciendo 'Rosa la de los lunares', en tanto que Cepero cambia el nombre por 'Nati'. Otra de las variaciones que introduce en este segundo es alterar el orden del verso. Tanto en Cepero como en Marchena y otros que han grabado esta versión el primer verso es */con mi caballo lucero/* y Angelillo lo altera pasándolo al segundo y cambiando el orden de las estrofas.

Fandangos (segunda letra)
Gramófono
AE 3.842
Guitarra:Luís Yance
Título original: fandanguillos 'Pa eso no sirve el dinero'

Para curar a mi mare
voy pidiendo una limosna
para curar a mi mare
la tengo enferma en la cama
y no tengo na que darle
y es la mare de mi alma

Angelillo, basándose en el de Cepero, reinterpreta el mismo y lo hace suyo. Como en casos anteriores, alarga el primer tercio (aunque respetando el arco melódico original) y repite el esquema de alargar el último tercio dando personalidad propia.

Fandangos
Gramófono
AE 2.718

Guitarra: Miguel Borrull

Título original: 'Mis penas te confié' (Mourelle)

Mis penas te confié
pensando que me quería
mis penas te confié
y por detrás me vendías
porque eres mala mujer
y lo serás to la vida

Delirio por tu querer
que no ….tiempo has tenio
delirio por tu querer
ahora no te puedo ni ver
que no decido tus partidas
tenerte que aborrecer

Se pierden entre los mares
los más terribles navíos
se pierden entre los mares
tú perdiste mi cariño
como yo perdí a mi mare
por ello..... juré

Encontramos tres modelos análogos aunque con matices diferentes. En el primero y segundo de ellos Cepero está muy presente, sobre todo en los tercios quinto y sexto donde la caída tonal es la del fandango jerezano. Las conexiones entre ambos son muy parecidas. En cambio, el tercero adopta las formas de Angelillo.

Fandangos

Gramófono

AE 3.057 110.001

Guitarra: Miguel Borrull

Título original: 'No hables mal de mí a la gente'

Y que tú vendrás en busca mía
no hables mal de mí a la gente
que tú vendrás en busca mía
yo sembré en tu corazón
el querer del alma mía
el tiempo da la razón

Un ejemplo claro del fandango de Angelillo basado en el de Cepero.

8.6.- LOLA CABELLO[617]

A pesar de estar catalogada como *canzonetist*a esta artista tuvo notable éxito en el mundo del flamenco. Su discografía y su trayectoria lo confirma. Fue Barcelona quién la escuchó con más frecuencia. Participó en 'La copla andaluza' durante 1929. En el ámbito estrictamente musical tenía predilección por los cantes libres: fandangos, granainas, malagueñas, cartageneras... aunque también dominó la colombiana, la guajira, la zambra o el tanguillo.

Donde mejor se desenvolvía era en el fandango, tan de moda durante los años '30; de ahí que su discografía esté repleta de este estilo. Apenas un par de testimonios sonoros en los que encontramos la referencia al fandango de Cepero, eso sí, en versiones ya analizadas anteriormente.

617 Lola Cabello (Málaga, 1905 - Castellón de la Plana, 1942) fue una cantaora/cancionista con mucho talento , Aunque nacida en el malagueño barrio de La Trinidad. fue Barcelona la ciudad que la vio nacer como artista de fama nacional. Muy pronto se instaló en Barcelona, acogida por la familia del poeta Hermenegildo Montes, con quienes viviría en la calle de Blesa. Montes y el músico catalán Benito Ulecia firmaron la mayoría de éxitos que acompañaron la carrera artística de Lola Cabello y de otros grandes cantaores de la época como Juanito Valderrama, Guerrita o el Niño de Marchena. Lola Cabello debutó en un teatro barcelonés en 1920 acompañada del guitarrista Rafael Rejón. A pesar de la precocidad de Lola Cabello, debutando a los 15 años, su carrera profesional empezó a ser visible a partir de su contratación, con el citado guitarrista Rejón, para las retransmisiones radiofónicas en Radio Barcelona, que empezó a emitir señales en 1924. El año 1929 parece el de su despegue profesional, en parte por sus asiduas actuaciones en Radio Barcelona y en Radio Catalana; y en parte porque, a partir de abril y mayo de ese año, compartió el cartel de la comedia de mayor éxito del año, La copla andaluza, con Angelillo, el Chato de Valencia y el Niño de Talavera, en el teatro Victoria, consiguiendo gran popularidad.

Fandangos

Gramófono

AE 4.3.0 110. 3102

Guitarra: Pepe Hurtado

Título original: Fandanguillos ' Mira si yo te he querido' (H. Montes)

Te encuentras desamparao
si alguna vez en la vida
te encuentras desamparao
acuérdate que todavía
tu cariño está olvidao
la que tanto te quería

Y lloró por mí como un niño
el hombre que me quería
lloró por mí como un niño
pero yo no comprendía
lo grande de su cariño
ya estoy arrepentía

En las dos estructuras melódicas del cante, Lola Cabello introduce variaciones melismáticas. En el primero, aparecen reminiscencias de La Niña de la Puebla. En esta versión se rige por el modelo de Cepero respetando las caídas tonales del final del sexto tercio. En contraposición, el segundo está la estética de Manuel Vallejo con el alargamiento del primer verso y misma ejecución en el final. Este caso, aparece en ejemplos anteriores y lo veremos en otros aún por analizar. José Cepero, tras su creación personal pone en circulación este bonito fandango que otros cantaores descubren e interpretan. Cuando llega a Manuel Vallejo este lo engrandece aún más y al recrearlo aparecen otros cantaores que siguen el modelo del sevillano pues es más efectista y brillante en lo armonioso que el de Cepero.

8.7.- CARBONERILLO[618]

618 Manuel Vega García (n. Sevilla el 78 de febrero de 1906 en la calle del sol – 6 de abril de 1937 en la calle Don Fadrique nº 51), más conocido como "El Carbonerillo". Hijo de Manuel Vega Villar que fue bailaor y cantaor de Flamenco en el *Café Concierto Novedades de Sevilla*, que también impartió clases a Francisco y la Kika y al Tumba de Triana. Manuel Vega debutó en 1918 como cantante profesional en el *Café Concierto Novedades*

Su vida artística se inició a los ocho años de edad. Su sobrenombre artístico se lo debía a su padre, que era vendedor ambulante de carbón. Debutó en el Café Novedades de Sevilla, participando en espectáculos por toda la geografía española, alcanzando una gran popularidad con su famoso y personalísimo fandango, que creó una escuela muy importante para todos aquellos cantaores de su época que le seguían admirando. Hubo grandes artistas que copiaron del estilo del Carbonerillo.

Con la guitarra de Niño Ricardo realizó en 1930 sus primeras grabaciones discográficas y más tarde otras con el acompañamiento de Miguel Borrull, Manolo de Badajoz, Manolo Bulería,

Aunque su vida artística[619] fue muy corta, lo suficiente para dejar una huella imborrable en el mundo del flamenco a través de sus fandangos y un amplio abanico de estilos que llegó a dominar con bastante perfección, su repertorio era muy amplio, especialmente por soleares, seguiriyas, tarantas, tangos y cantes de ida y vuelta.

Su discografía está conformada por un amplio repertorio de cantes entre los que destacan los fandangos. La práctica totalidad de ellos son creaciones personales; esto es, el conocido como corto y largo del Carbonerillo. Sin embargo, y a pesar de ser uno de los grandes fandangueros de su época llegó a interpretar magistralmente el de Cepero.

Fandangos Parlophon

B 26.580-II 129.480

Guitarra: Sabicas
Título original: Fandanguillos 'Que quién te quiere soy yo', 'Enfermo yo y delirando'

de Sevilla, junto a otros cantaores como Pepe Pinto y Pepe Marchena. El Carbonerillo fue un gran impulsor del fandango siendo el creador de un estilo propio en el cante de este palo del flamenco. Para ello contó con la colaboración del guitarrista Niño Ricardo con el cual realizó sus primeras grabaciones en formato de disco de pizarra. Posteriormente se hizo acompañar por el guitarrista Miguel Borrull. *El Carbonerillo* incluía en su repertorio, además del fandango, otros palos del flamenco como las seguriyas, las tarantas, los tangos y soleares si bien siempre fue el fandango el palo flamenco más interpretado por este cantaor y el que más fama le dio en el mundo del flamenco del primer tercio del siglo XX. Está considerado por algunos críticos como parte del plantel de artistas que conformaron la llamada "Ópera flamenca", entre los cuales se encuentran enumerados La Niña de los Peines, Manuel Vallejo o Pepe Marchena entre otros. En 1932 se desplazó a Madrid donde actuó en el Teatro Fuencarral, y al año siguiente actuó en Algeciras durante toda una temporada. Finalmente, enfermó de tuberculosis y murió en Sevilla en 1937. En 2006 conmemorando el centenario de su nacimiento, la Bienal de Arte Flamenco de Sevilla celebró un homenaje a su figura.

619 Manuel Bohórquez Casado es su biógrafo. En su libro se recogen datos tanto cómo biográficos, como discográficos.

Que quién te quiere soy yo
por quererme tú a mí
que quién te quiere soy yo
tú quieres a quien no te quiere
válgame el amor de Dios
que desgraciaita eres

Enfermo y delirando
y llora mi consuelo
enfermo y delirando
alzé los ojos al cielo
y vi mi mare llorando
de rodillas en el suelo

Carbonerillo arranca la primera parte del fandango con un estilo de José Rebollo. Los tres primeros versos se sitúan en esta línea. Sin embargo, el remate de los tres siguientes abandona este modelo para completar con el cante de Cepero. Una mezcla extraña que no es nueva, pero sí sorprende en este artista.

En el segundo, respeta el arco musical creado por Cepero. Lo acomete con la misma cadencia que éste; meciéndolo, sin alargamientos excesivos de los tercios, frenándolo y dándole intensidad.

Media granaina
Parlophon
B 26.603 129.478
Guitarra: Sabicas
Título original: Media granaina 'Yo una limosna le di'

Y una limosna le di
la vi llegar sin consuelo
y una limosna le di
ya supe quien era luego
y me quise arrepentir
le da un castigo del cielo

José Cepero no sólo creó un tipo de fandangos. Se le atribuye un modelo de *granaína*-malagueña, que en realidad, es una *granaína* (media, según denominación actual). Se conocen en esencia tres modelos: el atribuido a D Antonio Chacón, una variante atribuida a Vallejo y esta última de Cepero. Sin embargo, un reciente estudio[620] abarca la posibilidad de hasta once variedades diferentes. En la discografía de pizarra la encontramos en diferentes autores con la letra */La Virgen del Pilar/le tengo hecho un juramento/*. Carbonerillo renueva el repertorio letrístico pero ahonda en la versión del jerezano para la interpretación. Es más, apreciamos que el macareno se acerca muy mucho a la forma de colocar la voz de Cepero para este cante. No sólo en la velocidad, sino en la modulación vocal y tonal del mismo. Es la única versión de media granaina que graba Carbonerillo.

8.8.- MANUEL CENTENO[621]

A pesar de ser considerado uno de los mejores saeteros de su generación, su fama artística pasa por ser un gran conocedor e intérprete de cantes de levante. Siguiendo la estela de Carbonerillo nos encontramos de nuevo con una media granaina. Fue su primera grabación en pizarra: Su primera elección. Y realizó un estilo de José Cepero.

Media granaina
Odeón etiqueta blanca y negra
101.024 SO 2.853
Guitarra: Niño de Huelva

620 Dirigido por Luís Soler Guevara, que se encuentra en proceso de investigación en la actualidad.
621 Manuel Jiménez Centeno, considerado uno de los mejores Saeteros de todos los tiempos, nació en Sevilla en el año 1.885 y murió en Cartagena (Murcia) en el 1.961. Cantaor, matador de novillos, actor y tenor de Zarzuela, estuvo dedicado al toreo, abandonó el toreo tras haber recibido dos cornadas según el se dedico al cante por necesidad de ganarse la vida de alguna manera, destaco por saetas en los años 1.922. Centeno inició su trayectoria artística en giras con distintos elencos, comparsa de comedias incluso de Zarzuelas, grabando discos y siendo el intérprete de Saetas más cotizado de Sevilla, actúa en grandes compañías con los más grandes de su época conserva el trofeo copa Pavón del teatro de su mismo nombre de Madrid. Manuel estando actuando el 12 de agosto del 1.961 se sintió indispuesto siendo trasladado a un hospital de Cartagena, donde falleció, nos ha dejado su propia escuela y queda en la historia del flamenco como uno de los mejores maestros que hemos tenido, lamentaremos su ausencia irreparable de su riqueza expresiva que con el se ha perdido. (El arte de vivir el flamenco).

Título original: sin título

Con la Virgen del Pilar
juramento he hecho
Con la Virgen del Pilar
y aunque venga con el palio
yo no me puedo aguantar
la Virgen del Pilar

Algunos cambios poco significativos con respecto a la letra original que grabó Cepero encontramos en esta versión. La que aparece aquí sigue el argumento melódico del cantaor jerezano. Centeno posee unas cualidades especiales para ejecutar ciertos cantes (saetas) y respeta el guión matriz de éste sin entrar en alargamientos ni alardes injustificados en el desarrollo de la letra. A pesar de las carencias sonoras de la grabación, apreciamos que no personaliza hasta desvirtuar la *granaína*, como encontramos en otros ejemplos en los que en un intento de engrandecerlo, se disipan las opciones de entenderlo tal y cómo es para querer llevar el estilo por otras lides que se alejan de la matriz musical.

Media granaina
Odeón
101.029 SO 2.835
Guitarra: Niño de Huelva
Título original: fandangos por granainas

Se compra con el dinero

hasta los grandes tesoros
se compra con el dinero
pero se muere una madre
y tanto oro, no queda el consuelo
no sirven los caudales

Causa de mi perdición
y el haberte conocío
causa de mi perdición
y ojala me hubiera muerto
antes de hacer la intención
de rozarme con tu cuerpo

El mismo título ya nos da una pista de lo que se escucha en esta grabación. El Cojo de Málaga en su discografía etiqueta de diversas formas los mismos cantes. Encontramos así que al mismo se le etiqueta como 'fandanguillos del Cojo', 'fandangos de Málaga', 'Malagueña del Cojo' (que en realidad es una taranta de Fernando de Triana).

Para todos ellos es el mismo estilísticamente. Se le atribuye al de Málaga este modelo de malagueña que recoge elementos de *granaína* y fandango, ya que provienen ambos de la misma raíz. Si el de Málaga interpreta este cante con unos estiramientos melismáticos sorprendentes y en tonos álgidos, José Cepero les aporta sobriedad y lentitud en la ejecutoria. Es por esto que, aunque no se le puede atribuir como creación en sí, sí aparecen los suficientes elementos comunes a su interpretación como para dar por válido que esta versión es la que graba con Odeón y guitarra de Luís Yance el jerezano. La segunda letra pertenece al acervo cantaor de Cepero. De tal forma podríamos entenderlo como una malagueña-*granaína* del Cojo de Málaga en versión Cepero interpretada por Centeno.

Fandangos
Gramófono
AE 2.528 2-264239 BJ 1.959
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Fandangos del desafío La copla Andaluza (junto al Pena hijo); (Quintero-

Guillén).

Este cuchillo montés
con mi yegua cartujana
y ese cuchillo montés
vengo de tierras lejanas
ando loco por usted
a ése que perdió a mi hermana

Podemos señalar en esta grabación una variación ya conocida del fandango de Cepero. En este caso, se produce el alargamiento tonal al final del segundo tercio, como hemos escuchado en versiones de Angelillo. Centeno aporta aquí su propio carácter a la hora de interpretar, siempre respetando la impronta que el jerezano aportó. El segundo, está en la línea del cante matriz aunque quién lo interpreta es El 'Pena hijo' (comparten estilo y guitarrísta) al que le dedicaremos un riguroso análisis por ser un gran seguidor de José Cepero.

En el fandango posterior, Centeno recoge la misma esencia musical. Alarga el segundo tercio al modo de Angelillo o La Andalucita. Volvemos a encontrar que la guitarra lleva el aire de Huelva, acompasado, dejando libertad al cantaor para expresarse pero sometido a la rítmica del 3x4.

Fandangos
Parlophon
B 25.333 76.231
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos 'Tiene el tesoro mayor'

Tiene el tesoro mayor
al que le viva su mare
tiene el tesoro mayor
yo le rezo to(dos) los días
a mi mare una oración
esa sí que me quería

Fandangos
Regal
RS 783 K 861
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandango 'Como yo quiero a mi madre' 1928

No miro a nadie
a que me vienes llorando
si por ti no miro a nadie
los celos te están matando
y yo te juro por mi madre

que en ti sólo estoy pensando

Repite el esquema melódico en este nuevo fandango. Una de las características particulares del de Cepero, se centra en que algunos en algunos artistas que lo ejecutan, quiebran el primer tercio para decirlo entero en la repetición del tercero. Un ejemplo similar aparece en la malagueña del Canario. Cepero no siempre utilizaba este recurso pero sí aparece en su discografía algún ejemplo concreto. Manuel de los Santos Pastor, 'Agujetas de Jerez', es uno de los cantaores de la actualidad que se basan en el fandango de verso quebrado de Cepero *(/Llorando/yo me acuesto muy tranquilo en mi cama/ y me despierto llorando/...).* La guitarra en este caso ha perdido el compás (lo empieza con el remate de abandolao pero desaparece cuando aparece la letra) y Niño Ricardo desarrolla la parte musical dando el tono cuando el cantaor deja de entonar. Por otro lado, el remate se sitúa en la estética de Vallejo gracias al alargamiento del último tercio.

Fandangos
Gramófono
AE 2529 BJ 1.960 2.264240
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Fandango del desafío La copla andaluza

Mira que voy a creer
no eches tanta fantasía
mira que voy a creer
que no tienes todavía
lo que debes de tener
para jugarte la vida

Pelea vas a encontrar
peleas vienes buscando
peleas vas a encontrar
te ofendo porque te ofendo
y ahora te voy a matar
pa(ra) que vayas aprendiendo

Este mismo lo grabó Pepe Marchena con las idénticas letras pero aportando su personalidad. Centeno hace lo propio siguiendo la estela del 'Pena hijo'. Encontramos estas semejanzas en el 6º tercio en la subida tonal al comienzo del tercio y la consiguiente parada para respirar y tomar aire para encarar el remate en los tonos álgidos y desarrollar un alargamiento vocal (de la /a/ final). En el segundo fandango ejecuta el tercio final con la variante del Pena que grabara en 1928 con la guitarra de Montoya y la letra '*En la boca un fandanguillo*' y '*Compasión de me da de ti*'. Se da el caso de que el esquema musical se repite en ambas grabaciones. Esto puede ser porque compartieron placa de pizarra. Grabaron el mismo día en el mismo estudio, uno detrás de otro, por lo que Centeno pudo asumir tanto el estilo que grabara el Pena como las cadencias y características personales que éste imprimió a éstos grabados ese día.

8.9.- CHATO DE LAS VENTAS[622]

Fandangos
Odeón
273.031 SO 8.754
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos abisinios

Y sombrero cordobés
el me dice …..
y sombrero cordobés
si no tuviera barbita
sería un hombre de ver
más flamenco que Guerrita

622 Pedro Martín, conocido con el nombre artístico de El Chato de las Ventas, nació en Madrid, el los años 189?, y murió en la cárcel de Cáceres, (Extremadura) de un infarto de miocardio, ante el anuncio de su fusilamiento. Se inició artísticamente muy joven, participando en concursos y obteniendo algunos premios. Se le considera creador de una malagueña basada en la de La Trini, en opinión de Alfredo Arrebola, y otros teóricos, y en la de Paca Aguilera, según M. Yerga Lancharro. De su repertorio destacan las milongas, fandangos y malagueñas. Gran parte de su discografía, que es amplia, contiene letras jocosas posiblemente compuestas por él mismo. Su malagueña la han recordado en discos Antonio de Canillas y Alfredo Arrebola. De sus actuaciones en los años veinte, se han localizado las siguientes referencias: 1926: en los escenarios madrileños de los Teatros Pavón y Fuencarral y Monumental Cinema; 1927: Monumental Cinema y Circo Price, con Ceperito, 1928: Cine Pardiñas, y teatros Avenida, La Latina y Pavón, realizando en el verano una gira con don Antonio Chacón; 1929: en los teatros La Latina y Avenida, en este último con La Ciega de Jerez; y 1931: en el Teatro Olimpia.

Últimos días: «El Chato y varios compañeros más organizaron una compañía, con la que recorrieron varias regiones. Ya de regreso a Madrid, dispusieron pasar una temporada en Cáceres y de mutuo acuerdo así lo hicieron. ¡Maldito acuerdo, dirán desde arriba! Pues porque de sopetón vino la guerra civil de 1936-39 y quedaron atrapados en la capital extremeña», añadiendo que murió en la cárcel de infarto de miocardio ante el anuncio de su fusilamiento.

Al igual que Cepero, la mayoría de las letras que cantó pertenecían a su repertorio con la diferencia de que el jerezano no incluía en las suyas aspectos cómicos. Es posible que Chato de las Ventas fuera el antecedente directo de Emilio El Moro, otro cantaor que obtuvo fama gracias a sus letras irónicas y bromistas.

Observamos que utiliza la base conceptual del modelo de Cepero adoptando el ritmo y el compás del fandango de Huelva para encauzarlo. De esta forma, se acerca al modelo onubense, con aire campero aunque siguiendo la estela ceperiana. La guitarra mantiene el esquema musical, marca el compás de 3X4 y esto aproxima la versión de este estilo. Chato de las Ventas introduce elementos estéticos de Rebollo en los finales de los primeros tercios e incluso aparecen en él aproximaciones al modo del 'Peluso': acortar los tercios sin recortar expresividad en ellos.

Fandangos
Parlophon
B 25.638 76.972
Guitarra: Niño Sabicas
Título original: Fandanguillos cómicos 'No hay que ir a Salamanca'

No hay que ir a Salamanca
para cantar fandanguillos
no hay que ir a Salamanca
es un cante tan sencillo
que las mujeres lo cantan
a compás con un soplillo

Ninguna las pueda ver

es corriente que a la suegra
ninguna las pueda ver
y si no fuera por ellas
no tendrías tu mujer
que la ayuda a bajarte....

Letras cómicas para un nuevo fandango de Cepero en compás de Huelva con la guitarra de Niño Sabicas. Interpretado en estos modos, pierde la sensibilidad y la sobriedad que el jerezano le aportaba.

8.10.- CORRUCO DE ALGECIRAS[623]

Fue Corruco uno de los cantaores más personales de su generación. Como la mayoría de los que fueron artistas en la etapa de la ópera flamenca, creó estilo propio. El suyo es un fandango corto, directo, muy expresivo y muy intencionado en la ejecución y en el desarrollo musical. Su principal característica es una caída tonal al final del primer verso, siendo este interpretado de carrerilla en el comienzo. Sus predilecciones a la hora de grabar otros estilos se centraron en los estilos del Carbonerillo principalmente, cantaor con el que compartió cartel y al que admiraba.

Encontramos también influencias de Manuel Vallejo y de José Rebollo en algunas de sus interpretaciones. De Cepero no llegó a grabar ninguno de sus fandangos, aunque sí grabó una versión de su media granaina.

Media granaina
Gramófono
AE 3.989
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Pasodoble con media granaina 'Corinto'

El fruto de tu querer

623 José Ruíz Arroyo, llamado Corruco de Algeciras, célebre cantaor flamenco de principios de siglo XX. Nacido el 21 de enero de 1910 en la barriada de La Atunara, , en La Linea de la Concepción. Sus padres se trasladaron a Algeciras antes de que cumpliera un año de edad. Afamado cantaor, ortodoxo en las formas aunque tremendamente innovador destaca sobre todo en su cante por fandangos, por los que se hizo tremendamente popular llegando incluso a grabar varios discos en la década de los treinta, alguno de ellos formando un dúo con otro cantaor algecireño llamado Miguel Gilabert: sin embargo su cante no se limitaba al fandango pues en sus grabaciones se encuentran palos tan variados como bulerías, seguiriyas, soleares o tarantas. Sus letras, de hondo contenido social, provocaron que al inicio de la guerra civil tuviera que huir al frente republicano como otros tantos artistas. Murió en el Frente de Teruel, el día 11 de abril de 1938, cuando sólo contaba con 28 años, durante la Batalla del Ebro. No obstante, hay autores que sostienen que batalló a las órdenes del bando fascista. Actualmente está enterrado en Balaguer.

tiraste tú un día a la acera
el fruto de tu querer
y la mujer que es mala???
….....???
y al otro lado tienes tu la cara...???

En esta grabación, Corruco no sigue ningún patrón melódico en los primeros versos del cante. Por momentos se acerca a la media granaina de Chacón. Sin embargo, se aleja para encontrarse en un modelo no definido. Ya hemos comentado que son conocidos tres modelos de granainas: de Chaćon, Vallejo y Cepero. Atribuimos esta versión a Cepero pues a partir del cuarto tercio recoge las caídas propias de su granaina con matices de la de Chacón. El hecho de que esté grabado con orquesta no aporta profundidad a esta grabación a pesar de acompañar en los tercios la guitarra de Pepe de Badajoz. Los tres primeros versos toman préstamos melódicos del fandango de Corruco hasta que el argumento propio de la media granaina.

8.11.- NIÑA DE LA ALFALFA[624]

Fandangos
Regal
RS 1.433
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'Cuando mi pobre madre murió'

Cuando mi pobre padre murió
en el reloj la una de la noche daba
cuando mi pobre padre murió
mis hermanas me abrazaban
hermano ya se acabó

624 Rocío Vega Farfán, (Santiponce 1901- Sevilla 16 de julio de 1975) popular cantaora de flamenco y de saetas. Aunque no nació en Sevilla desde niña vivió en la calle Boteros, en el Barrio de la Alfalfa de esta ciudad. De ahí le viene su nombre popular y artístico, desde que en sus primeros tiempos el periodista Galerín al escribir un artículo sobre ella tras haberla escuchado cantar, y no saber su nombre real la llamó *la Niña de la Alfalfa*. Con 15 años padeció una grave enfermedad en la laringe que casi le cuesta la pérdida de la voz. Su curación inesperada siempre pensó que era una gracia especial de la Virgen de la Estrella, a la que tenía especial devoción. Fue cantante de zarzuela y de ópera, destacando más adelante como intérprete de algunos cantes flamencos, y entre ellos la saeta. Fue tal su valía que llegó a competir con algunos de los más importantes especialistas de la Semana Santa sevillana y de otras localidades de Andalucía. Un momento trascendental en su carrera lo vivió un Jueves Santo cantando desde el balcón del Círculo de Labradores, a la Virgen de la Victoria, de la Hermandad de las Cigarreras. En esa ocasión el rey Alfonso XIII que presidía el paso de la virgen quedó tan prendado de su actuación que al acabar solicitó que le fuera presentada la intérprete.

el árbol que nos tapaba

Y va a acabar con mi sino
….....
….....
yo vi a las piedras rodando
….....

José Cepero grabó este fandango (primera letra) en 1927 con Borrull. Dos años más tarde lo graba la sevillana siguiendo el modelo del cantaor. Sus facultades, ya recuperada de su lesión en la garganta y plena de facultades, son excepcionales. En los tercios se deja llevar por la versión de Vallejo tanto en el segundo tercio como en el remate final. Resulta cuanto menos, digno de reseñar, que durante los años en los que estaban de moda encontramos que muchos de los artistas que estamos incluyendo en esta investigación toman como patrón la versión de Manuel Vallejo y sin embargo, en la actualidad aquellos que han grabado el fandango de Cepero lo hacen tomando como referencia el original, sin los adornos de Vallejo o Angelillo. En las reinterpretaciones de décadas después, no aparecen apenas signos ni señales de versiones que no sean los interpretados por sus creadores. Tan sólo conocemos uno en la voz de Antonio Reyes que interpreta un fandango de cuño original pero interpretada en versión del 'Pena hijo'.

8.12.- NIÑO DE AZNALCÓLLAR[625]

Fandangos
Regal
RS 939 K 1.169
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'Soy de Aznalcollar, señores'

625 Nombre artístico de José Losada Carballo. Aznalcóllar (Sevilla), 1912-Madrid. 1973. Con trece años, en 1925, debutó en la Sala Olimpia de Sevilla. después de haber actuado en una fiesta privada ante los reyes de España. En 1927, actúa en el Cine Madrid de la capital española y al año siguiente lo hace en el también madrileño Teatro Pavón. Su trayectoria artística de estos años esta ligada a la alternancia con Don Antonio Chacón, Manuel Torre, La Niña de los Peines y otras grandes figuras de la época. Su primera grabación discográfica data de 1929, con la guitarra de Niño Ricardo. Participó, en 1936, en el Certamen Nacional de Cante Flamenco celebrado en el madrileño Circo Price. Tras unos años de menor 'actividad en giras y espectáculos, reapareció en 1955, formando parte del elenco denominado Herencia de arte, en compañía de La Niña de la Puebla y El Sevillano, anunciado como «coloso de los fandangos». Otro de los espectáculos donde figuró últimamente fue Andalucía flamenca, con Lola Carmona y Pepe Guillena. Igualmente llevó a cabo algunas temporadas en los tablaos madrileños, en competencia con los más destacados especialistas en su estilo predilecto, el fandango. Aunque interpretó una amplia gama de estilos, Pepe Aznalcóllar, dueño de una voz dulce y musical, ha pasado a la historia del cante flamenco como creador de un estilo de fandango sumamente original y personalísimo, donoso y verdaderamente artístico, muy sensitivo y rico en matices, estructurado sin apoyatura en ningún otro cante, sino producto de su intuición y sentido de lo individual. Este fandango creó seguidores y tiene una indudable vigencia en la actualidad, entre algunos nuevos cantaores. Ha dejado una amplia discografía, en la que se refleja su singular personalidad artística.

Que pena le tengo yo
aquel hombre que dice que tiene mare
que pena le tengo yo
yo a la mía no la he conocío
pero me tiró a mí a la calle
al tiempo de haber nacío

Esta segunda letra del fandango la interpreta el onubense de manera muy personal. El primer verso, lejos de quebrarlo o partirlo, para tomar aire y/o respetar el patrón melódico original lo desarrolla vertiginosamente. Va ralentizándolo conforme ejecuta los restantes tercios del mismo hasta que recoge las caídas finales propias de éste.

Si te la encuentras por ahí
tú que recorres el mundo entero
dile que ya estoy contento
porque te acuerdes de mí
por cada día un momento

Una nueva ocasión en la que la mezcolanza de estilos es patente. El arranque de los tres primeros coinciden con el estilo de Cepero aunque en el primer tercio eleva la tonalidad distanciándose del original y tomando prestado el aire onubense. No es propio el comienzo de este estilo con esta forma tan personal, a pesar de recuperar la línea estilística posteriormente. Encontramos en la repetición del tercer tercio rasgos que relacionan esta interpretación con el cante atribuido a Dolores La Parrala y a su fandango.

8.13.- AURELIO SELLÉS[626] (AURELIO DE CÁDIZ).

El genial cantaor gaditano y heredero directo de la escuela del Mellizo fue coetáneo de Cepero. Sus grabaciones y su estética cantaora no entran dentro de los modelos del jerezano. Sin embargo, el gaditano llegó a grabar en una ocasión un fandango ceperiano. No eran los cantes

626 Aurelio Sellés Nondedeu nació en el número 3 de la calle Santa María de Cádiz el 4 de noviembre de 1887 y murió en el barrio de Santa María el 19 de septiembre de 1974. Al principio quiso ser torero e incluso llegó a ser novillero, pero el miedo lo apartó de los ruedos para devolverlo por completo al cante. Con 20 años comenzó a frecuentar las fiestas de Cádiz junto a Manuel Torre y Chacón. Pero la fuente de la que bebió Aurelio fue su paisano Enrique el Mellizo figura central del cante gaditano Sus primeros discos los grabó en 1929 para Polydor con la guitarra de Ramón Montoya. Hizo entonces seguiriyas, soleares, malagueñas, tientos, alegrias, bulerías, granainas y fandangos. Llegó a tener tanta vigencia en Cádiz su arte, donde fue siempre venerado, que José María Pemán le tributó un homenaje en 1956 y en el 64 se rotuló una calle con su nombre en la Tacita.

donde más cómodo se encontraba, pues su repertorio se basaba en soleares, tangos, seguiriyas, bulerias, malagueñas y alegrías. Uno sólo grabó en pizarra, con la guitarra de Ramón Montoya en el que abarcó tres estilos: Carbonerillo, Cepero y Rebollo, respectivamente.

Fandangos
Polydor 220.045 3.009 BK
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: 'Porque sabe que te quiero'

Siento temblar las paredes
de noche cuando me acuesto
siento temblar las paredes
y me despierta un sudor frío
y es que tengo tu querer
trabajando en mis sentidos

Aurelio, muy personal en la ejecución, desarrolla el fandango. Sus formas le hacen no cantar sino hablar[627] cuando interpreta. Así en el de Cepero, habla los tercios sin modularlos musicalmente pero dejando claro el estilo que realiza. En éste, cambia el segundo verso[628] (siendo el original /cuando me meto en mi cuarto/) con respecto al que grabó Cepero. Aurelio no alarga los tercios sino que los recoge con un pellizco vital que desaparece en los tercios finales en los que asume con responsabilidad el modelo del jerezano.

8.14.- GUERRITA[629]

Coincidió con Cepero en espectáculos como 'La copla andaluza' y, años más tarde, en 'Pasan

627 Expresión utilizada en témrminos flamencos referida a la forma en la que se ejecuta el cante, relacionada con algunos cantaores de Jerez, que eliminan la musicalidad de su voz para hablar mientras se desarrolla la letra.
628 Entendemos que el verso y la letra original pertenece a José Cepero y que Aurelio la cambia posteriormente.
629 Manuel González López, más conocido EL GUERRITA., nació en Cartagena (Murcia) en el año de 1.895 y murió en Barcelona en 1.974. se inició a los doce años en su tierra natal cantando en verbenas y tabernas, para pasar al Café el Tranvía. Por sus letras republicanas le viene él apodó. Formó su propio elenco a los diecisiete años, y a los veintiuno, en 1.926, procedente de Barcelona dibujó en Madrid, concretamente en el Teatro Fuencarral. En este mismo año actuó también en él teatro madrileño Pavón participando en la copa patrocinada por este local, alternando con Manuel Vallejo. Al año siguiente cantó en el Novedades y Monumental Cinema, continuo en Madrid en el año 1.928, trabajando en el Pardiñas y en el Avenida, con Luis Yance a la guitarra y en el Monumental Cinema, realizando una gira por provincias en un espectáculo del empresario Vedrines, junto a D. Antonio Chacón. EL GUERRITA. Entre 1.932 y 1.935, realiza varias giras por España, con Angelillo y la Niña de los Peines, viajó a América para cantar en Argentina y Chile, con el espectáculo "PASAN LAS COPLAS" de Pepe Marchena, recorrió de nuevo la geografía española en 1.947. sus estilos habituales fueron principalmente los Fandangos, Milongas, Tarantas y Cartageneras, grabó discos y participó en varias películas cinematográficas. (El arte de vivir el flamenco)

las coplas' y 'El sentir de la copla' en compañía de Manuel Vallejo.

Fandangos
Odeón
183.145a
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: 'Eres ramo de virtud', 'Luce el sol por la mañana'

Eres ramo de virtud
María no eres María
eres ramo de virtud
en tu puerta hay un enfermo
dále por Dios la salud
que por ti se está muriendo

Luce el sol por la mañana
brillan estrellas de noche
luce el sol por la mañana
así luce mi serrana
cuando la paseo en....
con mi jaca jerezana

El modelo impuesto por Manuel Vallejo hizo seguidores a finales de la década de los años veinte y posteriores. Volvemos a encontrar el cante de Cepero en versión del sevillano habiendo compartiendo cartel en numerosas ocasiones con Cepero. Ambos participaron en el estreno de 'La copla andaluza' aunque el jerezano dejó a los pocos meses de participar mientras que Guerrita continuó en el mismo. Sin embargo, durante los años posteriores ambos participaron en las mismas giras organizadas por Vedrines, posiblemente más que Guerrita y Vallejo, de ahí que sorprenda esta versión.

Todo pueda ser porque en esos años de ópera flamenca, el virtuosismo que Vallejo aplicaba a sus cantes era muy personal y por tanto, sus seguidores engrandecieron esta forma de interpretación que dio fama al sevillano. Cepero presumía de ser un gran intérprete pero no era de los cantaores

que utilizaban el recurso de alargar tercios para ganar adeptos. Su personalidad le era más que suficiente para conseguirlos. De hecho, sus principales seguidores, además de su público eran los propios compañeros del arte, que elegían su fandango para grabarlo en discos de pizarra.

El primero se ajusta al patrón propuesto, aunque lo desarrolla de manera personal, sobre todo en el adorno veloz del final del 2º tercio. El final no se corresponde con el modelo de Cepero sino que se desarrolla en el de José Rebollo.

Sin embargo, el segundo arranca de forma álgida con intención similar al inicio solemne del de Manuel Vallejo, que tan sólo atisba esos primeros tonos, sin llegar a desarrollarlo. Por lo demás, se ajusta al patrón propuesto, incluso en la sobriedad del mismo, hasta llegar al 6º tercio, donde en su final emula en estos grados los modos que sobre la base de José Rebollo desarrolla el cante de Manuel Vallejo.

Fandangos
Odeón
182.740b SO 5.758
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: 'Por el lujo y los brillantes', 'Corre y llévale esta carta'

Por el lujo y los brillantes
tú te metiste a mujer mala
por el lujo y los brillantes
ahora los tienes de sobra
y vas publicando en tu semblante
los devolverías por tu honra

Corre y llévale esta carta
tú que dices que eres una paloma mensajera
corre y llévale esta carta
a la mujer que yo más quiero
que no puedo entrar en sus casa
sino de pena yo me muero

Reiteración del fandango de Cepero en versión de Vallejo, o al menos con aportes personales de este cantaor. Guerrita, como en algunos casos hizo el jerezano, es capaz de introducir versos de hasta quince sílabas y cuadrarlos. Así sucede en éste. El primero es aportación tanto letrística como estilística del patrón original.

Éste se aproxima musicalmente al que registrara Guerrita en 1929 para la casa Gramófono con la letra: /*Ella es buena y volverá.../*, acompañado de Miguelito Borrull, presentando de igual manera un 1º tercio valiente, que sin embargo, no alcanza las cotas álgidas del de Guerrita en este grado. El 2º se realiza por el patrón de Manuel Escacena, si bien algo forzado en los modos de Juan Varea. También el 4º se ejecuta en tesitura algo más alta que el resto, lo que refuerza el patrón propuesto. El apéndice final, no se ajusta al cante base sino que es personal y exagera en el arranque los modos de Manuel Vallejo.

En el segundo, el inicio álgido fluctúa entre el arranque del fandango por soleá de Manuel Vallejo y el cante de El Cojo de Málaga, sin llegar a forzar los tonos saeteros. Como en la versión de este mismo estilo que grabara en 1930 para Odeón, con la copla: /*Anda y busca quien te quera.../*, acompañado de Manolo de Badajoz, se percibe una variante del patrón propuesto menos definida. Como aquél, también conserva los modos del mencionado de Manuel Vallejo, donde se realiza el consabido recorte antes de resolver el desarrollo del apéndice final sostenido.

Fandangos
Odeón
182.759b
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: 'Yo le tiro al corazón', 'No me tires valentía' (Con el Pena hijo)

Yo le tiro al corazón
al hombre que me ha ofendido
yo le tiro al corazón
y ahora no lo conseguido
ya llegará la ocasión
de darle su merecido

Esta interpretación es compartida con 'Pena hijo' quién graba el segundo fandango[630]. La

630 Analizaremos este cante en el apartado de cantes del Pena hijo (interpreta la misma versión del fandango de Cepero con el remate de Vallejo).

similitud entre ambos es evidente. Guerrita, como hemos comentado en otros artistas y así haremos en sucesivos, utiliza la estructura de Cepero y de su fandango e introduce el remate del último tercio al modo de Vallejo. Sin embargo, aporta una novedad; alarga el verso final de manera en el modo del 'Pena hijo' y lo eleva finalmente al de Vallejo. Se trata de una versión muy solemne que básicamente se ajusta a la que grabó conjuntamente con el 'Pena Hijo' en 1930 para Odeón, con la letra /*Los corales son del mar.../*, acompañado de Manolo de Badajoz, terminando como aquél de una forma algo forzada el apéndice tonal final por la reiteración del inicio del mismo siguiendo en intención los modos que ya hemos mencionado.

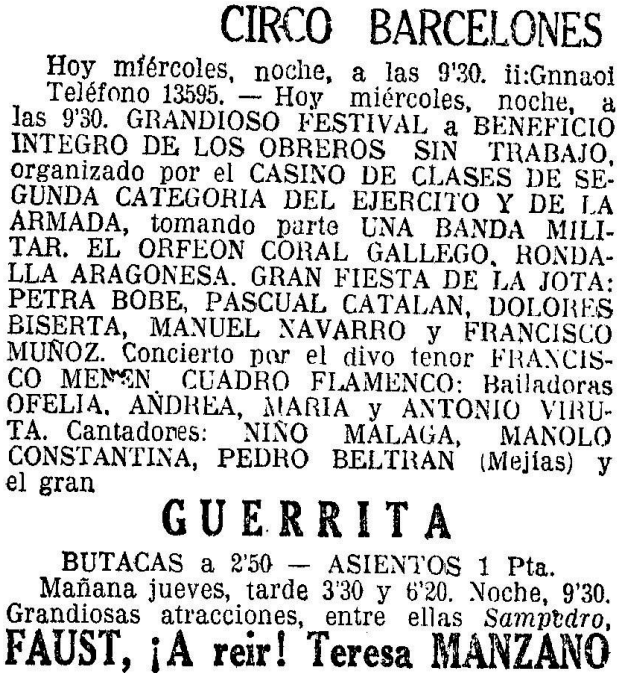
Fandangos
Odeón
183.177
Guitarra: Pepe Hurtado
Título original: Fandangos republicanos

Quiere decir con pasión
este fandango que canto
quiere decir con pasión
España republicana
y lo es de corazón
abajo la ley tirana

De matices tricolor
España tiene bandera
de matices tricolor
amarillo, rojo y lila
colores que son de amor
juntar a nuestras filas

En pleno bullicio republicano y recién instaurada la II República, Guerrita fue uno de esos cantaores que se posicionó públicamente a favor de ésta. No sólo en sus letras sino en los actos en los que participaría y en los que apoyaría abiertamente esta nueva etapa socio-política española.

Muchos de los espectáculos en los que tomó parte tuvieron carácter benéfico y apoyaban causas solidarias. De entre los espectáculos en los que aparece el flamenco relacionado con algún evento republicano se puede hablar de una vertiente solidaria y sensible con los problemas sociales de algunos artistas que se prestaron a recaudar fondos para causas republicanas. Un significativo ejemplo de este tipo de actuaciones fue el festival a «beneficio de los obreros sin trabajo» el 3 de junio de 1931[631]. El protagonista del cartel fue el cantaor Manuel González, Guerrita, junto con otros como Antonio Viruta, Manuel Constantina o el Niño de Málaga.



CIRCO BARCELONES

Hoy miércoles, noche, a las 9'30. ii:Gnnaoi Teléfono 13595. — Hoy miércoles, noche, a las 9'30. GRANDIOSO FESTIVAL a BENEFICIO INTEGRO DE LOS OBREROS SIN TRABAJO, organizado por el CASINO DE CLASES DE SEGUNDA CATEGORIA DEL EJERCITO Y DE LA ARMADA, tomando parte UNA BANDA MILITAR. EL ORFEON CORAL GALLEGO, RONDALLA ARAGONESA. GRAN FIESTA DE LA JOTA: PETRA BOBE, PASCUAL CATALAN, DOLORES BISERTA, MANUEL NAVARRO y FRANCISCO MUÑOZ. Concierto por el divo tenor FRANCISCO MENEN. CUADRO FLAMENCO: Bailadoras OFELIA, ANDREA, MARIA y ANTONIO VIRUTA. Cantadores: NIÑO MALAGA, MANOLO CONSTANTINA, PEDRO BELTRAN (Mejías) y el gran

GUERRITA

BUTACAS a 2'50 — ASIENTOS 1 Pta.
Mañana jueves, tarde 3'30 y 6'20. Noche, 9'30. Grandiosas atracciones, entre ellas *Samptdro*,
FAUST, ¡A reir! Teresa MANZANO

Este festival tuvo una repercusión política de envergadura si tenemos en cuenta que el Presidente de la Generalitat, Francesc Macià y el capitán general de Cataluña, Eduardo López Ochoa, asistieron al evento[632].

Guerrita en su interpretación retoma el modelo ceperiano en versión Vallejo en ambos casos. Así, el modelo se ajusta al patrón impuesto por Cepero en casi todo el recorrido y se acerca más al mismo por la ligazón de los dos primeros tercios; sin embargo, el último tercio no pertenece al mismo, adaptándose más al de Manuel Vallejo en este mismo grado, desarrollado a partir de los finales del de José Rebollo.

631 La Vanguardia 3/6/1931, en Madridejos, Montse 'El flamenco en Barcelona. Intentos de adaptación a la II República'. La madrugá, nº2. 2010.

632 Organizado por el «Casino de Clases de Segunda categoría y sus asimilados del ejército y la armada» se celebró, bajo extenso programa, en el Circo Barcelonés, la anunciada función a beneficio de los obreros sin trabajo. El público llenó por completo el teatro y aplaudió a cuantos participaron en la velada. Asistieron el presidente de la Generalidad señor Maciá y el capitán general señor López Ochoa, a quienes se acogió con manifestaciones de calurosa simpatía. La rondalla del Centro Aragonés y los bailadores y cantadores de jotas, lo propio que la Coral del Centro Gallego, el cuadro andaluz, el tenor Francisco Menen y el cantador de flamenco Manuel González, escucharon entusiastas aplausos. El público salió contentísimo del espectáculo.(La Vanguardia 5/6/1931). *Op.cit*

El segundo se ajusta al cante precedente, exceptuando la no ligazón de los dos primeros tercios y la forma de abordar el último tercio, que en este caso, es de forma muy personalizada, sosteniendo el arranque del apéndice tonal para retornear un fraseado rápido hasta finalizarlo.

Fandangos
Odeón 183.178
Guitarra: Pepe Hurtado
Título original: Fandangos republicanos

Los héroes republicanos
España se reveló
los héroes republicanos
que murieron con afán
por salvar nuestra España
García Hernández y Galán

Fue el 14 de abril
en España un día ocurrió
fue el 14 de abril
se batió la tiranía
y truncó rotundamente
el pueblo con alegría

El primer cuerpo se ajusta bastante a la versión registrada en 1931, para la casa Odeón, con la letra: /*Quiere decir con pasión.../* y acompañado de Pepe Hurtado, recreándose en el adorno veloz del final del 2º tercio, a partir de los parámetros de Manuel Escacena en ese mismo grado. El final no se corresponde con el patrón propuesto, sino que se desarrolla en los modos de José Rebollo, si bien de manera mucho más extensa y sostenida.

El segundo cante se ajusta bastante a la versión registrada en 1931, para la casa Odeón, con la letra: /*De matices tricolor.../* y acompañado de Pepe Hurtado, donde al igual que aquél, aunque quizá en menor medida, se llegan a reconocer en el arranque álgido (recogidos en la palabra */fue/*), ciertos matices de Manuel Vallejo, aunque no llegan a desarrollarse. Por lo demás se ajusta al patrón

propuesto, hasta llegar al 6º tercio, donde también aparece muy concentrado el esquema final del de Manuel Vallejo observado por el típico recorte antes de recogerlo.

Fandangos (segunda letra)
Gramófono
AE 1878 262.602 BJ 849
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Fandango de Guerrita 'Que se me acerque la muerte'

Mis lágrimas al mar cayeron
no me puede hablar la tierra
mis lágrimas al mar cayeron
eso son los desengaños
que.....
después de hablarle de engaño

Se basa en El Carbonerillo con base principal en el cante de José Cepero y José Rebollo, si bien su nota personal se presenta con el arranque con un 1º tercio comprimido y álgido cercano a algunas desinencias saeteras pero que en realidad se acoge con su nota álgida al 1º tercio del de El Cojo de Málaga. Con ello recoge la nota final que da pie al 2º, que al igual que en el caso de José Cepero va ligado al 1º. La presente versión se solemniza sin acometer el recorte final de los tercios de la base musical donde se asienta, sino dictándolos de forma algo parsimoniosa y alargándolos a la vez, como en el caso del 5º. Hay que subrayar el ligado que se produce entre el 4º y 5º tercios. El final se alarga medianamente de forma personal.

Fandangos
Odeón
182044a SO 4.252
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Fandangos 'No creas que es por tu querer'

No creas que es por tu querer

si yo lloro y me atormento
no creas que es por tu querer
es que tengo sentimientos
que a una fiera del desierto

Se me presenta a mí un espanto
para no querer acostarme
se me presenta a mí un espanto
es la pobre de mi madre
que como me quiere a mí tanto
con ella quiere llevarme

Guerrita interpreta en esta ocasión un personalísimo fandango de Cepero en el que incluye elementos propios. Se destaca la subida vocal en el comienzo del primer tercio. En principio nos recuerda la forma de interpretar este estilo por Angelillo y Cojo de Málaga pero Guerrita incluye una variación que eleva aún más el tercio para recogerlo en el modo normalizado. Por otro lado, liga el primer y segundo tercio. Esto no es común, a pesar de haberlo escuchado en el propio Cepero en alguna de sus grabaciones. Hasta ahora, ninguno de los artistas comentados han desarrollado el cante de este modo. Guerrita lo hace en ambos casos. El remate del sexto tercio está en la línea musical de Vallejo. Recoge en esta versión la base de José Cepero, fluctúa con el 1º tercio de El Cojo de Málaga, al alcanzar las tonalidades valientes de éste en su inicio. Aquí el 5º, lo sostiene al modo de El Carbonerillo en este grado. El tercio final se apoya sobre la tonalidad de desarrollo final del de José Rebollo, pero lo alarga repitiendo cierto fraseado musical (muy al modo en que Juan Varea acomete y remarca el final del 2º tercio del cante de Manuel Escacena).

Fandangos
Odeón
183054a SO 6.163
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: 'El pobre corazón mío', 'Mi jaca se moría'

Sufriendo estaba por ti

el pobre corazón mío
sufriendo estaba por ti
tú sufrías hasta que un día
como yo sufrí por ti
al pobre corazón mío

Pasaba yo el contrabando
con mi tordilla bravía
pasaba yo el contrabando
pero una bala perdía
me dejó triste y llorando
mi jaca se me moría

Prestando atención a la primera letra, vemos que no tiene coherencia en la estructuración de los versos ni en el sentido que pueda tener el fandango en sí. Al margen de este detalle, este cantaor vuelve a desarrollar el modo de Vallejo en el estilo de Cepero. Esta versión es similar a la que graba y detallamos a continuación, aunque a ésta le aporta la solemnidad del cante matriz. La sobriedad en la ejecución de ambos es latente y muy cercana al modelo original aunque en el remate se aleje. La salida se realiza al modo de José Rebollo, aunque poco reposada. El 3º tercio repite el mismo grado musical que el 1º. El desarrollo del 6º no se ajusta a este patrón; se mantiene medianamente sostenido con un recorte al final muy en los modos de Manuel Vallejo.

Para el segundo, trascienden las desinencias de Manuel Escacena, al alargar en demasía el fraseado que se redobla al final del 2º tercio, muy en las formas de El Niño de Marchena y Juan Varea. Como en el cante precedente, el 3º repite el mismo grado musical que el 1º. El apéndice del 6º, muy alargado se mantiene sostenido tras repetir dos tonalidades álgidas que casi desdibujan el desarrollo final.

Existe asimismo un error en el título original de la placa de pizarra y la grabación.

Fandangos (primera letra de Quintero-Guillén 'El Alma de la Copla')
Odeón
182.786b
Guitarra: Miguel Borrull

Título original: 'En la puerta de un convento', 'En un arroyo se cría'

Junto a este arroyo se cría
una flor con una pena
junto a este arroyo se cría
vendrán los guapos a ver
pero me juego la vida
con el que intente coger

Mi fe la tengo perdía
es un lamento de amores
mi fe la tengo perdía
pero no perdí el valor
para quitarle la vida
al hombre que me ofendió

Se encuentra en la línea del cante ceperiano y de la versión que de éste ya grabara en 1929, para la casa Gramófono y con esa misma letra, donde hemos de tener en cuenta el fraseado reiterado al final del 2º tercio y la tesitura tonal levemente más alta con respecto al resto, y se aloja el 4º. El apéndice final, no se ajusta al modelo original, es personal y exagera en el arranque los modos de Manuel Vallejo.

El segundo, recoge tonalidades álgidas en el 1º tercio y para el 2º trasciende el fraseo final al modo de Manuel Escacena ejecutándolo con mucha velocidad, por lo que regresa en cierta forma al cante base de José Cepero en una interpretación muy personal. Introduce igualmente un matiz quebrado tenue a mitad del 5º tercio, para acometer el 6º en su apéndice final de forma muy similar al precedente.

Fandangos
Odeón
182.719a
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: 'Redoblas mis martirios', 'Explícame ese misterio'

Redoblan mis martirios
mis ojos lloran por verte de día y de noche un momento
y tú redoblas mis martirios
mira que mala es mi suerte
que yo te quiero con delirio
y tú no puedes ni verme

Porque te llaman Dolores
explícame a mí ese misterio tan grande que tú tienes
porque te llaman Dolores
yo soy el ruido
de tu flor de un mal de amores
….....

Aparece una nueva modalidad en los cantes asociados a Cepero. El cantaor jerezano llegó a grabar una versión que incluyó un alargamiento del segundo verso de esta forma. Guerrita al acometer el segundo tercio, incluye hasta 16 sílabas en el primer y segundo cuerpo. Además respeta la velocidad sin acelerar los tercios y dejando caer los finales de cada uno en las formas que lo hacía Cepero. Como es habitual en Guerrita, el remate sigue de nuevo a Vallejo. Desde el inicio, se ajusta al patrón propuesto pero ejecutado de forma muy sentenciosa por el sostenido de los tercios. Recoge un 2º que se aloja en un verso excesivamente largo en número de palabras. El final del 6º recoge el tono de apoyo de José Rebollo, aunque desarrolla el largo apéndice tonal al modo del cante de Manuel Vallejo.

En el siguiente adorna más los finales de algunos tercios. Arranca con el típico inicio hasta alcanzar una tonalidad álgida que se posiciona musicalmente en el mismo grado que el cante de El Cojo de Málaga, pero que al alcanzar más ascenso tonal, recoge ciertas tonos de saetas parando con esta presentación y reanudando el tercio para ligar con el 2º. Sin embargo, en esta versión no hay ligazón entre el 4º y 5º, donde se vislumbra el patrón original de José Cepero en el que se basa. Acomete el 6º desde las tonalidades de apoyo de José Rebollo, aunque ajustado al de Manuel Vallejo de modo muy personal.

Fandangos

Odeón

182740a SO 5.758

Guitarra: Manolo de Badajoz

Título original: 'Cien leguas después del mar', 'Anda busca quien te quiera'

Cien leguas después del mar
a un castillo a mí me lleven
cien leguas después del mar
a mí me aten con aquellos cordeles
que yo no te puedo olvidar
por lo serrana que eres

Anda busca quién te quiera
que yo bastante te he querío
anda busca quién te quiera
que otro sufra el desengaño
el mismo que yo he sufrío
que hoy el verte me hace daño

Introduce Guerrita una nueva variación en el cuarto verso que llega hasta 11 sílabas[633]. En esta versión ejecuta al modo de Cepero desarrollando las mismas caídas tonales en cada tercio. Este fandango se ajusta musicalmente a la cadencia que del estilo registrara en el año 1930, para la casa Odeón, con la letra: */Y tú redoblas mis martirios.../*, acompañado de Manolo de Badajoz, donde cabe destacar la ejecución sentenciosa que del cante base hace por el sostenido de los tercios. El 2º tercio es el único que cambia recogiendo los caracteres propios del de Manuel Escacena en este grado. El final del 6º recoge el tono de apoyo de José Rebollo, si bien desarrolla el largo apéndice tonal al modo del de Manuel Vallejo.

Se encuentra este segundo estilo en la versión que grabara en el registro de 1930, para la casa Odeón, con la copla: /*Que juntas estaban las dos.../*, acompañado de Manolo de Badajoz, donde se percibe quizá la variante más primitiva o menos definida del cante de Guerrita. Conserva el desarrollo del de Manuel Vallejo en el apéndice final, con el clásico recorte antes de resolverlo.

633 En la primera letra de este cante.

Guajira

Odeón

183.252a SO 7.151

Guitarra: Manolo Bulería

Título original: Guajira 'Mulata del Camagüey'

Mulata del Camaguey
Mulata del Camaguey
Mulatita del Camaguey
No sé que tienen tus labios
Que pa(ra) mí tus besos sabios
Son más ricos que el ¿…?
Me saben a canelita
Me saben a canelita
Y me suelen trastornar
Y por eso mulatita
Yo te quisiera comprar
Yo te quisiera comprar
Yo te quisiera comprar
Hasta que al fin de tus labios
Viera la sangre brotar
Ay, ay, es mi mulata Juliana
Más dulce que el azuquita
Y por eso su boquita
De besarla me da ganas
Más si no quieres jarana
Yo me pongo enfurecío
Ay, marchándome pa(ra) La Habana
Dejándola en el bujío
Entonces dice juliana
To(do) lo que tienes es mío

Esta letra ya la recogimos en el apartado de la discografía y creaciones del cantaor. Como vimos, no fue grabada por el jerezano pero sí la grabó Guerrita.

Se compone de la correspondiente espinela de octosílabos aconsonantados, en dos cuerpos musicales de 4 + 6 versos cantados de forma seguida y sencilla. Se repite preceptivamente el 1º tercio hasta tres veces, siendo la última la que sirve de ligazón al resto de tercios del primer cuerpo musical hasta el 4º, cantados de forma fraseada. Del 2º cuerpo se redobla el 5º tercio y se repite hasta tres veces el 8º. Recalca las entonaciones indianas sugerentes muy en las formas de El Niño de Marchena que se localizan al final de los tercios 2º, 3º, 7º y 9, que matizan la tonalidad de paso hacia tercios de respuesta musical.

Fandangos (segunda letra)
Pathe
A 3009
Guitarra: Luís Yance
Título original: Fandanguillos n*4

La tierra donde yo nací
Viva Cartagena hermosa
tierra donde yo nací
Viva la Virgen de la Caridad
que es la patrona de allí
Viva el barrio del Peral

Se aproxima al patrón musical de José Cepero, ya que recaba la impronta del fraseo reiterado del final del 2º tercio, tratando de elevar sobre el resto la tesitura en que se canta el 4º. También el arranque del desarrollo final del 6º se acoge a los parámetros del cante de Escacena, aunque posteriormente se alargue más de lo que pide, añadiendo de forma personal cierto fraseo álgido que repite y estirándolo a modo y efecto de 'trompeta'.

Fandangos
Regal
DK 8816

Guitarra: Niño Ricardo

Título original: 'Agua piedra lleva la corriente'

Agua o piedra lleva la corriente
cuando el río va sonando mucho
agua o piedra lleva la corriente
por quererte yo a ti buena
cuentas no quiere la gente
y ahora me ahoga la pena

Después de tanto desprecio
ahora vienes a que te quiera
después de tanto desprecio
vete de mi vera
que lo que conmigo habías hecho
no lo hacen ni las piedras

Es el tercero caso en el que Guerrita interpreta unos fandangos de Cepero e introduce más versos de los que se suelen desarrollar. Si la métrica regular es la del octosílabo, en éste y en los mencionados con anterioridad lo sobrepasa. Los tres primeros tercios llegan hasta las 10 sílabas. Es éste un modelo que permite estas licencias métricas pues al entonar el primer verso quebrado el resto se puede recoger alternado las sílabas y recogiendolo en el modo referido. Sin duda, estas variaciones se permiten en muchos otros estilos, pero en el de Cepero todo queda perfectamente cuadrado a pesar de excederse métricamente. Referimos algunos ejemplos en los que la alteración de los versos implica la deformación del fandango. Así, el del Gloria, por citar uno, no permite este alargamiento pues alteraría significativamente, por ejemplo, la melodía del primer tercio y descuadraría el estilo.

El segundo está basado en el cante matriz aunque en algunos tercios se aleja y se disipa la melodía. Presenta un 1º tercio ajustado al modo de Rafael Mate con claro origen del de Antonio Rengel en este mismo grado, si bien con una tonalidad álgida añadida personal. El 2º fluctúa entre este posible de Rafael Mate y su clara base de José Cepero. El 4º no se ajusta al cante de Antonio Rengel, según los modos apuntados para el de Rafael Mate por El Niño de Marchena; siguiendo a

partir del 3º tercio aplicadamente todos los grados del cante de José Cepero. El 6º presenta leves entonaciones próximas a los finales de El Carbonerillo.

Fandangos
Odeón
183396b SO 7.561
Acompañamiento: Orquesta Odeón
Título original: Pasodoble con fandanguillo 'Guerrita el cantaor'

Un fandango me pidió
bailando este pasodoble
un fandango me pidió
lo canté y agradecida
con un beso me pagó
lo que tan poco daría

Con mi jaca peregrina
me voy para la serranía
con mi jaca peregrina
por ver que allí había
una cara tan divina
como tu niña tenías

No destaca esta interpretación como una de las mejores de Guerrita. El hecho de que acompañe musicalmente la orquesta le resta jondura y limita la expresividad del cantaor en la ejecución de los tercios. Está sometido al compás rítmico de la música aunque respeta el arco melódico del fandango ceperiano con remate de Vallejo. Todo apunta a que esta grabación formase parte del repertorio de 'El Alma de la Copla', comedia en la que además de guitarristas participaron diferentes orquestas.

La primera letra está en la línea musical de Cepero aunque desarrolla los tercios de manera sostenida y valiente. Así el arranque se hace ostensible y el final del 2º recoge adornos floreados muy veloces. El 3º tercio contiene una cadencia levemente ascendente y nueva que no desdibuja el

cante en ese grado. El 6º tercio y su apéndice final se desarrolla sobre la tonalidad de apoyo de José Rebollo en los modos de Manuel Vallejo.

El segundo se ajusta musicalmente y casi en su totalidad con el precedente, destacando la fuerte acentuación en el arranque y el mantenimiento de la cadencia álgida del 3º tercio, aunque presenta un final menos floreado en el 2º.

8.15.- NIÑO ISIDRO[634]

Con una voz natural, Paco Isidro fue uno de los más insignes cantaores de fandangos de Huelva y personales. Su repertorio se basó en los estilos de su tierra, aunque su predilección por las saetas le dieron fama en los años '30.

Salvo una taranta y una media granaina, la discografía que dejó grabada se completa con fandangos exclusivamente. Su elección por los estilos de Cepero hizo que engrandeciera aún más este patrón melódico. Su tesitura a la hora de desarrollar los tercios era desmedida, al igual que su voz. Además en su repertorio discográfico encontramos alusiones estilísticas a Pérez de Guzmán, Rebollo, Alosno, Huelva, Juan María, Rengel y su propio estilo.

Fandangos
Regal
RS 784 K 854
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandango del Cerro Huelva 'Tengo que poner un barreno'

Tengo que poner un barreno
serrana en tu corazón
tengo que poner un barreno
seguro no habrá intrusión
por tratarse de un terreno

634 Francisco Barrera García, conocido como El Niño Isidro, nació en Huelva en el año de 1.896 y murió en su ciudad natal en 1.960. Empezó a cantar a los treces o catorce años en fiestas y en reuniones, a la Feria de Sevilla iba contratado todos los años y al Rocío no faltó un solo año en toda su vida de artista. Sentía una gran devoción por la Virgen del Rocío por lo que le dedicó muchas creaciones originales de fandangos rocieros y siguiriyas rocieras. Actuó por muchos festivales por toda Andalucía y en la famosa sala de fiesta El Guajiro de Sevilla estuvo contratado con mucha frecuencia. En su juventud hizo la copla andaluza en el Teatro Pavón de Madrid, en unión de otros artista famosos de la época. Su creación artística fue muy importante porque tenia una voz de gran timbre y adecuada para el cante flamenco. Hizo fandangos con gran personalidad, estilos cortos, valientes, rocieros, alosneros, serranos. Otra faceta del arte del Niño Isidro eran las Saetas que cantaba con una fuerza y un gusto extraordinario. También cantaba muy bien los verdiales y las malagueñas. Tenia verdadera pasión por las letras de fandangos; podía cantar más de doscientas sin repetir ninguna. Su discografía es muy amplia.

de muy mala condición

Y tú vivirás divertío
canta y alegra tus penas
y vivirás divertío
dále gusto a esa morena
siempre te verás rendío
al pie de la yerbabuena

Paco Isidro es fiel recreador de las características melódicas de Cepero. Una de las principales se encuentra es no alterar el sexto tercio ni adentrarse en versiones de Angelillo y, principalmente, de Vallejo. La práctica totalidad de cantes mencionados recoge esta variación que Isidro abandona para seguir el formato musical original.. El onubense en la catalogación de este cante lo atribuye al Cerro del Andévalo como viene reflejado en el círculo central del disco.

El cante se ajusta al patrón propuesto (estilo Cepero), aunque recogiendo claros modos interpretativos de Antonio Rengel, que se caracteriza principalmente por un tratamiento muy solemne y cadencioso de los tercios, sobre todo en la primera parte, hasta el punto de que el 1º tercio se hace 'dictado'. También se observa esta influencia en la cadencia final del 4º que no recoge en el final el apéndice de tonos bajos con los que alinea el 5º, sino que los tercios se cantan más 'tiraos', sin abandonar los tonos medios, en aire más onubense y menos natural. El último tercio no corresponde a este estilo sino que recoge el propio de Antonio Rengel.

En el segundo, aparece un leve *yayeo* de colocación. Se ajusta al patrón propuesto aunque difiere algo del cante precedente. Trata de incidir en las tonalidades finales del 4º tercio de paso al 5º aunque acometiéndolas en tonos medios. Por esta razón, el 5º se desarrolla en una tesitura más baja que en el precedente, ajustándose más, si cabe, al modelo original en ese grado. El 6º, por su parte, no se ajusta a estilo, recabando para la conclusión el estilo lucentino de El Niño de Cabra y por tanto el de El Niño Isidro en ese mismo grado.

Fandangos
Regal
RS 784 K 855
Guitarra: Niño Ricardo

Título original: Fandango Huelva 'Tengo una pena tan fuerte'

Yo no hago más que llorar
no puedo pasar un día sin verte
no hago más que llorar
tengo una pena tan fuerte
que me obliga a preguntar
si un querer causa una muerte

Resaltamos el alargamiento hasta 10 sílabas del segundo tercio como hemos visto que hacía Guerrita. Isidro le imprime a sus fandangos el aire onubense dejando la cadencia de este estilo a merced del compás 3X4 propio de Huelva. Incluso la guitarra de Niño Ricardo marca el ritmo acompasado pese a dejar espacios sonoros en blanco para dejar hablar al cante y responder posteriormente. Inicia con un corto *yayeo*. Se ajusta al patrón propuesto en los modos de Cepero con influencias de Rengel presentándolo de forma muy sentenciosa en general y dictando el 1º tercio y elevando el 4º. Presenta, no obstante, un 2º muy particular y enriquecedor estirándolo a base de retardar con cierta inflexión la mitad del grado acomodando un pequeño álgido propio de El Niño Isidro en el arranque de ese grado. El tercio final se acoge al de Antonio Rengel.

Fandangos
Odeón
182.428
Guitarra: Manolo de Badajoz
Titulo original: Fandango de Paco Isidro

Mi mal no tiene remedio
yo hice cuanto pude hacer
mi mal no tiene remedio
yo muero por una mujer
porque no encuentro el consuelo
de que me vuelva a querer

Son las mujeres queriendo
como el celo en el león
son las mujeres queriendo
pero en diciendo que no
pena al hombre morir sufriendo
no le va ….. su pasión

Este fandango lleva implícito el aire onubense en la cadencia guitarrística. El cante, igualmente, está interpretado al modo de Huelva. En esta versión, se desarrolla el alargamiento del segundo tercio y las caídas propias del jerezano. El segundo sigue la misma estructura del primero. Destaca la voz a la hora de acometer los diferentes versos y la impronta que aporta el onubense. Comienza con un ayeo breve de colocación. Se ajusta al modelo de Cepero, si bien se ejecuta en una tesitura alta, de tal forma que el 1º tercio se desdibuja del estilo y fluctúa entre el arranque de la 2ª versión de El Cojo de Málaga en los modos de José Pérez de Guzmán en ese grado, que se conjugan sobre todo en la palabra "tiene" y las desinencias del 2º recogen las caídas propias de Manuel Escacena sin llegar a matizarlas del todo. El 3º es más propio de José Rebollo. La ligazón entre el 4º y 5º con pausa, entrado ya éste último, se hace en los claros modos de Antonio Rengel. El 6º no es propio de este estilo y se establece en su arranque próximo al del estilo lucentino de El Niño de Cabra y por tanto de El Niño Isidro.

En el segundo, aparece un brevísimo ayeo, aunque contrariamente al precedente presenta y recoge un claro sesgo gaditano de gran fuerza debido a los modos de Aurelio de Cádiz para éste. El 3º no redobla el 1º grado y su melodía se suple recayendo en el propio de José Rebollo. La ligazón entre el 4º y 5º se ajusta de nuevo a los modos de Antonio Rengel y el 6º, al igual que en el precedente, presenta el arranque propio de El Niño Isidro, para rematar tendido en los finales de los cantes de Rengel.

Fandangos (segunda letra)
Odeón
182....
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original:

Tiene serrana el arranque
como un caballo sin freno
tú tienes serrana el arranque
y no te acuerdas de mí
hasta que no estoy yo delante
y yo me muero por ti

Vuelve a aparecer un cante de Cepero con ligazón del primer y segundo tercio. Las facultades de Paco Isidro permiten hacer esto teniendo en cuenta que comienza en tonos muy altos. Se ajusta prácticamente al esquema que hizo en 1929, para la casa Odeón (182.) con la letra /*Mi mal no tiene remedio.../*, acompañado de Manolo de Badajoz, donde hay que incidir en cierto reflujo de la 2ª versión del cante de El Cojo de Málaga en los modos de José Pérez de Guzmán en ese grado que se produce en el arranque del 1º tercio de forma ascendente. Con todo, remite a un 1er tercio preceptivamente dictado y a diferencia de aquél registro aquí el 2º se cierra más sobrio, conforme a estilo y sin emular desinencias de Manuel Escacena en ese grado. El 6º tercio de cierra más ajustado a los modos de Antonio Rengel.

8.16.- COJO LUQUE

El Cojo Luque[635] dejó bastantes grabaciones en pizarra y sin embargo, muy poco se ha sabido de él; quedó totalmente olvidado por la mayoría de los aficionados. Como este gran cantaor quedaron muchos olvidados, habiendo tenido una amplia gama de buenos cantes, muchos de ellos poco conocidos.

Me dijo en una ocasión
mi madre porque es muy buena
me dijo en una ocasión
que odies a esa mujer
que va a ser tu perdición
porque no sabe querer

Hemos querido incluir esta grabación del Cojo Luque pues, a pesar de basarse en un cante

635 Nació en Sevilla a principios de siglo. En 1929, hace una gira por la geografía española en unión de Manolo Caracol. Después de actuar en distintos elencos, canta en el Colmao La Macarena de Barcelona, durante los años cincuenta, así como en Villa Rosa, La Pañoleta y El Patio Andaluz de la ciudad condal. Excelente y personal fandanguero y buen interprete de los cantes de Levante.

ajeno al de Cepero, recoge melodías propias del cantaor jerezano. Es pues una mezcla de estilos que van y vienen entre Marchena, José Rebollo y Cepero. El 1er tercio se aleja del patrón original para encuadrarse en el aire onubense con sesgos de Rebollo para, en el segundo, ejecutar la impronta melódica de Cepero. Esto mismo sucede en el 3º y en los sucesivos salvo en la ejecución y remate del 6º que acomete la línea melódica base en la versión de Pepe Marchena con alardes propios del 'Pena hijo' en el remate final y en la modulación de la vocal final.

8.17.- MANOLO EL MALAGUEÑO[636]

Fandangos
Gramófono
(Sin datos de matriz y referencia)
Guitarra: Niño Ricardo

Un día yo analicé
las lágrimas que tú echabas
un día yo analicé
y tanto y tanto veneno daba
que tuve que comprender
que tu llanto devoraba

A pesar de recoger elementos del cante base de Cepero algunos de sus tercios se encuentran en la estela de otros estilos ajenos al modelo original. El 1º tercio nada tiene que ver con el fandango del jerezano (verso con leve parada y elevación tonal en la primera parte del verso). El acento onubense prevalece en el 1º con leves sesgos matrices. El 2º y 3º tercio ya recogen la melodía del fandango base. El malagueño hace desaparecer el recorrido musical para 'hablar' sin establecer la base musical cercana a Huelva que es eje fundamental de este estilo. A partir del 4º sí se establece el marco idóneo del fandango propuesto para personalizar en el sexto y último tercio.

636 Manuel Pendón Rodríguez (1912-1975) Inicio su carrera artística como cantaor cancionero en Andújar (Jaén), en el año de 1930 actuando también con mucha frecuencia en Córdoba si bien hasta ese momento no pasa de ser un modesto aficionado al que se le da bien el cante sería en 1943cuando el gran Pepe Marchena, reconociendo la capacidad del joven malagueño, hace que debute como profesional en el Teatro Fontalba de Madrid, en un gran espectáculo titulado *La encontré en la serranía*, siendo Enrique Rambal el empresario. El espectáculo fue un gran éxito, el éxito le acompañaría durante el resto de su carrera siendo admirado por grandes hombres de la cultura como Jaciento Benavente. El cante de Manolo el Malagueño se caracterizaba por ser un cante dulce, aunque empezó imitando a su maestro Pepe Marchena, luego fue tomando otros aires preferentes dedicados a la canción, teniendo mucho éxito y siendo muy admirador por la mayoría del público de su época, en la radio era muy solicitados sus discos. Acturó en distintas ocasiones en el mítico Circo Price de Madrid, siempre acompañado con un buen elenco de cantaores de su mejor época. De entre sus muchos éxitos siempre sera recordado su canción del *Niño perdido.*

Las caídas finales las hemos escuchado[637] años más tarde en los estilos del Sevillano interpretados por Emilio El Moro.

8.18.- PEPE MARCHENA[638]

Fandangos

Gramófono

2614 BJ 2.116

Guitarra: Luís Yance

Título original: La copla andaluza Fandangos de desafío (III parte) (Junto Antonio Quintero)

Mira que yo voy a creer
para que seas tu tanta fantasía
mira que voy a creer
que tú no tienes todavía
lo que debías de tener
para jugarte la vida

Pelea vas a encontrar
peleas vienes pidiendo
peleas vas a encontrar
te ofendo porque te ofendo
y ahora te voy a matar
para que vayas aprendiendo

Se atribuye este modelo al cantaor de Marchena. Sin embargo, el patrón base es creación de Cepero. Marchena adorna los tercios, los alarga, los mece hasta hacerlo personal y, sobre todo,

637 Grabaciones de Emilio el Moro en vinilo. Archivo del autor.

638 José Tejada Martín Marchena (1903-1976) Se dio a conocer como Niño de Marchena. Fue uno de los grandes en la época de la Ópera Flamenca, destacando con estilos como fandangos, tarantas y malagueñas. Fue el más popular en su momento, creó la colombiana único palo flamenco creado en el siglo XX e introdujo recitativos en el cante y mezcló estilos con otros. Su padre, labrador por cuenta ajena y guarda ocasional de la Fuente de las Cadenas, cantaba muy bien, especialmente por tarantas. Este estilo lo cantó después Niño de Marchena o Pepe Marchena, como también se le llamaba denominándolo "tarantas de Marchena". Su curiosidad por todo le hacia acercarse siempre a los mayores, de forma que llegó a poseer la sabiduría que da la lucha por la vida. Por esta razón a su corta edad le pusieron de mote "la vieja", apodo éste por el que se le conocería entre los compañeros de profesión aún en los años en que ya era un cantaor conocido. Como su afición era el cante, los oficios que realizaba durante el día los compatibilizaba con las actuaciones por las noches en las tabernas, en contra de la oposición de su padre. Pero el impulso interior de su afición lo fue despegando poco a poco de sus oficios manuales y lo dirigió por la senda del arte. Y así empezó por hacer excursiones por los pueblos cuando apenas contaba doce años: Morón de la Frontera, Écija, Osuna. En Fuentes surgió su primer contrato con carácter fijo, pero la presentación más importante para su carrera ocurrió en Sevilla, en el Café de Novedades. Lo cuenta Eugenio Cobo: "Bailaba todavía en Novedades "La Macarrona". Uno de los días están de espectadores tres chiquillos con sus familiares y amigos. En aquella época no era raro que, a petición de los amigos, un espectador subiese a las tablas del café, y de esa manera debutaron El Carbonerillo, Pepe Pinto y el Niño de Marchena, que se quedó actuando unas semanas".

diferente. Sin menospreciar la personalidad de Pepe, la musicalidad que éste aporta hace del estilo un cante nuevo. No es sino una adaptación, una transgresión del fandango del jerezano llevado al terreno cantaor del sevillano. El 1er tercio respeta el arco melódico original. En el 2º ya hay inclusiones personales en 'tanta' donde rebaja el tono para cerrar el 3º tercio alargándolo melismáticamente. Enlaza 4º y 5º y recoge finalmente el 6º con un carácter personal que veremos en la mayoría de las interpretaciones de este modelo.

En el segundo, los alargamientos finales de los tercios son la característica principal de éste. Además la guitarra pone el fandango en la órbita onubense obligando al cantaor a someterse al compás de 3x4. Altera la subida tonal del 6º tercio alejándose del remate de Cepero y entroncándolo con Huelva.

Media granaina
Gramófono
AE 1140 262.357
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Media granadina

Con la Virgen del Pilar
yo tengo juramento hecho
con la Virgen del Pilar
y aunque viniera con el palio
yo no te vuelvo a mirar
yo tengo juramento hecho

Para analizar concretamente esta media granaina y otras que dejó Marchena en su discografía, debemos recurrir necesariamente a las tres grabaciones que impresionó José Cepero. Por otro lado, entendemos que otro de los modelos fieles y fundamentales en relación con éste, se encuentra en la versión que del mismo estilo y la misma letra grabara Tomás Pavón en 1927 con Niño Ricardo[639].

Marchena, sin ayeo de inicio, acomete el primer tercio variando el sostenimiento vocálico con respecto a los ya mencionados. En las versiones anteriores, este 'sostenido' aparece en la palabra *'del'* mientras que Marchena lo adelanta y aparece en *'Vir-gennn*'. Este caso ya lo hemos observado

639 Archivo del autor.

en otras grabaciones. Uno diferente se encuentra en la versión de Juan Mojama en la que sostiene tanto el final de la palabra *'Virgen'* como la palabra '*del'*. 'Pena hijo' sostiene *'Virgen*' por mencionar otro ejemplo.

Marchena desarrolla como una de sus características personales el alargamiento de los tercios sin llegar al juego melismático propio de su cante salvo en el remate del 6º tercio en el que estira el verso y la última vocal.

Media granaina
Gramófono
AE 1157 BS-1349-I
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Fandanguillo

Que no vengas a buscarme
yo no sé como decirte
que no vengas a buscarme
cuando con otra estoy yo
no trates de molestarme
que lo nuestro se acabó

Tú a mí loco me tenías
cuando yo te quise a ti
tú a mí loco me tenías
pero Dios me dio el talento
para comprender a tus partidas
y aborrecerte yo en el momento

El temple inicial se encuentra en los modos de José Cepero. Un ayeo sobrio pero intenso que Marchena eleva de grado a diferencia del jerezano. El timbre de voz del sevillano no desvirtúa este inicio sino que implementa la introducción de la guitarra sin provocar alejamiento musical entre cante y toque. El argumento melódico es fiel al patrón propuesto. En este caso, liga el tercer y cuarto tercio llegando a provocar la subida a la mitad para llegar al final en el IV grado que se

recoge en caída tonal del siguiente desarrollado casi hablado. El 5º tercio vuelve a ligarse al 6º aunque en éste aparece una parada a mitad del verso llegando al tono bajo y estirando el ayeo final.

La siguiente versión sigue el patrón propuesto precedente con matices. Mantiene el argumento melódico y en este caso liga primer y segundo tercio; Alarga el final del cuarto sin ligar al siguiente que produce engarce con el final que remata sin alargamiento tonal personal, muy en su línea. En este caso, respeta el modelo original en este remate.

Media granaina
Gramófono
AE 1397 BS-2016
Guitarra: Manuel Bonet
Título original:

Con la Virgen del Pilar
yo le tengo juramento hecho
a la Virgen del Pilar
aunque viniera con el palio
yo no te vuelvo a mirar
yo tengo un juramento hecho

Antes del comienzo del cante, Manuel Bonet introduce con su guitarra una falseta de inicio con 'Asturias' de Albéniz tras un picado. Marchena resuelve sin templarse. El inicio mantiene un sostenido vocal en el término *'del'*, modelo diferente al anterior y similar al de Cepero. Recupera el sevillano una de las características personales que Cepero imprime tanto a sus fandangos como a la media granaina, esto es, mantener una palabra en tensión para recogerla y provocar así un mayor sentimiento expresivo en la ejecución. Marchena juega con ese sostenido vocal del final de los tercios, principalmente en el 4º, 5º y 6º donde remata de modo personal.

Media granaina
Pathé
2285 87.806
Guitarra. Manuel Bonet
Título original: Media granadina

Con la Virgen del Pilar
yo tengo un juramento hecho
con la Virgen del Pilar
aunque viniera con el palio
yo no te vuelvo a mirar
yo tengo un juramento hecho

El modelo de media granaina que interpreta aquí sigue el mismo guión musical que la versión anterior. Se destaca, en este caso, que se aleja de musicalizar y alargar los tercios para desarrollarlos en los modos propios de Cepero. Es la versión más fiel a cuantas grabaciones hizo José de este cante.

Media granaina y Fandangos
Gramófono
AE 2613 BJ-2.114
Guitarra: Luís Yance
Título original: La copla andaluza. Fandangos de desafío (I parte) (Quintero y Guillén)

Con mi cuchillo montés
con mi jaca cartujana que la tengo en la puerta madre
con mi cuchillo montés
yo vengo de tierras lejanas
por gusto de yo conocer
aquel que ofendió a mi hermana

Que aborrece la quimera
aunque soy hombre prudente
que aborrece la quimera
tengo el valor suficiente
pa(ra) matarme con cualquiera
que presume de valiente

Esta copla aparece en la discografía grabada por fandangos. En esta ocasión,como media *granaína.* Se trata de una versión diferente a otras que de ella se han grabado. En primer lugar, la forma de desglosar el cante lo hace no sólo en modo muy personal sino que casi podríamos hablar de una media granaina nueva o de una recreación de la de Cepero. La salida no participa del guión establecido de quebrar el primer tercio a partir de la cuarta o quinta sílaba sino que sigue el modelo de Chacón, en el que se hace una parada en la primera o segunda sílaba. Sin embargo, la subida tonal no pertenece a ninguno de estos modelos ya conocidos. La hibridación entre ambos cantes está presente. Si parece comenzar al modo de Chacón, desaparece la melodía propia para rescatar la cadencia musical y melódica de Cepero a partir del tercer tercio. La modulación y vibrato de las vocales que desarrolla Marchena en los tercios 4º, 5º y 6º lo personaliza, aunque se aleja de la versión original en comparación con las anteriores. En el último tercio, es reconocible la parada al comienzo del verso para rematarlo en tonos bajos sin alargamiento del apéndice vocal final.

Al final del segundo cuerpo se oye: ¡Viva Jerez! Esto confirma la cercanía con el cante de José Cepero. Como en caso anterior, el segundo no lo interpreta Marchena sino Antonio Quintero al modo de Cepero, y es un fandango.

Fandangos
Gramófono
2614 BJ 2.116
Guitarra: Luís Yance
Título original: La copla andaluza Fandangos de desafío (III parte) (Junto Antonio Quintero)

Mira que yo voy a creer
para que seas tú tanta fantasía
mira que voy a creer
que tú no tienes todavía
lo que debías de tener
para jugarte la vida

Pelea vas a encontrar
peleas vienes pidiendo
peleas vas a encontrar

te ofendo porque te ofendo
y ahora te voy a matar
para que vayas aprendiendo

Se atribuye este modelo al cantaor de Marchena. Aún así, la base musical es creación de Cepero. Marchena musicaliza los tercios, los estira jugando con los tiempos. La forma en la que es capaz de adornar el patrón propuesto hace del estilo un cante nuevo. El 1º tercio respeta el arco melódico original. En el 2º ya hay inclusiones personales en *'tanta*' donde rebaja el tono para cerrar el 3º tercio alargándolo melismáticamente. Enlaza 4º y 5º y recoge finalmente el 6º tercio con un carácter personal que veremos en la mayoría de las interpretaciones de este estilo. Entronca melódicamente con la versión que grabó Manuel Centeno con la letra */No eches tanta fantasía/.*

8.19.- PENA HIJO[640]

Fandangos
Gramófono
AE 2042 BJ 1.112 262.668
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: 'Lo que ahora'

Lo que ahora
a mí no me importa esa mujer que decía
a mí me importa lo que es ahora
yo la quiero mientras me quiera
pero que no me salga traidora
que la devore la tierra

Un pajarillo de su nido
yo cogí cuando chaval

640 José Muñoz Martín, cantaor flamenco de origen payo, nacido en Málaga en 1900 y fallecido en la ciudad argentina de Mendoza en 1969. Hijo del gran cantaor de Álora, el Pena padre Comenzó su vida artística a mediado de los años veinte, era la época de las Óperas Flamencas en las que el Pena Hijo participó activamente, hasta que comienza la guerra civil. Aunque en algunos carteles se le anunciaba como guitarrista acompañando a Paco el minero en 1927 ganó la Copa de Andalucía del gran Concurso de Cante celebrado en Sevilla. Este triunfo le dio impulso necesario para formar una compañía propia, donde pudo desarrollar su personal estilo de cante. Estando de gira en Francia, le sorprende la guerra civil en Marsella, motivo por el cual decide exiliarse a Argentina, de donde ya no regresaría a España. Triunfa en Buenos Aires realizando giras teatrales. A finales de los sesenta deja Buenos Aires para intentar mejorar su quebrantada salud instalándose en la ciudad de Mendoza, donde fallecería en 1969.

un pajarillo de su nido
yo vi a su madre llorar
se me ablandó el corazón mío
y yo a su hijo le voy a dar

Una de las variantes del fandango de Cepero es la de interpretar el primer verso quebrado, dejando para la repetición en el 3º el resto de la frase. En este caso. el segundo asume la totalidad del fraseo que lo lleva a doce sílabas, todo esto sin desfigurar la melodía.

Bajo el esquema del temple de José Rebollo se realiza la salida, recreándose de forma sostenida en los aspectos de pregunta musical antes de resolver sobre el IV grado del acompañamiento. Este temple es muy reiterado y se puede considerar propio. Esta versión del estilo se inicia quebrando el 1º verso, conservando el resto de caracteres musicales del patrón propuesto, destacando el enlace del 4º-5º tercio álgido en la forma de Antonio Rengel sobre el cante de José Cepero donde este estilo se basa. El final se hace al modo de José Rebollo, si bien algo estirado. Esta es una de las características que el 'Pena hijo' imprime a este modelo de fandangos.

Media granaina
Gramófono
AE 2043 BJ 1.115 262.670
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: 'Por Dios no pierdas la honra'

Por Dios no pierdas la honra
mujer que tanto he querido
Por Dios no pierdas la honra
si es que no tienes para comer
yo por ti pido limosna
aunque mal pago me den

Levanta mujer tu frente
ya nos vamos a casar
levanta mujer tu frente

y ponte ese ramo de azahar
y dile al mundo que miente
que tú vas pura al altar

El 'Pena hijo' fue gran admirador de José Cepero. Las semejanzas en los cantes que grabaron uno y otro lo verifican. Lo desarrolla en los modos del cantaor jerezano respetándolo tal y como lo grabó Cepero. En este caso, el modelo matriz deriva del atribuido al Cojo de Málaga, en la línea argumental que él grabara con la letra /*Rubia la mujer primera, hizo Dios por un engaño/*. Así, el Pena deja de lado las influencias que el malagueño aporta acercándose casi miméticamente a Cepero. Desde el ayeo inicial las semejanzas con el jerezano son evidentes. 'Pena hijo' lo personaliza con el alargamiento tonal del 6º tercio. En la media *granaína*, desarrolla los tercios similares al cante matriz incluso sin entrar en personalizar el mismo, sino que lo mimetiza. Las dos letras que interpreta siguen el mismo argumento melódico.

Fandangos
Gramófono
AE 2045 BJ 1.113 262.672
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: 'Me la arrebató la muerte'

Me la arrebató la muerte
a la que yo tanto quería
me la arrebató la muerte
yo al cementerio subí un día
y en su tumba hice una fuente
con puras lágrimas mías

El temple inicial en el modo de José Rebollo se esquematiza ejecutándose de forma sobria. Esta versión se acerca al cante de José Cepero donde se basa, pues no reitera el fraseado final al modo de Escacena. La guitarra marca el acento onubense lo que deja pocas posibilidades a la recreación y alargamientos vocales del cantaor salvo en el final del 6º tercio donde Montoya aguanta hasta decaer el tercio.

Fandangos
Gramófono
AE 2528 2.264238
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Fandangos del desafío La copla andaluza (junto con Centeno) (Quintero/Guillén)

En la boca un fandanguillo
traigo a tu disposición
en la boca un fandanguillo
en el pecho un corazón
y en esta mano un cuchillo
que cargaito de razón

Compasión me da de ti
vienes echando bravatas
compasión me da de ti
el coraje te arrebata
porque puestos a reñir
mi cuchillo es el que mata

Con un ayeo excesivamente largo, el 'Pena hijo' acomete el primer tercio alargando el final del segundo tomando la base musical original y ligando 4º y 5º tercio. El 6º retoma la subida tonal del comienzo (no se suele hacer en esta versión) manteniendo los tonos álgidos para ejecutar el final con matices de Manuel Vallejo. El segundo, lo recorre de manera efectiva, manteniendo el fraseo rápidamente hasta el 3º tercio. El 4º y 5º vuelve a ser ligado. Sin embargo, el comienzo del 6º difiere del anterior en la subida tonal y en el recogimiento del final que lo interpreta en el modo personal.

Fandangos
Gramófono
AE 2528 2.264239
Guitarra: Ramón Montoya

Título original: 'Este cuchillo montés'

Este cuchillo montés (Canta Manuel Centeno)
con mi yegua cartujana
este cuchillo montés
vengo de tierras lejanas
tan sólo por conocer
a ése que ofendió a mi hermana

Que aborrece la quimera
aunque soy hombre prudente
que aborrece la quimera
tengo el valor suficiente
para matarme con cualquiera
que presuma de valiente

Se ajustan éstos musicalmente al cante (segundo fandango) precedente (estilo de Cepero) alargando más, si cabe, el final en el caso del segundo. Este cante mantiene las mismas formas melódicas que los anteriores.

Fandangos
Gramófono
AE 2866
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: 'Si no tuviera na que darte'

Si no tuviera na(da) que darte
si te viera algún día mala en la cama
si no tuviera que darte
yo sacaría sangre de mis venas
sólo para alimentarte
aunque después yo me muriera

Que le mandaban a decir
que pena aquel hombre que está preso en la cárcel
y le mandaban a decir
que su madre se le ha muerto
y no lo dejaban salir
a darle los últimos besos

La salida es tarareada al inicio aunque sigue el esquema de los temples de José Rebollo de forma algo resumida. El estilo se ajusta al resto de versiones de este cante que versa sobre el de José Cepero. A saber: 2º tercio con más de diez sílabas (para el segundo se eleva a trece), reiteración del fraseado final del 2º al modo de Manuel Escacena, la ligazón entre el 4º y 5º en las formas de Antonio Rengel para el de Cepero y tenue elevación del 5º y apéndice tonal final desarrollado al modo de José Rebollo aunque con un concepto algo aflautado y reiterativo al inicio.

El ajuste musical con el precedente es prácticamente el mismo de no ser por la inclusión de un 2º tercio, apoyado en un verso excesivamente largo. También el apéndice tonal final es distinto, pues se frasea en dos jipíos con una pausa de inicio del segundo de ellos que lo acerca mucho al modo de los finales de Manuel Vallejo y al suyo personal. El apoyo de Montoya aporta ritmo al cante que lo acompasa en el aire del fandango de Huelva.

Fandangos
Gramófono
AE 4085
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Volaba una mariposa

Volaba una mariposa
en el jardín del amor
volaba una mariposa
se paró sobre una flor
y era la flor más hermosa
su fragancia la mató

Estaba enferma en la cama
la mujer que yo quería
estaba enferma en la cama
cuando vi que se moría
yo la di un beso en la cara
y al sentirlo revivía

El temple[641] del primer fandango es tarareado aunque contempla el desarrollo del de José Rebollo. El cante se presenta en una variante del patrón propuesto que consiste en ralentizar de forma solemne el 1º tercio a la manera de Antonio Rengel para algunas versiones de José Cepero y no reitera el fraseado final del 2º, conservando el resto de caracteres del 'Pena Hijo' del que se destaca la tesitura más alzada con la que se ejecuta el tercio 5º.

El segundo, se ajusta musicalmente al precedente, si bien no presenta el 1º tercio de manera tan contundente. Las caídas y alargamientos tonales del 6º son personalizaciones del 'Pena hijo'.

Fandangos
Parlophon
B 25.297-I 76161
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Yo la vi rezar un día

Yo la vi rezar un día
ante la imagen de un Cristo
yo la vi rezar un día
entre su risa y su llanto
mi salvación yo le pedía
por eso la quiero tanto

Porque allí no hay nada que ver
yo no voy a la bahía
porque allí no hay nada que ver

641 Sección del cante que sirve, generalmente, para que el cantaor coja el tono del guitarra, muy característico de la estética musical flamenca. Lo usa el cantaor para encontrar el tono que la guitarra le da.

un barquito que allí había
tendió su vela y se fue
con la mujer que yo más quería

Este cante está a caballo entre el fandango de Rebollo y el de Cepero. De inicio, arranca en los primeros tercios con el estilo de Rebollo y a partir del 3º retoma la base musical del matriz. Después, no atempera más el 4º y 5º en ligazón y el apéndice final es algo corto y no se ajusta totalmente a los modos de Rebollo sino que acaba los remates de los últimos tercios en el estilo del cantaor jerezano.

Sin embargo, el segundo ya sí se ajusta musicalmente al patrón propuesto, manteniendo sus caracteres principales, salvo en el 1º tercio que lo hace de corrido y casi hablado en la velocidad pero musicalizado en la melodía. Sobre el resto, ya sí encontramos la base original y reiteración del fraseado final que se apuntaba en Manuel Escacena; ligazón entre el 4º y 5º tercios al modo de Antonio Rengel, suave elevación tonal del 5º con respecto a los demás y apéndice final sostenido emulando a Rebollo, muy sostenido en sus primeros compases pero desarrollándolo de manera personal.

Fandangos
Parlophon
B-25.298 76.163
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: De las que quitan el sentío

De las que quitan el sentío
cuando se muere una serrana
de las que quitan el sentío
cuando doblan las campanas
fijarse bien en el sonido
que doblan de mala gana

Fresquito y criado en el mar
eres como aquellos lirios

fresquito y criado en el mar
para mí serán los martirios
verte y no poderte hablar
queriéndote yo con delirio

Los dos primeros tercios se ajustan al cante de José Rebollo, acentuando y sosteniendo las partes valientes del 1º, para descender al de José Cepero a partir del 3º tercio y con un tratamiento propio de Antonio Rengel en el final.

Para el segundo, el tratamiento que da al 2º verso se hace desarrollando de forma muy repetida los fraseos redoblados de las formas propias de Manuel Escacena hasta el punto de desvirtuarlo, aunque recoge la subida modal en el 5º, propio de aquél. El apéndice final retoma, menos sostenidos y de forma menos alargada, el tratamiento del remate de Manuel Vallejo.

Fandangos
Parlophon
B-25.299 76.159
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Cinco capullos cogí

Cinco capullos he cortao
yo entré en un jardín por flores
cinco capullos he cortao
y fueron los cinco sentios
que yo había puesto en tu querer
los mismos que se han perdio

Sin temple, inicia el cante ajustando el estilo de José Cepero en su 1º tercio. El escueto 2º presenta en sus tonos de inicio un grado de desarrollo musical asimilado a un 4º en la escala natural del fandango. El 4º tercio es también escueto. En general, ejecuta de forma muy rítmica y sobria acercándose al patrón propuesto con influencias onubenses.

Fandangos

Parlophon
B-25.300 76.155
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Mi caballo se paró

Mi caballo se paró
antes de llegar a tu puerta
mi caballo se paró
parece que comprendía
que tú a mí me hacías traición
volverse pa(ra) atrás quería

Si yo no tuviera na que darte
si te viera algún día mala en la cama
y yo no tuviera na que darte
yo sacaría sangre de mis venas
sólo para alimentarte
aunque después yo me muriera

El inicio se acerca a Manuel Vallejo. El arranque del 1er tercio es un corrido escueto y corto en el tiempo similar a los cantes anteriores, alejados de la estética de musical de Cepero que, aunque es recortado, ejecuta subidas tonales con leve quebrado del tercio. El alargamiento vocálico del segundo es propio del 'Pena hijo' y repite el esquema ya reseñado en fandangos anteriores, con matices de Antonio Rengel y de nuevo alargamientos vocálicos del 6º. Por otro lado, encontramos también el estiramiento métrico del segundo hasta las doce sílabas en el caso del segundo fandango.

Fandangos
Parlophon
B-25.300 76.156
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Que el mundo la despreciaba

Que el mundo la despreciaba
yo he recogío a una mujer de la calle
que el mundo la despreciaba
al poco tiempo de hablarle
aquellos mismos la deseaban
mira si la envidia es grande

En él te adoraba yo
hizo un altar en mi pecho
en él te adoraba yo
y después me arrepentía
porque aquella adoración
tú no te la merecías

La bañó un rayo de luz
cayó una perla en un lirio
y la bañó un rayo de luz
yo lloré con sentimientos
y a esto naciste tú
sólo para darme tormentos

La base musical de estos tres fandangos se repite. Un acople de dos estilos con idénticas estructuras: Rebollo y Cepero. Es éste un cante sin temple. Los tres cuerpos de la grabación se ajustan en prácticamente todo su desarrollo musical al que grabara con la copla: /*De las que quitan el sentido.../*, acompañado por Manolo de Badajoz, cuya mayor característica reside en recoger desde el 3º tercio el patrón matriz partiendo en los tres primeros de José Rebollo.

Fandangos
Odeón
182355b SO 4.827
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: No le demuestres cariño

Son de callar y sentir
los celos del sentimiento
son de callar y sentir
porque no hay mayor tormento
que no poder conseguir
lo que encierra un pensamiento

No le demuestres cariño
porque por mucho que quieras a una mujer
no le demuestres cariño
que si ve que tú la quieres
te desprecia igual que a un niño
te aborrece y no te quiere

Yo he perdío la paciencia
de ver tanto desengaño
yo he perdío la paciencia
si algún día hago sufrir
no se si tendré conciencia
de aquél que sufra por mí

El arranque inicial está en los modos de José Rebollo, acortados de manera personal. No reitera el fraseado final del 2º tercio, ni estira el apéndice final desarrollando los modos de éste, sino que se asemeja más a los finales de Antonio Rengel. Aparte de eso, sigue el esquema de este estilo. La estructura melódica es similar a la del fandango anterior en el que Rebollo y Cepero dan a partes iguales significado a este cante mezclado: primeros tercios atribuidos al onubense y a partir de éste, entra en funcionamiento la matriz.

El cante se ajusta musicalmente más al patrón propuesto que el precedente, puesto que aquí sí hace hincapié en los fraseados del tercio 2º, aunque el final sigue realizándose en los modos de Antonio Rengel.

El último fandango es similar al anterior, si bien a su final le añade el apéndice tonal sostenido de José Rebollo desarrollándolo de forma personal versando su amplitud en el

estiramiento de los primeros compases del mismo.

Fandangos
Odeón
182356b SO 4.828
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: En él te adoraba yo

En él te adoraba yo
hizo un altar en mi pecho
en él te adoraba yo
y después me arrepentía
porque aquella adoración
tú no te la merecías

Voy animoso y contento
paseando con la novia mía
voy animoso y contento
en noche lloviosa y fría
oyendo el bramar del viento
por toda la serranía

Del cielo me la han mandado
a la mujer que yo admiro
del cielo me la han mandado
son tan grandes mis deseos
cuando al espejo me miro
en vez de verme la veo

La salida atiende al esquema de José Rebollo, aunque algo sobrio. El cante se ajusta al resto de los patrones que sobre este estilo grabara anteriormente, acentuando poco los fraseos del final del 1º tercio propio de Manuel Escacena. También es de destacar el tratamiento que da al apéndice final

donde se aleja del sostenido típico de Manuel Vallejo y lo trata cerrándolo con mayor antelación, con un sesgo onubense, cercano a los modos de Antonio Rengel.

El resto se ajusta musicalmente al primer cante de esta misma serie, diluyéndose más, si cabe, las aportaciones propias de Escacena, aunque conserva el 5º tercio destacado por su elevación tonal al resto. El apéndice final trasciende los modos de Manuel Vallejo y se acerca a algunos finales rematados de El Niño del Museo.

Fandangos
Odeón
182408a SO 4831
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Yo me despierto llorando

Yo me despierto llorando
yo me acuesto muy tranquilo en mi cama
y me despierto llorando
y yo sólo me pregunto
porque te quiero yo tanto
dándome tantos disgustos

Si te pide algo llorando
no te fíes tú de la mujer
que te pida algo llorando
fíate tú de una sola
y si es tu madre la del llanto
esa es verdad cuando llora

Yo sin padre me quedé
casi cuando yo no andaba
yo sin padre me quedé
mi madre tan loca estaba
que para darme de comer

faltó al luto que llevaba

Los dos primeros cantes se identifican totalmente al patrón propuesto ciñéndose a la versión que el propio Cepero registró con la misma letra. Encontramos que el 'Pena Hijo' los ejecuta con una velocidad rítmica y vocal más elevada que las del propio Cepero en sus grabaciones. Esto es debido a la velocidad en la que la guitarra acomete el toque.

En el tercer fandango, arranca en las tonalidades propias aunque se adentra en el modo de Rebollo al desarrollar las entonaciones álgidas del final del 1er tercio que hacen, a partir de ese punto desarrollarlo en dicho estilo ya que el grado musical del 3º apenas varía entre uno y otro. La ligazón entre el 4º y 5º, así como el tratamiento final sostenido hacen decantar la ejecución más hacia el patrón propuesto; el final no se ajusta totalmente a las formas de Rebollo sino que basándose en ellas se cantan de un modo más alargado, algo muy característico del 'Pena hijo' en el remate.

Fandangos
Odeón
182757a SO 5876
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos El alma de la copla 'Lo acabo de publicar'
Lo acabo de publicar
a la voz de un pregonero
lo acabo de publicar
me mato con el primero
que no sepa respetar
a la mujer que yo quiero

El inicio es una variante de José Rebollo, que inicia tarareado y se desarrolla algo extendido, muy recreado en su primera parte de pregunta musical. El cante arranca de forma muy sentenciosa muy al modo de la variante que del de José Cepero hiciera Antonio Rengel, que también se observa en el ligado entre los tercios 4º y 5º. El resto sigue las pautas del estilo del jerezano alargando en extensión el apéndice tonal final, aunque llevándolo sostenido y sin incidencias, por lo que trascienden los modos de Manuel Vallejo en estos finales pero imprimiendo un sello propio tal y

como hemos analizado en grabaciones anteriores.

Fandangos
Odeón
182759b
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: 'Yo le tiro al corazón, 'No me tires valentía'

Yo le tiro al corazón
al hombre que me ha ofendío
yo le tiro al corazón
y ahora no lo he conseguío
ya llegará la ocasión
de darle su merecío

Ni me tires valentía
no me levantes la voz
ni me tires valentía
que esta riña entre tú y yo
ya va acabar con la vida
de cualquiera de los dos

Sin ayeo inicial, el cantaor principia el tercio valiente en los modos de Cepero alargando el final del 2º y de igual manera la última palabra del 3º que se alarga en exceso muy al modo del Pena. 4º y 5º tercio se ejecutan siguiendo el patrón estilístico del jerezano y de nuevo en el 6º desarrolla un melismático ayeo final con sesgos de Manuel Vallejo.

Las similitudes del primero y el segundo cante son evidentes. En este caso, el 3er verso lo hace de 'corrido'. El resto del fandango se ajusta musicalmente al patrón ceperiano, aunque la reiteración del fraseado final al 2º es más incisiva y redoblada y la ligazón en el modo onubense de Antonio Rengel para los de José Cepero, estando cerca en la intención no llega a producirse entre el 4º y 5º tercios. El apéndice tonal final añadido, aunque basado en el esquema de José Rebollo y Manuel Vallejo, trasciende estos modos de forma personal sobre todo en una primera parte del

mismo, muy sostenida.

Fandangos
Odeón
182761 SO 5875
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: 'Contra mí se revolvió', 'Se volvió manso cordero'

Contra mí se revolvió
una loba perseguía
contra mí se revolvió
y….....
y tanta lástima me dio
que la tengo de nacida

Se volvió manso cordero
una yegua encabrillá
se volvió manso cordero
sin quererme derribar
porque el mejor caballero
es del Campo de Gibraltar

Introduce un recitado antes del comienzo de la guitarra y del cante. La ejecución de estos dos cuerpos musicales son fieles a las características descritas anteriormente. Sin temple ni ayeo inicial y siguiendo la línea de Cepero, personaliza cada tercio acentuando la elevación del 5º con respecto al resto y en el 6º introduce la variante del remate de Manuel Vallejo.

Fandangos
Regal
RS 711 K-880
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Si yo no tuviera

Si yo no tuviera ná que darte
si te veo un día mala en la cama
si no tuviera yo ná que darte
yo sacaría sangre de mis venas
sólo para alimentarte
aunque después yo me muriera

Un pajarillo en su nido
yo cogí cuando chaval
un pajarillo de su nido
yo vi a su madre de llorar
se me ablandó el corazón mío
y yo a su hijo le volví a dar

De orillo barcelonés
un anillo te prometo
de orillo barcelonés
tú dices por la mañana
ése que canta quién es
esta noche en mi ventana

El temple se basa en el de José Rebollo aunque se ejecuta en su desarrollo algo más engolado, ajustándose musicalmente al patrón y a los parámetros que grabara este cantaor con la misma letra y acompañado de la guitarra de Manolo de Badajoz.Para el segundo, se ajusta a los parámetros que interpretara con la misma letra y acompañado también de la guitarra de El Niño Ricardo.

En el último de ellos el tratamiento que da es poco reposado, sobre todo en su 1er tercio, lo que acentúa su sesgo onubense de origen, que se completa con la ligazón del 4º y 5º y el tratamiento final del cante, ambos en la manera de Antonio Rengel al abordar el patrón propuesto.

Fandangos

Regal

RS 737 K 876

Guitarra: Niño Ricardo

Título original: Lo que es ahora

Lo que es ahora
a mí no me importa lo que esa mujer haya sido
a mí me importa lo que es ahora
yo la quiero mientras me quiera
pero como me salga traidora
que la devore las fieras

Mi caballo se paró
antes de llegar a tu puerta
mi caballo se paró
parece que comprendía
que tú a mí me hacías traición
volverse patrás quería

La salida es 'yayeada' y responde al esquema de los temples de José Rebollo. Se ajusta bastante a los parámetros musicales que grabara el cantaor con la misma letra y acompañado de la guitarra de Manolo de Badajoz, si bien hay que destacar que la primera parte entra de lleno en una ejecución álgida del estilo de José Cepero, muy cercana a los modos de Manuel Vallejo.

El segundo se ajusta bastante a los parámetros musicales que interpretara con la misma letra y acompañado de la guitarra de Manolo de Badajoz y también al precedente en cuanto a los modos de Manuel Vallejo que se hacen notar en la primera parte.

Encontramos así dos fandangos con analogías claras entre ambos. Hemos de destacar que este modelo es el más común en la discografía del 'Pena hijo'; aúna tercios de José Rebollo y Cepero, y recurre al remate atribuido y popularizado por Manuel Vallejo. Sin embargo, en el final 'Pena hijo' afronta el ayeo vocal final con unas particularidades personales que aún estando en la línea argumental y melódica de Vallejo se hacen propios, esto es, un alargamiento del apéndice tonal final en tonos bajos.

Media granaina
Regal
RS 737 K877
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: 'Engarzada en oro...'

Engarzá en oro y marfil
tú llevas una cruz al cuello
engarzá en oro y marfil
déjame que rece en ella
y crucificarme a mí allí
tú llevas una cruz al cuello

El comienzo propio de las *granaínas* se ejecuta en dos fraseos al modo de pregunta-respuesta musical; el primero onomatopéyico y el segundo yayeado. El cante en general no se ejecuta de manera reposada como en el patrón propuesto, destacando el 1º tercio. El 2º estira su final. El 5º posee una tonalidad álgida muy bien colocada e intuida pero impropia de este estilo. El apéndice final tampoco culmina con pequeños fraseos ayeados, sino sostenido en dos largos alientos. Apreciamos en esta media *granaína* que aún utilizando una letra grabada en la versión de D. Antonio Chacón, sigue la estética melódica atribuida a Cepero. El comienzo del primer tercio 'Engarzá' se desarrolla en la línea musical propia que el jerezano hacía con la letra /*Con la Virgen del Pilar/* anotando una leve caída tonal en el final de la palabra 'engarzá' algo que no aparece en la versión de Chacón. Los cruces melódicos entre ambas melodías son apreciables, sin duda, aunque los matices que el 'Pena hijo' aporta a éste son evidentes. Sin embargo, las caídas tonales del final se corresponden con la versión de Chacón.

Media granaina
Regal
RS 782 K873
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: 'Lo menos 99'

Lo menos noventa y nueve
de cien que arrastran penas
lo menos noventa y nueve
la arrastran quince culpables
por causa de las mujeres
y ella no quiere a nadie

Un entierro bien lucío
ningún pobre puede llevar
un entierro bien lucío
cuando doblan las campanas
fijarse bien en el sonido
que doblan de mala gana

La salida se compone de pregunta tarareada y respuesta 'yayeada' ambas muy extensas propias de los temples por granaínas. Se ajusta totalmente al patrón propuesto respetando todas las incidencias del estilo, alargando algo el final. El segundo cante se ajusta musicalmente al modelo original más, si cabe, que el precedente, quizá por alargar en su justa medida el remate del 6º tercio.

Fandangos
Regal
RS 838 K 871
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: 'Para conmigo casarte'

Para conmigo casarte
porque a tu novia abandonas
para conmigo casarte
cuentas no quiero contigo
que lo mismo que a aquél dejaste
puedes hacerlo conmigo

Porque yo a ti no te miraría
no me busques tú a mí por el mundo
porque yo a ti no te miraría
aquél grande querer tuyo y mío
se acabó para toda la vida
por mala mujer que has sido

Si bien el cante es algo mecido y tendente a las particularidades que emplea Manuel Vallejo en la ejecución del fandango de Cepero, la tesitura tonal con que se desarrolla es media y no alta, por lo tanto más acorde al patrón propuesto. Con todo difiere de la base en el tratamiento que da al 3er tercio con grado musical del 1º y un remate personal estirado algo tendente en su final a los modos de José Rebollo. En contraposición, el segundo desarrolla el patrón melódico de Cepero siguiendo *ad libitum* las características propias del mismo salvo en el acople del 6º tercio en el que se acerca al referido argumento musical de Manuel Vallejo.

Media granaína
Odeón
182234a SO 4.587
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: 'Por Dios, no pierdas la honra'

Por Dios no pierdas la honra
mujer de tanto valer
por Dios no pierdas la honra
si es que no tienes para comer
yo por ti pido limosna
aunque mal pago me den

Lo menos noventa y nueve
de cien que arrastran penas
lo menos noventa y nueve
la arrastran quince culpables

por causa de las mujeres
y ella no quiere a nadie

El inicio es propio de las *granaínas* y presenta en el inicio del 1º, un fraseo de pregunta que es tenuemente tarareado y prácticamente igual en extensión al de respuesta cantados casi a media voz. El dictado en la ejecución de este tercio da lugar a connotaciones musicales que lo acercan a la granaína en versión de Manuel Vallejo; caracteres que arrastra en su desarrollo y que no definen por completo el patrón propuesto en su primera mitad, teniendo su mayor incidencia en no recoger convenientemente los finales de los primeros tercios.

En el segundo, a diferencia del precedente, musicalmente se ajusta de forma más plena al modelo de la media *granaína* de Cepero.

Media granaína
Odeón
182237b SO 4.591
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: 'Con la Virgen del Pilar'

Con la Virgen del Pilar
juramento yo tengo hecho
con la Virgen del Pilar
si te viera bajo palio
yo no te vuelvo a mirar más
yo tengo juramento hecho

El temple, propio de *granaínas*, se realiza en dos fraseos de pregunta-respuesta ajustados a los grados III-IV respectivos del acompañamiento. Se desarrolla en los modos de Tomás Pavón, algo menos sobrios que el cante base, además de reiterar musicalmente el 1er tercio para el 3º de forma inapropiada ya que posee cadencia propia. Se recrea de forma personal hacia la mitad del 4º tercio y en el 6º, donde provoca el alargamiento sostenido del mismo a base de repetir el fraseado tonal del final.

Media granína
Parlophon
B-25907-I 129.882
Guitarra: Sabicas
Título original: 'El tañir de las campanas'

De la Torre de la Vela
es calle de las campanas
de la Torre de la Vela
me anunció que mi serrana
se pasó la noche en vela
esperando en su ventana

La salida se conforma en cuatro fraseos musicales, los tres primeros correspondientes a la pregunta y el último continuación de pregunta y respuesta. Es de destacar que el 1º de ellos, de apertura del temple, se presenta con cadencias típicas de algunas milongas debido a que se aloja momentáneamente sobre el IV grado del acompañamiento. El cante está desarrollado a partir de la base del de José Cepero que aún conserva la ligazón del 1º y 2º tercios, aunque recrea el 1º a partir de reiteraciones de la tonalidad introductoria para luego establecer una pausa que retoma de forma mecida. El 4º es más propio de las aportaciones que imprime Don Antonio Chacón, así como los primeros compases del apéndice tonal final y el resto más acorde con las formas de El Niño de Marchena.

8.20.- JESÚS PEROSANZ[642]

Fandangos
Odeón
182485b SO 5.206

642 Jesús Perosanz nació en Madrid en el año 1907. Después de unas actuaciones en Córdoba, fue contratado para estrenar en el Teatro Pavón de Madrid, en 1929, 'La copla andaluza', anunciado como “revelación” y “divo por fandanguillos”, permaneciendo meses en el mismo escenario. También actuó ese mismo año, en el teatro Dos de Mayo. Viaja a América y a su regreso encabeza un espectáculo en el Circo Price madrileño, actúa igualmente en el Gran Metropolitano y realiza con él una gira por España, actividad que prosigue hasta la guerra civil, para de nuevo, viajar a América, fijando su residencia en Buenos Aires. A mediados de los años cincuenta retorna a España, realizando una serie de grabaciones discográficas sobre la obra 'La copla andaluza' y volviendo a actuar en distintos puntos de la geografía española.

Guitarra: Manolo de Badajoz

Título original: Fandangos

Yo mis agravios le conté
a la Virgen de la Esperanza
Yo mis agravios le conté
y como es señora es tan buena
me mandó ante el Gran Poder
y es me alivió mis penas

Me pesa el haberlo hecho
en un manicomio entré un día
me pesa el haberlo hecho
yo vi a una loca en su patio
que lloraba y daba el pecho
a una muñeca de trapo

Por la verea del cielo
camina la luna clara
por la verea del cielo
de cuando en cuando se para
para ver el color de tu pelo
y los ojos de tu cara

Sin ayeo inicial, Perosanz mantiene la estructura melódica propia del cante de Cepero. Acomete el leve parón propio del primer verso en el que realza la primera palabra 'yo' para recoger al final del tercio en los modos asignados al fandango original, al igual que en el 2º tercio. Se produce la ligazón en el 4º y 5º y encara el remate de manera análoga a Cepero en sus primeros años, sin modulaciones estridentes ni alargamientos tonales. Sin embargo, en el segundo, aunque arranca el 1º tercio de igual forma, encontramos semejanzas con las variaciones propias que Manuel Vallejo introducía a éste; variaciones que recogen de igual forma 'Pena hijo' o Angelillo entre otros.

El último de los cantes sigue el patrón de la segunda letra volviendo a desarrollar el remate

en el modo de Manuel Vallejo aunque esta vez con un excesivo alargamiento tonal.

Fandangos
Odeón
182518a
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: 'Un niño besaba a su madre'

Creyendo que se dormía
un niño besaba a su madre
creyendo que se dormía
sin comprender el inocente
que nunca le prestaría
que era el sueño de la muerte

Antecede al cante un ayeo atribuido a José Rebollo con sesgos melódicos del arranque de Angelillo. La subida tonal en el comienzo del 1er tercio se aparta ligeramente de la matriz elevando el tono al V grado. El 2º se rige por el patrón propuesto al igual que el tercero. El 4º se aúna con el 5º en ligazón para desencadenar en un final alargamiento del apéndice tonal, como hemos propuesto en el caso anterior, es decir, en los modos de Manuel Vallejo aunque alargado en el tiempo.

Media granaina
Odeón
182519b
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandango por malagueñas 'Sería mi mayor venganza'

Mi mayor venganza sería
el poder aborrecerte
sería mi mayor venganza
y mira si es mala mi suerte
que yo no me queda otra esperanza

que la de volver a quererte

El modelo de media granaina de Cepero recoge ciertas particularidades de la de Chacón afrontándolo con variaciones significativas que la sitúan en una versión que, aunque con elementos ajenos, crea una modalidad. Por otro lado, el fandango/malagueña del Cojo de Málaga también supone una importante influencia melódica en esta creación.

Perosanz lo desarrolla en los mismos modos que Cepero ya grabara en 1928 con la guitarra de Niño Ricardo (Regal RS-740) aunque lo ralentiza con respecto a la grabación del jerezano. En el 3er tercio desarrolla un apéndice tonal ajeno, personalizándolo a su manera al igual que el final del 6º en el que alarga el verso. Cepero acomete la caídas similares al fandango de creación personal, es decir, dejando caer el tono hacia los bajos en contraposición de lo que hace en ésta Perosanz o Manuel Vallejo.

Fandangos (segunda letra)
Odeón
182571a SO 5.501
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: La copla andaluza (Coplas del desafío) (Quintero y Guillén)

Que aborrece la quimera
aunque soy hombre prudente
que aborrece la quimera
tengo valor suficiente
para matarme con cualquiera
que presuma de valiente

El fraseo inicial de los primeros versos se corresponden con estilos atribuidos a José Rebollo, que derivan a partir del 3er tercio en los parámetros melódicos de Cepero. Como vemos, este modelo es una reiteración a finales de la década de los '20. Esto sucede por las influencias de estos dos estilos y las analogías. Es decir, dos fandangos camperos que llevan el aire implícito de Huelva aunque con los años se ralentizan perdiendo el compás, al igual que la guitarra. Todo indica que se cantaron en la comedia 'El alma de la copla' y 'La copla andaluza', obras en las que participó

José Cepero, dieron como resultado la repetición de grabaciones y estilos. Perosanz participó meses más tarde del estreno en estas comedias, por lo que la influencia y el legado del cantaor jerezano es evidente. De otro lado, la aportación de cantaores como Manuel Vallejo a los fandangos hizo que algunos utilizaran las distintas versiones que se hacían del estilo de Cepero, lo que daría lugar a modelos musicales como el analizado, en el que aparecen elementos personales de José Rebollo y semejanzas en los finales con las formas de Manuel Vallejo.

Fandangos
Odeón
182595a SO5.462
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Blanca como el lucero', 'Eso quisiera yo ser'

Blanca como el lucero
tú eres chiquita y bonita
blanca como el lucero
tú eres una candelita
en una noche de enero
cuando la luna se quita

Las influencias de Manuel Vallejo distorsionan el patrón original. A pesar de seguir la línea melódica en los tercios, ya en el primero alarga el fraseo en los modos de Vallejo. Los tercios 2º, 3º, 4º y 5º respetan el arco melódico aunque de nuevo se desvía hacía la versión que hace Vallejo. En este caso particular, una parte de la flamencología atribuye este estilo a Manuel Vallejo a pesar de seguir el guión del jerezano. Esto se debe a las modulaciones personales que imprimió a esta versión a partir de 1928.

8.21.- NIÑO DE UTRERA[643]

Fandangos (tercera letra)

643 Juan Mendoza, Niño de Utrera nació en Utrera (Sevilla), en el año 1907 y murió en Chile, en 1964. Por su forma de cantar única, tuvo mucho éxito por lo que fue muy solicitado en las emisoras de radio, con los discos que nos dejó grabados. Actuó en grandes compañías con grandes cantaores de su época, siendo siempre acompañado de grandes guitarristas, como Niño Ricardo, Sabicas y Ramón Montoya; fue un gran especialista en los cantes por fandangos y en los de ida y vuelta.

Regal
RS 1435
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: 'Las mujeres no son malas'

Que yo se lo pido de por Dios
quiero conocer a la pobre de mi madre
yo se lo pido de por Dios
yo no tengo más que un padre
….....
Yo he nacío en la calle

El leve quiebro del primer verso en la palabra '*Que*' es muy característico de este cante, como hemos observado en otros en los que se aprecia este parón para recoger el tercio con fuerza y elevarlo a los tonos álgidos del final. No es común que se ligue el 1º y 2º como aquí hace el Niño de Utrera. Esta unión es más propia del 4º y 5º, en el que el cantaor sí se detiene y no sigue el modelo de Cepero. El segundo, cumple con el alargamiento métrico del verso que lo eleva a las trece sílabas. El 4º se ejecuta en los modos propuestos y deriva en una acusada caída tonal hacía el quinto para recoger en el 6º en los modos de Vallejo aunque sin abusar del apéndice tonal alargado.

Fandangos (segunda letra)
Regal
DK 8017
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: 'Tú te diviertes tranquila'

Que a todos nos llena de pena
con tu dolor infinito
a todos nos llena de pena
eres la mujer más buena
la Virgen del difunto solito
la reina de la Macarena

La tesitura de voz de este cantaor pone el fandango en los tonos álgidos desde el comienzo. Respeta *ad libitum* el patrón melódico de Cepero sin introducir elementos ajenos como influencias de Vallejo o Rebollo, muy comunes en las grabaciones de estos años. El leve quiebro del comienzo del primer tercio es significativo. Además, aparece una ligazón entre los dos primeros versos, poco común de este estilo. Sin embargo, no aparece el alargamiento métrico del 2º de grabaciones precedentes. El resto de versos siguen el patrón propuesto sin ligar 4º y 5º y provocando las caídas propias del final del fandango.

8.22.- NIÑO ROSA FINA DE CASARES[644]

Fandangos (tercera letra)
Gramófono
AE 3741 ON 609 110-2120
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Fandangos 'Hacia el cielo tramontano'

En un almendro florío
un ruiseñor se paŕo
en un almendro florío
al querer picar la flor
cuando vió que estaba sabrío
con pena se fue y lo dejó

Sigue el patrón propuesto conforme al modelo de Cepero. El cantaor jerezano, sin embargo, en su ejecutoria de este cante con misma letra ralentiza los tercios aportándoles expresividad en cada tercio. El de Casares lo lleva al aire onubense, como hemos observado en otros fandangos. En éste, mantiene la esencia musical del patrón incluidas las caídas tonales del final de 6º tercio.

Media granaina
Gramófono

644 Francisco Doncel Quirós, conocido artísticamente como Niño de la Rosa Fina, nacido en el malagueño pueblo de Casares en 1896 y fallecido igualmente en Casares en 1981. Debutó artísticamente en Estepona y desde muy joven formó parte de los elencos flamencos más importantes de España. Compartió escenarios con casi todos los grandes, como Manuel Vallejo, Pepe Marchena, José Cepero, Corruco de Algeciras, Fosforito el Viejo entre otros. Sus mejores grabaciones las encontramos en los fandangos, a los que dio un estilo propio.

AE 4048 OJ 556 110-2598

Guitarra: Antonio Moreno

Título original: Granadinas 'Pierde la rosa semblante'

Pierde la rosa su semblante
si le quitan sus colores
pierde la rosa su semblante
a mí me han quitado los míos
con quitarme de que yo te hable
tanto como te quería

El esquema musical que sigue es el atribuido a José Cepero, aunque con matices. El primer tercio arranca en un modo personal, más cercano del cante de Chacón y Vallejo que al matriz, para recoger el final siguiendo el patrón propuesto del jerezano. A partir del 2º, se rige por el modelo ceperiano tanto en los modos como en las caídas tonales. Incluso se atreve a personalizar el remate del 6º. A tener en cuenta la falseta que introduce Antonio Moreno entre esta media granaina y la siguiente desarrollada (en la línea de Marchena). Introduce 'Asturias' de Albéniz en la misma. Este caso lo hemos observado en otras grabaciones de pizarra ejecutadas por Ramón Montoya o Niño Ricardo.

Fandangos (segunda letra)

Gramófono

AE 4083 110-2631

Guitarra: Antonio Moreno

Título original: Fandangos 'Que lo domina un querer'

La tengo escrita en mi alma
la historia de tu cariño, mujer mala
la tengo escrita en mi alma
y en mis pesares la dejo
cuando veo que me engañas
seguí estudiando y no puedo

Ciertas reminiscencias de José Rebollo encontramos en el comienzo, desarrollado de carrerilla sin el leve parón característico del fandango matriz aunque siempre entroncado con la base musical de Cepero. Los tercios mantienen el guión estilístico. En el 4º tercio, el de Casares no acomete la ligazón que hemos analizado en otras tantas grabaciones. Sin embargo, sí encontramos el alargamiento métrico del 2º en el que introduce la expresión 'mujer mala' para cuadrar el cante tal y como observamos en otras grabaciones en las que el 2º tercio es superior en sílabas que el resto. La guitarra mece al compás onubense lo que impide al cantaor recrearse por lo que lo ejecuta sometido a la rítmica que la guitarra marca. Por otro lado, en este 2º tercio mantiene en el tiempo la intensidad del final del verso en la palabra *'cari—ño'*. Las caídas tonales finales pertenecen al repertorio cantaor del jerezano.

Fandangos (segunda y tercera letra)
Gramófono
AE 4132
Guitarra: Antonio Moreno
Título original: 'Después me arrepentío'

Suenan las campanas suenan
cuando se muere una mujer muy rica
suenan las campanas suenan
y para la pobre de mi madre no sonaron
siendo para mí tan buena
con la mejor yo la comparo

Pero nunca le falté a nadie
yo me crié entre bandidos
pero nunca le falté a nadie
y ahora soy un hombre perdío
porque le faltaron a mi madre
y yo no estoy arrepentío

El modelo propuesto es el que se sigue en el fandango analizado. Volvemos a encontrar elementos diferenciadores. El sostenido y alargamiento vocal de *'mu-jer'* es característico, como en el cante precedente. Las caídas de los demás tercios siguen el patrón establecido sometido de nuevo a la rítmica de la guitarra.

El segundo acomete la subida tonal propia de la primera parte del primer tercio y como en el anterior, el sostenido vocal del 2º tercio. Encontramos dos modelos prácticamente idénticos en cuanto al arco melódico desarrollado. La única diferencia aparece en el sostenido vocálico del segundo tercio, que en este caso, no se da, pero sí aparece de forma sutil en el 4º.

Fandangos (tercera letra)
AE 4257 110-3126
Guitarra: Patena hijo
Título original: 'No encontré lo que quería', 'Son castillos en el aire', 'No tiene comparación' (Mourelles, Jiménez y Mera)

No tiene comparación
el cariño de una madre
no tiene comparación
pues cuando se muere un padre
ella vende hasta su honor
para que a sus hijos ná les falte

La acometida del inicio del fandango sigue una de los dos variantes establecidas. En este caso, no ejecuta el leve parón de la mitad del primer verso, para realizarlo en la mitad del 2º tercio, como en casos precedentes. Es éste un ejemplo fidedigno del cante de Cepero en el que no aparecen influencias ni de José Rebollo ni de Manuel Vallejo como hemos observado en otros tantos fandangos.

8.23.- CEPERO DE TRIANA

Fandangos
Regal

DK 8305 K-2.531

Guitarra: Niño Ricardo

Título original: Fandanguillos 'Yo cogí cuando chaval', 'Carmen le puse por nombre'

Yo cogí cuando chaval
un pajarillo de un nido
cogí yo cuando chaval
sentir la madre piar
y hablando el corazón mío
de pena lo tiré a volar

Que Carmen le puse por nombre
a una gitana indomable
Carmen le puse por nombre
y lleva en su pensamiento
escrita con letras grandes
la historia de mis tormentos

Se puede apreciar en la grabación una voz que dice: "*Ole Pastora, La Niña de los Peines está presente. Canta bien que te escuche ella, la reina del canto"* (los jaleos de la cantaora se pueden apreciar igualmente).

El ayeo inicial es sintomático de los fandangos que se van a escuchar. La fidelidad de este cantaor con los modismos y los giros de José Cepero son tan parecidos que se pueden confundir incluso. No sólo por las formas en las que ejecuta sino por lo parecido del metal de voz de ambos. La medida de los tercios, las subidas y bajadas tonales, las leves paradas en los tercios hacen evidente que era un fiel seguidor del jerezano. Ya en el primer quiebro del comienzo apreciamos la semejanza en el desarrollo. El final del 6º tercio acomete la caída que Cepero apuntaba a su estilo. La temática de la letra nos hace pensar que muy posiblemente esta letra pertenezca al repertorio creador del jerezano (temática relacionada con los pájaros, la naturaleza etc.)

El segundo sigue un modelo estilístico idéntico al precedente en todos los aspectos. Una de las características que reproduce Cepero de Triana en sus fandangos es una leve parada apenas perceptible que parte del original; esto se aprecia en el primer tercio en *'Carmen*' y en el segundo

tercio en la palabra '*gitanaaa*'. De nuevo, aparece de manera menos acusada en el cuarto *'pennnsamiento*'. La caída reproduce el efecto del anterior.

Media granaina
Regal
DK 8305 K-2.532
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Media granadina 'Fue porque no me dio gana'

Que fue porque no me dio gana
rosa si yo no te cogí
que fue porque no me dio gana
y al pie de un rosal dormí
rosa tuve yo por cama
de cabecera un jazmín

La paloma mensajera
que misión más grande tiene
la paloma mensajera
le cuelgan al cuello el parte
donde lo mandan lo llevan
sin temor a que la maten

En la discografía flamenca de pizarra, esta primera letra suele hacerse en los modos de D. Antonio Chacón. Sin embargo, este cantaor la encauza en la versión del jerezano. En primera instancia, parece que arranca en la versión chaconiana pero enseguida torna al arco melódico propio de Cepero. No se produce el quiebro propia de la versión de Chacón en el primer tercio, sino que la lleva a la versión del modelo que analizamos. A partir del 4º, se aproxima a Chacón mezclando ambos estilos y derivándolo a la media granaina atribuida a Chacón.

La segunda letra se atribuye a Cepero, relacionada con palomas, muy en la línea del cantaor jerezano. El efecto es el mismo que en el cante anterior, en el que sí comienza en los modos tonales de Cepero y a partir del 4º tercio recoge las caídas y las subidas melódicas de Chacón.

Fandangos
Regal
DK 8326 K-2.530
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'Ponte el mantón y las flores'

Ponte el mantón y las flores
que viene clareando el día
ponte el mantón y las flores
tú decías la ruta mía
Maria de los Dolores
y vamos de romería

Para este coche funeral
yo no me quito el sombrero
para este coche funeral
que la mujer que va dentro
es la que me hizo pasar
los más terribles tormentos

El ayeo de inicio no es el desarrollado en la versión matriz de este estilo por su creador, aunque el de Triana lo versiona introduciendo un *'trele,lelelele, lelerele,ayyy*'. Uno de los elementos que hace que se realice en los modos de Cepero es cómo ejecuta Niño Ricardo las paradas entre los tercios, eliminando la rítmica que hemos escuchado en otros similares. Esto provoca que se rija por el patrón definido sin provocar apenas variaciones. En la guitarra apreciamos características musicales personales de Ramón Montoya.

En la métrica, no aparece uno de los elementos característicos, esto es, el alargamiento métrico del segundo tercio. Por otro lado, sí encontramos en él las leves paradas que refuerzan y dan intensidad a la letra cantada. Las caídas en los tercios 5º y 6º son prueba irrefutable de que se trata del fandango de Cepero.

El jerezano no dejó grabada en su discografía esta letra que se le ha atribuido y que Enrique Morente cantará décadas después, al igual que hiciera Gregorio Fernández 'Tío Borrico' de Jerez.

Ambos cambiaron el término 'mujer' por 'persona' para desproveer de género la letra y poder utilizarlo como vindicación política (caso de Enrique Morente).
El cante segundo sigue el patrón propuesto del precedente.

Fandangos
Regal
DK 8442 K-2.528
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'Decírmelo de por Dios'

Decírmelo de por Dios
yo no conocí a la pobre de mi madre
decírmelo de por Dios
yo nada más que tengo un valle
alguien del mundo me dio
yo no he nacío en la calle

Que mira que no eres eterno
arroyo no corras tanto
mira que no eres eterno
viene el verano y te quita
lo que te dio el invierno
el agua tuya es maldita

Volvemos a escuchar en los jaleos a La Niña de los Peines. El inicio y el ayeo es el desarrollado por José Cepero en otras de sus grabaciones aunque recortado en medida. Inicia con una subida tonal muy personal y en el segundo rescata la leve parada del tercio que aporta intensidad en el mismo. El resto mantiene el guión melódico del cantaor jerezano. La segunda letra ya la grabó Cepero en 1929 con Gramófono y Montoya a la guitarra.

De nuevo y como elemento diferenciador de otros estilos, la apoyatura en las sílabas para dar intensidad al tercio es visible (escuchable) en la grabación. Este aspecto no siempre aparece en otros cantaores/as que han grabado este estilo. Sin embargo, el de Triana lo efectúa tal y como lo

realiza Cepero, sin introducir ni alterar los tercios.

Fandangos
Regal
DK 8442 K-2.529
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'De una mujer de la vía'

De una mujer de la vida
me puse un día a escribir una historia
de una mujer de la vida
cuando a la honra llegué
la pluma se resistía
y no manchaba el papel

Que luchaban los barcos veleros
con las olas del mar bravío
luchan los barcos veleros
desde que te he conocío
luchar contigo no puedo
tú eres un barco perdío

La temática de la letra y la estructura de la misma nos hace pensar que aún sin haberla grabado José Cepero en su discografía le pertenece como creación. La segunda letra pertenece al repertorio del jerezano.

El ayeo con que principia es idéntico al original. El de Triana, por su parecido en la voz, es capaz de afrontarlo de forma que puede hacer que dudemos, en algunos casos, de si se trata de uno u otro cantaor, como en la grabación anterior. Este fandango, realizado de forma escueta, sin alargamientos tonales lo hacen personal máxime cuando respeta el patrón original sin alterar en absoluto ninguno de los elementos que lo caracterizan.

Se incluye, de nuevo, la leve parada que intensifica tanto en el primer tercio como en el segundo. El 5º y 6º, son caídas tonales que aportan tristeza y sentimiento al final del fandango en

letras como ésta. De otro lado, vuelve a aparecer una de las características de este estilo: alargamiento métrico del segundo tercio.

8.24.- CHACONCITO[645]

Fandangos
Gramófono
AE 2151
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Fandanguillos

Mi caballo se paró
antes de llegar a tu puerta
mi caballo se paró
hasta él mismo comprendía
que tú me hacías traición
volverse para atrás quería

Mi caballo se desboca
ponle un buen freno que apriete
mi caballo se desboca
la sujeta un buen jinete
pero a la mujer que es loca
no hay freno que la sujete

No la debían de enterrar
cuando se muere una madre
no la debían de enterrar
debían de embalsamarla y meterla

645 José Cabello Luque, conocido como CHACONCITO, nació en Aguilar de la Frontera (Córdoba) en el año de 1915, y murió en peaje en 1985. Cambió su nombre por Antonio García Chacón, en homenaje a don Antonio Chacón. (Los datos transcritos son los facilitados por su hermano Vicente y existen programas en los que figura como Antonio García Chacón). Se cuenta que con unos diez años mendigaba por el barrio madrileño de Vallecas, prohijándolo el tocaor Marcelo Molina y contratándolo el empresario Vedrines para sus espectáculos. Durante los años 1926 a 1932 actuó asiduamente en los teatros y cines madrileños Fuencarral, Monumental, Cinema, La Latina, Comedia, Palacio de la Prensa, Maravillas, Madrid, Pardinas y en el Circo Price.

….....

para poder.....

Este cantaor, poco conocido para el flamenco, no pasó de ser un buen imitador de otros. Apenas doce grabaciones se conocen de él y en ellas se pueden apreciar sus dotes para la imitación. En el caso del fandango de Cepero, estos tres contienen un mismo argumento melódico personalizado por Chaconcito. No es esta interpretación un ejemplo de imaginación cantaora. Sin ayeo inicial, se basa en las formas cantaoras del jerezano aunque con poco recorrido. Es preciso anotar que Chaconcito grabó con tan sólo trece años, lo que nos hace entender que no poseía un gran conocimiento, de tal forma que el desarrollo no es sino una limitada interpretación de los mismos. Sus facultades no eran pocas y en los tres casos cabe destacar el determinismo a la hora de recoger e interpretar aquellos elementos musicales que caracterizan a este estilo. Desde la leve parada en el primer verso hasta las caídas del último tercio y la caída tonal de éste, en los modos de Cepero. A resaltar la equivalencia melódica con el estilo original.

En el primero, liga el 1er y 2º tercio; esto mismo sucede en el 5º y 6º. El segundo fandango no se ejecuta así, sino que desarrolla cada tercio individualmente salvo en los dos finales; El último vuelve a ligar los dos primeros tercios y los dos finales. Encontramos en éste, una variación poco usual. Sí hemos observado, como en muchos cantes, que el segundo contenía hasta trece sílabas y esto sucede ahora en el cuarto tercio del mismo. Produce un efecto atípico de espera, para resolver el siguiente tercio, dejando cojo el cante a la espera de resolverlo en los siguientes tercios.

8.25.- CHATO DE JEREZ[646]

Fandangos
Pathé
A-30...
Guitarra: Luís Yance
Título original:

646 Nació en Jerez de la Frontera (Cádiz) en las primeras décadas del siglo XIX y fallecido en Madrid hacia 1908. Fue una figura de renombre en el mundo del flamenco y un personaje ya consagrado en la década de los años setenta del siglo XIX. Tuvo relación con Silverio y rivalizó sobre todo con Carito. Destacó como cantaor de soleares, jaberas y, especialmente, de seguirillas. Según Pepe de la Matrona, pasó sus últimos años en Madrid, ya bastante enfermo y en condiciones de considerable pobreza, hasta ingresar en un hospital en el que falleció.(www.mcnbiografias.com)

Por el lujo y aquellos brillantes
tú te metiste a mujer mala
por el lujo y los brillantes
y ahora lo llevas de sobra
vas publicando en tu semblante
que los devolverías por tu honra

Coetáneo de Cepero, sólo grabó esta versión. Guarda la esencia cantaora del modelo original. En el primer tercio introduce una variación letrística en tanto que sustituye el determinante los' (recogido por Cepero en sus grabaciones) por 'aquellos' dando nueve sílabas en vez de las ocho características. Las subidas tonales de los primeros tercios contrarrestan con los finales. Aparecen en el último, sesgos musicales de Manuel Vallejo en la forma de enfrentarse a éste, esto es, elevar el tono desde el comienzo del 6º tercio, al contrario del modelo original que arranca en los tonos medios para decaer musicalmente hacía los bajos. Sin embargo, Chato de Jerez vuelve a recoger los matices de Cepero y deja el fandango en el modo de éste.

8.26.- CURRITO DE SAN JULIÁN[647]

Media granaína
Regal
RS 1166
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Media granadina 'La bañó un rayo de luz'

La bañó un rayo de luz
la perla de un lirio
la bañó un rayo de luz
bajó un ángel y le dio un beso
y entonces naciste tú
sólo para darme tormentos

Ya en la salida inicial encontramos a un cantaor de grandes facultades con un gusto exquisito

647 Cantaor poco conocido que grabó 8 placas de pizarra con Niño Ricardo en 1929. Destacó por fandangos.

y personal. El modelo que creara José Cepero en su media granaína está aquí reflejado con esta letra que también popularizara él mismo. La primera mitad del tercio sigue el patrón propuesto. Comparar éste con la letra /*Con la Virgen.../* muestra que la ejecución de Currito de San Julián es un alarde de generosidad y un ejemplo de jondura aplicado a un cante libre. Alarga los tercios respetando los rizos propios del original y dejando sello propio. Hace una parada que quiebra el verso en contraposición del de Cepero. Una de las características personales se encuentra en el estiramiento tonal de todos los versos en la mitad del mismo para recoger en los modos originales sin restar impronta. El uso de vibratos en el 4º es apreciable y vuelve a elevar esta versión a categoría de grande. El recogimiento final de la media granaina sigue el patrón propuesto con un leve alargamiento musical del tercio. Sin embargo y a rasgos generales, también aparecen en éste elementos propios de fandango malagueño del Cojo de Málaga de quién Cepero tomó las claves melódicas para desarrollar su creación de la media granaina.

8.27.- ROSARILLO GARCIA[648]

Fandangos
Odeón
182714a
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Siento temblar las paredes', 'A un arroyuelo claro a beber'

Siento temblar la pared
de noche cuando me acuesto
siento temblar la pared
despierto despavorido
y es que tengo tu querer
trabajando en mis sentidos

A un arroyuelo claro a beber
yo he visto a una paloma blanca
a un arroyuelo a beber
por no mojarse la cola

648 No se han encontrado datos.

levantó el vuelo y se fue
que paloma tan señora

Lo primero que llama la atención es el cambio en las letras creadas por Cepero. Quizás sean estas dos de las más conocidas de su repertorio. Rosario altera el segundo verso cuyo original es /*cuando me meto en mi cuarto/*. Esto mismo encontramos en el 4º cuya letra original es /*me despierta un sudor frío/*. Ya el ayeo inicial nos da una pista de la versión que precede al mismo. En el desarrollo, sigue el patrón propuesto, haciendo la leve parada del primer verso dando intensidad. Los tercios se rigen por los modos del jerezano salvo en el último en que aparecen sesgos cantaores de la versión que de éste popularizara Manuel Vallejo y que tantos casos hemos encontrado a lo largo del análisis.

En el segundo, vuelve a cambiar la letra a su antojo. El segundo verso sustituye al original */yo vi bajar un día una paloma/*. En el tercero elimina el adjetivo 'claro' que introduce Cepero en sus versiones para cuadrar el cante. Los tercios finales son análogos al precedente y a la versión de Manuel Vallejo con un apéndice vocal alargado en el remate del 6º tercio.

Fandangos
Odeón
182715b SO 5.707
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Amor, cariño y dinero', 'Una mujer que quiero mucho'

Amor, cariño y dinero
una mujer me pidió a mí
amor, cariño y dinero
amor, cariño yo le di
pero dinero no
porque rico yo nunca fui

Yo sufro grandes tormentos
por una mujer que quiero mucho
yo sufro grandes tormentos

no la tengo arrecogía
porque dinero no tengo
y que grande es la pena mía

La salida está en los modos de Manuel Vallejo. Sigue el patrón propuesto sin cambios significativos. Se produce una ligazón en el primer y segundo tercio, al igual que ocurre en el cuarto y quinto para resolver el tercio final en el que la influencia de Vallejo aparece de nuevo.

El siguiente, está en la estela del anterior, ligando los dos primeros tercios y el cuarto y quinto resolviendo al modo de Vallejo nuevamente pero modulando, en este caso, una subida y bajada tonal distinta del anterior dando personalidad al fandango.

Escuchados a todos estos artistas que desarrollan el estilo de José Cepero con influencias de Vallejo, el aprendizaje de este estilo no lo hayan tomado directamente del cantaor que lo creó sino que tomaron como patrón la versión que Vallejo grabara, este sí, aprendido del jerezano. Esta influencia puede ser debida también a la fama que adquiriera el sevillano tras ganar la Copa Pavón en Madrid y ser un ejemplo para otros de su generación.

Fandangos
Odeón
182734b SO 5.711
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Ayer la vi en el mercado', 'Con mi caballo lucero'

Ayer la vi en el mercado
a mi jaca burlona
ayer la vi en el mercado
yo la he visto en la carrera
….....
con lo mucho que ha trotado

Y mi caballo lucero
de noche me voy por los pinares
con mi caballo lucero

porque en aquellos lugares
vive la mujer que quiero
Nati de los lunares

El arranque inicial se acomete en los modos en los que Vallejo principia sus fandangos personales. El 'Pena hijo' en sus grabaciones también entronca el arranque con esta versión. El primer tercio lo liga con el segundo, que queda convertido en heptasílabo aunque no se desvirtúa. En el 3º, musicaliza los versos pasando al 4º que lo enlaza con el siguiente que, aunque no es comprensible, parece que queda corto en la métrica. El 6º tercio es efectista al modo de Manuel Vallejo.

En el siguiente, liga de nuevo los dos primeros tercios para dejar el 3º musicalizado como en el caso anterior aunque recorta el tiempo de ejecución de éste. El 4º y 5º vuelve a unirlos para resolver y remata de nuevo al modo de Manuel Vallejo; esta vez aportando los melismas propios del cantaor sevillano y estirándolo.

Fandangos
Odeón
182788b
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Si no tuviera na que darte', 'Una mujer me lo robó'

Si no tuviera ná que darte
si algún día tú tuvieras mala cara
si no tuviera ná que darte
me sacaría sangre de mis venas
sólo para alimentarte
aunque después yo me muriera

Una mujer me lo robó
el hombre que yo más quería
una mujer me lo robó
a Dios le pido de rodillas

que no se logre con él
que muera tísica perdía

El modelo de fandango que interpreta aquí sigue el patrón melódico de los casos anteriores. Las excepciones las encontramos en el alargamiento métrico del segundo tercio del primer fandango. Liga los tercios como en el precedente y recoge el final en el modo de Manuel Vallejo. Las diferencias con el segundo estriban en la unión de los tercios. El resto mantiene el patrón de los anteriores.

8.28.- NIÑO DE VÉLEZ[649]

Fandangos
Odeón
182718a
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Por las montañas y los ríos', 'El hombre que crees es sabio'

Por las montañas y los ríos
pajarito tú que vuelas
por las montañas y los ríos
dime si has visto algún día
aquella mujer que dijo
que por mí se moriría

Siquiera por un momento
el hombre que crees que es sabio
siquiera por un momento
y el querer borra el sentío
y quita el conocimiento
y al hombre más entendío

649 Aunque inscrito en el Registro Civil de Benamargosa, José Beltrán Ortega, "Niño de Vélez" para el mundo del flamenco, nació en la barriada veleña de Triana el 9 de Abril de 1906. Se inició en el cante siendo aún muy joven y con veinte años ya actuaba en el teatro de La Latina, en Madrid, de donde pasó a realizar diversas giras por provincias, alternando con Manuel Vallejo, Niño Gloria y Manuel Torre, entre otros afamados artistas de la época. Acabada la guerra civil, reapareció en el teatro Cervantes de Málaga y prosigue su actividad artística, alternando las giras con la participación en algunos concursos, en los que recibe el reconocimiento del público y de los jurados.

La salida es una de las características principales del cante de Manuel Vallejo. Un *'tiriririay*' con alargamiento del apéndice vocal es la nota predominante de esta versión del fandango. Ya nos da una pista de lo que vamos a analizar antes de escucharlo. El comienzo del primer tercio se desarrolla en el modo de Vallejo alargándolo y elevando los tonos álgidos, alejándose de la cadencia y la mesura con la que José Cepero lo interpreta. Liga el 1º y 2º, estirando el verso para llegar al 3º, que vuelve a elevarlo a los tonos altos. El comienzo del 4º repite el esquema del primero con un alargamiento de la primera palabra del mismo *'dime*' uniendo éste con el siguiente y finalizándolo al modo de Manuel Vallejo.

La ligazón del primer y segundo tercio del segundo fandango es característico de muchas versiones que se han grabado del cante de Cepero, sobre todo de aquellas en las que la influencia de Manuel Vallejo está presente. Une de nuevo 4º y 5º y remata como en el caso precedente.

8.29.- RIJA[650]

Fandangos
Parlophon
B-2561...
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Fandanguillos

Que buscando al río va
como arroyo cristalino
que buscando al río va
así busca noche y día
sin podérselo encontrar
alivio de la pena mía

A un arroyuelo a beber
va una paloma blanca
a un arroyuelo a beber
por no mojarse su cola

650 Cantaor nacido a principios del siglo XX. Su quehacer artístico transcurrió entre los años veinte y treinta. En 1926, alternó en le Circo Price con Manuel Vallejo y Guerrita. (Fuente: DEIF)

se fue sin ….....
que paloma tan señora

Las letras apuntan, sin lugar a dudas, a José Cepero. La primera de ellas es la primera vez que la encontramos en la discografía de pizarra. Apenas tenemos datos de quién fue este cantaor y de la posible influencia que Cepero tendría en él. En cualquier caso, de las dos placas de pizarra catalogadas, que contienen cuatro cantes, dos de ellos están en la estética del jerezano. Un indicativo de su popularidad en los años treinta, cuando lo grabó Rija.

Las versiones que aquí encontramos del fandango de Cepero se acercan al modelo propuesto. El leve quiebro del primer tercio para aportar intensidad, seguido de un segundo verso que enlaza con el tercero al modo estético sobrio de José Cepero. Rija aporta la sobriedad en las caídas de los tercios que ya hiciera el jerezano. El cantaor no se aleja de los desarrollos estéticos del mismo sino que mimetiza los tercios e incluso da mayor dramatismo a éstos.

Encontramos en el segundo una nueva variación de la letra en el quinto verso. Además de introducir el adjetivo *'blanca*' a la paloma cuando Cepero decía /*vi bajar a una paloma/* sin dar dejar claro el color del animal. Anteriormente, hemos dado cuentas de otro caso similar en el que se anota el color del ave. El 5º verso apenas apreciable en la grabación deja ver que existe un cambio con respecto al modelo original. Si en el grabado por Cepero se escucha /*levantó el vuelo y se fue/* aquí podemos entender *'se fue sin...*'. En cuanto al cante, respeta los patrones melódicos.

8.30.- EL PESCAERO[651]

Fandangos
Gramófono
AE 2594 2-264.250 BJ 2.050
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Fandanguillo a tres voces 'Yo me asomé a tu ventana' (Con Juan Varea y El Pescaero) 1929

Por ver lo que estabas haciendo
yo me asomé a tu ventana

651 Se llamó Juan Soler y nació en Linares. Participó en el Concurso de Cante Jondo de 1922, de Granada, obteniendo un premio de 500 pesetas. Se le considera un excelente intérprete de soleares. (Fuente: DEIF)

por ver lo que estabas haciendo
y yo vi que estabas llorando
y la culpa yo no la tengo
de lo que está pasando

Un corazón construía
un loco en un manicomio
un corazón construía
y cuando lo terminaba
lo pisaba y lo mordía
y después lo acariciaba

Está basado melódicamente en la versión de José Cepero-Vallejo, principalmente en los dos primeros tercios que canta Juan Varea. Ya en el 2º desarrolla el final propio que apuntaba Manuel Escacena en estos grados, a base de mecer insistentemente las notas finales, con mucha intensidad, redoblándolos, en forma de alargamientos sostenidos. Estos mismos poseen estiramientos de manera que los aparta de aquél estilo. Se localiza en la repetición del 2º tercio incluyendo poco acoplamiento tonal. En el 1º mete músicas del 1er y 2º del cante origen a la vez. La 2ª mitad concurre a la línea que toma el estilo 5º de Manuel Vallejo, del cual es posible imite su intención.

En la segunda letra incide algo menos en los elementos apuntados en el precedente. No obstante, persiste en matizar con intensidad el mecido final al modo de Manuel Escacena del 2º tercio y presenta un 4º tercio muy álgido que no tiene el anterior, a la vez que se clarifica su base en el cante de José Cepero.

Fandangos
Gramófono
2649 BJ 2.049
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Fandanguillo a tres voces (Junto con varea y Jacinto Almadén)

Y yo pondré de mi parte
no me abandones por Dios

que yo pondré de mi parte
no sigas mal por eso
que yo procuro no molestarte
aunque me sobre la razón

Tú martirizas mis sentíos
con toda tu buena intención
tú martirizas mis sentíos
pero a ti no te da compasión
en que tú tienes herío
de muerte a mi corazón

Esta versión es la que más cerca está de su base: Manuel Vallejo y José Cepero, si bien pesa más esta última influencia, por el reposo que le da. El 2º tercio contiene el final típicos en estos grados del cante de Manuel Escacena y matizando el mecido característico que Escacena tan sólo apunta. El último verso contiene matizaciones del propio de Rebollo.

La segunda letra recuerda y sigue el patrón de Cepero. El 2º desarrolla, más si cabe, los finales de Manuel Escacena. A partir del 4º, inclina esta versión hacia su estilo. El matiz final de José Rebollo se percibe, aunque más tenuemente.

8.31.- MARIANO SEVILLA[652]

Fandangos
Regal
DK 8091 K-1.958
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Yo traté de aborrecerte'

Yo traté de aborrecerte
de tanto como he sufrío
yo traté de aborrecerte
y tanto lo he conseguio

652 Se le conoció como 'Marianito Sevilla'. Llegó a grabar doce cantes con las guitarras de Pepe de Badajoz, y con orquesta.

que veo de cerca la muerte
y olvidarme no he podío

Mi caballo se paró
antes de llegar a tu puerta
mi caballo se paró
parece que comprendía
que tú me hacías traición
volverse pa(ra) atrás quería

La salida se encuentra en la línea de José Cepero aunque menos efectista y llana. Este cantaor mantiene el guión original del fandango realizado, dejando las palabras en el aire para recoger los tercios, ligando el 4º y 5º y recogiendo el final del 6º, ahora sí, a caballo entre la versión de Manuel Vallejo y El 'Pena Hijo'.

Sin embargo, en el segundo, la subida de la palabra *'caballo'* a pesar de intentar estar al modo de Cepero, se acerca más a cómo Angelillo desarrolla este estilo en ese primer tercio del mismo. Los tercios siguientes respetan el arco melódico del patrón original hasta el remate final que vuelve a la versión del 'Pena hijo' y alejada de la subida tonal de Manuel Vallejo.

Fandangos
Regal
DK 8091 K.1.961
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Que la monto tos los días'

Que la monto to(do)s los días
yo tengo una jaca torda
que la monto to(do)s los días
pero le canto un fandango
y ella se quedó dormida
pero siempre galopando

Un corazón que te adore
tú tendrás mientras viva yo en el mundo
un corazón que te adore
un amor que te comprenda
y unos ojos que te lloren
y un hombre que te defienda

El inicio se encuentra en la estela de Manuel Vallejo. De José Rebollo es el primer tercio en su arco melódico aunque en el momento final decae a la forma original, retomando de nuevo la versión del de Huelva hasta el tercer tercio que recoge el argumento musical inicial. Las caídas de los tres últimos se encuentran en la estética del fandango matriz.

El arranque del siguiente se acerca a cómo Angelillo efectúa el primer tercio de Cepero con la subida característica y variante que hace éste. Los tercios mantienen los patrones originales durante los tercios 4º y 5º hasta que en el sexto y último las formas de Manuel Vallejo vuelven a estar presentes aunque en este caso, sin un excesivo alargamiento y estiramiento del apéndice vocal final.

Fandangos
Regal
RS 1459 K-1.948
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Alma de la copla. 'No me levantes la voz'

Yo le tiro al corazón
al hombre que me ha ofendío
yo le tiro al corazón
si ahora no lo he conseguío
ya llegará la ocasión
de darle su merecío

No me tires valentía
no me levantes la voz

no me tires valentía
esa riña entre tú y yo
se ha de acabar todos los días
desde cualquiera de los dos

El recorrido del primer tercio está hibridado entre el cante de Rebollo y el de Cepero, a pesar de iniciarlo en los modos del jerezano. El recorrido se rige por el patrón melódico matriz hasta que finaliza en las formas del 'Pena hijo', alargándolos pero sin llegar a los tonos álgidos, más propio de la versión de Manuel Vallejo. En el segundo, Vallejo está más presente, principalmente en el segundo tercio y el remate del sexto, con subida tonal alargada y caída a modo de remate.

8.32.- NIÑO DE SIERRA ELVIRA[653]

Fandangos
Regal
RS 1033 K-1.418
Guitarra: Reigosa
Título original: Fandanguillos 'Entré a cortar una flor'

Entré a cortar una flor
al jardín de la alegría
entré a cortar una flor
atrás me volví llorando
y otro que me adelantó
ya la estaba cortando

Que había en la serranía
era la mujer más guapa
que había en la serranía
por ella un hombre maté
mira si yo la quería

653 Cantaor granadino cuyo profesionalismo duró pocos años. Llegó a grabar dos fandangos en pizarra con la guitarra de Reigosa. (Regal-1.033) en 1929.

y al final no tenia que ver

A mi madre abandoné
por la mujer que quería
a mi madre abandoné
la pobre murió de pena
y a la mujer la dejé
porque no me salió buena

Muy corta la trayectoria profesional de este cantaor granadino. No deja de sorprender que de las dos únicas grabaciones que dejó impresas en pizarra fueran fandangos al estilo de José Cepero. En plena ópera flamenca, vemos como es uno de los predilectos de la mayoría de artistas que grabaron en este formato.

Niño de Sierra Elvira lo desarrolla con un estilo muy personal introduciendo elementos ajenos al patrón original, sin restar profundidad ni saliéndose de los límites melódicos. Sin ayeo de preparación, principia en los modos de Cepero, con elevación tonal de la primera parte del primer tercio y leve parada para recogerlo. En el 2º tercio introduce una parada con respiración impropia de este fandango aunque se acerca a la impronta y la intensidad que Cepero quiere provocar cuando, como ya hemos advertido en otras ocasiones, mantiene una vocal sostenida para rematar los versos y aportar intensidad a la letra. El 4º tercio es una ligazón con el 5º que se deja caer en los tonos bajos al igual que el 6º al modo de Cepero.

Este segundo, sigue el modelo del precedente, incluyendo la leve parada en el segundo tercio y la unión del 4º y 5º, además de las caídas finales 'estirando' la palabra final sin entrar en los modos conocidos de Vallejo, sino que olvida de los tonos álgidos del remate para abandonarlos hacía los bajos.

En el cante de cierre, el modelo que sigue es similar a los anteriores sin la parada del segundo tercio aunque volvemos a encontrar la ligazón del 4º y 5º y rematando del mismo modo que los precedentes.

Observamos que la guitarra no sigue la estructura propia del toque por fandangos, ni en su forma abandolada ni en forma de toque libre. La guitarra es muy primitiva dando los tonos correctos pero sin seguir el tocaor con la mano derecha el aire propio de Huelva ni el del fandango libre. Introduce a su antojo picados donde cree convenientes. La introducción inicial está más cerca

de la soleá aligerada que del fandango. A partir de aquí y durante el desarrollo del cante, los tonos son acertados aunque no la ejecución rítmica.

8.33.- PAQUITA MORÁN[654]

Fandangos
Odeón
182716a
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Salí a recorrer el mundo', 'La bolsa del miserable'

Por ver lo que en él había
salí a recorrer el mundo
por ver lo que en él había
y pude aprender primero
que todo es hipocresía
no hay más verdad que el dinero

Nunca satisfecha está
la bolsa del miserable
nunca satisfecha está
el que avaricioso nace
si nació en el bien y el mal
y nunca tiene bastante

El temple inicial se acerca a los modos de Manuel Vallejo si bien no acaba de elevar el grado. El 1º tercio se ajusta al patrón musical de Cepero. Liga el 1er y 2º y en éste aguanta al modo original aportando intensidad en el verso. El tercero es repetición del primero respetando la melodía; el 4º ya es una caída tonal de los fraseos hasta el sexto en el que cierra al modo matriz, sin alardes excesivos ni estiramientos innecesarios.

El segundo fandango arranca con el leve quiebro de la primera parte del mismo dando profundidad e intensidad de nuevo, ligando éste con el segundo dejándolo en los tonos medios. A

654 Cantaora nacida en Córdoba y criada en Sevilla. Poco conocida llegó a grabar en pizarra ocho cantes, entre otros, fandangos al estilo de Cepero.

partir del 4º repite el esquema melódico del cante precedente, principalmente en las caídas tonales para rematar al modo de José Cepero.

8.34.- PEPITA SEVILLA[655]

Fandangos
Gramófono
AE 4498
Guitarra: Manolo Bulería
Título original: Fandangos

Andalucía la llana
cantaora de tronío
Andalucía la llana
con mi garbo y mi trapío
no hay ninguna gitana ni paya
y a Dios le quito el sentío

Te aprisiona tu pasado
y aunque quieras elevarte
te aprisiona tu pasado
tenderás tú siempre a recordarte
que pasaste tú a mi lado
y de mi vera te marchaste

La influencia de Manuel Vallejo desde la entrada inicial y el ayeo es evidente. Los alargamientos de los tercios así como las modulaciones tonales así lo confirman. El comienzo se acerca al cante de Rebollo en el remate del primer tercio que se recoge en el segundo entrando en el patrón propuesto de Cepero. Este modelo de hibridación de estilos lo hemos encontrado en otros ya analizados. Es curioso resaltar que la mayoría de estas conexiones lo hacen con los estilos de Rebollo y Cepero, dadas sus semejanzas onubenses en la melodía de inicio del primer tercio. Introduce Pepita Sevilla una variación métrica impropia de este estilo en el 5º verso alargándolo

655 Cantaora sevillana que inició su carrera a princiios del siglo XX (1908) juntoa Amalia Molina y Nieves Gil.

hasta las diez sílabas. Sin embargo y a pesar de entroncar con los modos de Vallejo, en el comienzo no ejecuta el remate aportado por éste sino que desarrolla las caídas tonales de Cepero.

El segundo mantiene el patrón anterior en los comienzos musicales de Rebollo para, a partir del 3er tercio, retomar el de Cepero, esta vez, alejándose de Vallejo y cerrando los tercios en las formas propias del jerezano.

Fandangos
Gramófono
GY-248
Guitarra: Manolo Bulería
Título original: Fandangos 'Siempre ha habido en tu ventana', 'El porqué me acariciaba'

Y siempre ha habido en tu ventana
una maceta de flores
siempre ha habido en tu ventana
jugaste con mis amores
y desde entonces serrano
has perdido los colores

El por qué me acariciaba
si tú a mí no me querías
el por qué me acariciaba
en tu memoria tenías
otra que más te gustaba
y por qué no me lo decías

En el inicio, el modo de afrontar el cante predice la estética a seguir a lo largo del mismo. El ayeo con que comienza, muy en sintonía con las formas de Manuel Vallejo, continúa con el primer tercio en los tonos álgidos que persiguen la misma línea tonal del sevillano aunque siempre respetando el arco melódico de José Cepero. Es de resaltar el alargamiento vocálico del final de cada palabra hasta llegar a la elevación del VI grado en '*ven-ta-na*', en concreto en la sílaba '*ta*' que alarga en el tiempo. El segundo mantiene la longitud tonal del verso así como el tercero. No liga los

tercios en ningún caso; En el 6º, vuelve a retomar la versión que de este fandango popularizara Manuel Vallejo con una leve subida antes da alargar la sílaba final.

La impronta de José Rebollo en el primer tercio es un elemento común a muchos de los analizados. Sigue el patrón melódico anterior aunque, en este caso, aporta profundidad cuando deja caer el 4º verso al modo de Cepero, que vuelve a retomar al patrón de Manuel Vallejo hasta el remate y alargamiento del último tercio, esta vez, a caballo entre uno y otro modelo de fandango, es decir, con el alargamiento del apéndice tonal final pero introduciendo las caídas del jerezano y no las de Vallejo.

Fandangos
(Catalogación desconocida)
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Fandangos

Yo no acierto a comprender
si hacen deporte conmigo
yo no acierto a comprender
justicia dio por testigo
jurándome tu querer
y a defender el castigo

Yo ya no quiero ná contigo
a tu hijo has despreciado
yo ya no quiero ná contigo
tan grande fue tu pecado
como ha de ser el castigo
que Dios te tiene reservado

Pepita Sevilla tiene presente a Manuel Vallejo en su cante, en las formas de desarrollarlo y a la hora de afrontar las modulaciones propias atendiendo a la versión del sevillano y encontrando sesgos de la versión de Angelillo.

Así queda reflejado en el ayeo inicial. Lo interpreta sin llegar a los alargamientos ni a los

tonos álgidos del sevillano. El primer tercio entronca en los modos de Rebollo, al igual que el segundo, hasta que la repetición del primero en el tercero finaliza con el estilo de éste y comienza el modelo estilístico de José Cepero. Liga el 4º y 5º para acometer el tercio final al modo de Vallejo.

Apreciamos como el segundo está desarrollado de forma fidedigna en los modos originales. En el primer tercio realiza la leve parada para retomar hasta los medios y desarrollarlo en las formas propuestas. La repetición del tercero sigue en la línea musical del fandango. El cante mantiene la estructura original hasta el 6º tercio en el que de nuevo aparece la influencia de Manuel Vallejo y el 'Pena Hijo' en el desarrollo final del mismo.

8.35.- ANTONIO RENGEL[656]

Fandangos
Regal
RS 1371 K-1729
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'Luchan los barcos veleros'

Luchaban los barcos veleros
con las olas del mar bravío
luchan los barcos veleros
y desde que te he conocío
luchar contigo no puedo
tú eres un barco perdío

Lo mismo que pasa el fuego
pasaban las grandes pasiones
lo mismo que pasa el fuego
de pronto alevanta en llamas
que alto recoldo luego
hasta que por fin se apaga

656 Nació en Huelva en 1904 y murió en Sevilla en 1961 Aprendió a cantar de su madre, Rosa, que era una buena aficionada Pronto destacó en su manera de interpretar los fandangos hasta popularizarse en la provincia Destacó también por serranas. Debutó en 1923 en la plaza de Toros La Merced auspiciado por Antonio Chacón ara la casa Odeón hizo sus primeros discos con el Niño Ricardo,se marchó a Sevilla, donde estuvo hasta el final de sus días Cantó con Pepe Marchena, Vallejo, Mairena, Pastora y pepe Pinto. Regentó la Pensión Lisboa en la calle San Eloy, donde permaneció hasta su muerte Creó un estilo propio de fandangos y engrandeció todos los de su tierra, labores éstas por las que pasó a la historia.

La salida es propia de José Rebollo, realizada en un solo fraseo escueto y personalizado en un arranque onomatopéyico a modo de *'tili-ayeo'*, al tiempo que matiza su pregunta musical reincidiendo en la repetición de la desinencia del grado I del pórtico guitarrístico y empujando el temple sobre el II. La respuesta tiende a deshilvanarse en el final. Se desarrolla en los modos de Antonio Rengel, caracterizados principalmente por una colocación valiente del 1er tercio a la vez que acentúa el dictado de inicio, tras el cual se frasea con el 2º matizándose la caída en su final algo recogida en congoja. El resto, en su 2ª mitad, se ciñe bastante al patrón propuesto.

El siguiente fandango se ajusta al desarrollo del estilo aunque en los modos de Antonio Rengel aquí caracterizados por abordar súbitamente el arranque del 1er tercio que se sostiene con esa línea -sin recoger la inflexión hacia álgidos críticos-, ligando en un único fraseo el 2º que matiza una desinencia muy similar a la que se produce en el cante de Antonio Rengel en ese grado. La 2ª parte no se atiene al patrón propuesto, ya que el 4º y 5º tercios ni siquiera se ligan y el 6º se acomoda al estilo de Cepero en ese grado final, alargando mecídamente su desinencia que queda acomodada a la de los últimos compases del acompañamiento sobre los cuatro grados del pórtico guitarrístico.

Fandangos
Regal
RS 1437 K-1.730
Guitarra. Manolo de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Cinco capullos corté'

Cinco capullos he cortao
yo entré en un jardín con flores
cinco capullos corté
fueron mis cinco sentidos
que puse yo en tu querer
los cinco que se me han perdío

Mira que no eres eterno
arroyo no corras tanto
mira que no eres eterno

viene el verano y te quita
lo que te ha dado el invierno
el agua tuya es maldita

La salida al modo de José Rebollo y en un solo fraseo, menos sostenido de lo habitual, se desarrolla de forma personal en su arranque realizado a partir, como en el caso anterior, de un *'tili-ayeo*', con el que acentúa la pregunta musical del grado I, empujando el temple sobre el II y resolviendo de forma semi-llorada la respuesta sobre el III. Se ciñe más que en ninguna al patrón propuesto, sin dejar de estar exento de los modos propios de Antonio Rengel para el mismo. Éstos se localizan en una envolvente valiente de presentación del 1er tercio a la vez que matiza su dictado sobre la primera palabra del verso que tienden a solemnizarlo. Tras esta parada liga el resto del tercio 1º con el 2º en un fraseo algo sostenido, matizando muy afinado el 3º. El resto del cante, si bien algo ralentizado recorre escrupulosamente y sin apenas licencias el esquema musical en origen [657].

En este segundo, se trata de un claro cruce de cantes, cuyo desarrollo inicial lo sitúa en el de José Rebollo bajo los modos de Antonio Rengel. Así, el 1er tercio se proyecta con fuerza y rapidez alcanzando sin inflexión los álgidos críticos del final de este grado de inicio con los que liga el 2º en un rápido fraseo no exento en su final de un veloz *'ritornello'* en sustitución del sutil apéndice de 'lloro contenido' del estilo base. A partir de aquí, incluido el 3º tercio, el resto se ciñe al modelo de José Cepero en todos sus grados, siguiendo la inercia del precedente con el que varía poco.

Fandangos
Regal
RS 8018 K-1.739
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'Yo sin ti no los quisiera'

Se tiraba tierra de un cuajo
la rama que estorba al tronco
Se tira tierra de un tajo
tu amor no me convenía
y yo lo arranqué de cuajo

657 La letra fue grabada en este estilo por el propio José Cepero y es una de las más emblemáticas del mismo.

porque vi que me perdía

Temple en las formas de José Rebollo, recogiendo los cuatro grados del pórtico guitarrístico en un solo fraseo, aunque menos sostenido en la pregunta musical. Se ajusta al patrón original ejecutándose en los modos de Antonio Rengel, principalmente en un tratamiento solemne del cante. Así el 1º tercio a la vez que se proyecta de forma recia, se dicta hasta el punto de incidir en partirlo momentáneamente tras la primera palabra del verso cantado. El resto de este tercio de inicio se engarza al 2º. El 3º, que no repite musicalmente del 1º, se acomoda muy intuitivamente en su caída a un grado de corte más choquero que lo enriquece . La 2ª parte se ciñe, más que en ninguna otra versión, al modelo original, recogiendo los versos libres y acogiendo en el 6º los claros tonos bajos de cierre.

Fandangos
Odeón
182427a SO 5.015
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Fandangos de Huelva 'Mi caballo me mataron'

Nosotros vamos a juntar las dos firmas
porque no firmas tú y firmaré yo
y juntaremos dos firmas
así sabremos cual de los dos
con más lealtad camina
siempre caminaré yo

Salida al modo de José Rebollo, aunque algo menos sopesado, que recorre todo su desarrollo melódico realizando la pregunta-respuesta musical en un solo jipío y matiza los cuatro grados del pórtico guitarrístico. Se ajusta al modelo de Cepero en los modos de Antonio Rengel, por las que se puede apreciar un tratamiento algo solemne del estilo, sobre todo al inicio del primer tercio, muy dictado y alojado sobre un verso excesivo (12 sílabas), que contrasta con un 2º más escueto pero largamente desinenciado con los *ritornelos* finales de Antonio Rengel en ese grado; Cante con el que vuelve a fluctuar en el 4º.

Fandangos
Odeón
182500 SO 5.022
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Fandangos 'Corazón que es de oro'

Yo tengo un corazón que es de oro
aunque pobre pero tengo
un corazón que es de oro
si para ti no vale ná
para mí vale un tesoro
por él tienes que llorar

La salida se realiza al modo de José Rebollo, algo onomatopéyica y personalizada en el arranque transitando en un solo fraseo los cuatro grados de la introducción. Se ajusta al patrón melódico de Cepero muy en los modos de Antonio Rengel, caracterizados por un tercio con verso de inicio que por largo (11 sílabas) aparece más dictado y solemne. El 2º se estira más de lo que el estilo base exige, si bien esta vez no recoge al final la desinencia propia del cante del onubense en ese grado. El 6º, de nuevo fluctúa con el propio de Rengel.

Fandangos
Odeón
182....
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Fandangos 'Venid a llorar por mí'

Yo sin ti no lo quisiera
aunque me dieras a mí los caudales
yo sin ti no lo quisiera
pa(ra) que quiero yo el dinero
si no te tengo a mi vera
siendo lo que yo más quiero

Llegaste hasta mi ventana
pajarillo tú que vuelas
llegaste hasta mi ventana
y háblale de mi querer
a aquella pobre serrana
que no me la dejan ver

El temple se basa en el de José Rebollo, aunque queda algo corto pues si la pregunta musical es completa, la respuesta sólo recae en el IV grado del pórtico guitarrístico, quedando este clásico fraseo de salida algo sesgado. Se ajusta a los modos interpretativos que de este cante ya registrara en 1929, para la casa Odeón (182.---), con la letra /*Y sus lágrimas derrama.../*, acompañado de Pepe de Badajoz, en el que el tratamiento del 4º tercio, teniendo la misma intención, es menos claro no llegando a dictar su inicio a pesar de imprimirle cierta fuerza.

Se inicia este segundo fandango en los modos propios de José Rebollo, recogiendo preceptivamente la inflexión hacia tonos áltos-críticos del 1º tercio, ligando con el 2º en un único fraseo bien ponderado en su sostenido que contiene una clásica matización de 'lloro' en su final. El 3º no corresponde a este estilo sino al propio de José Cepero, cruzándolo claramente en este grado y el 4º diluye las matizaciones finales del estilo al ligar con el 5º en un rápido fraseo. El 6º tampoco se ajusta a estilo presentando un tratamiento muy particular versado sobre el final del cante de José Cepero que consiste en matizar el inicio hasta dictarlo -sin partirlo- y sostenerlo sopesadamente hasta recabar los tonos finales del referido cante en una nueva visión más onubense.

Fandangos
Odeón
182....
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Fandangos

Más duro que el pedernal
tú tienes el corazón mujer
más duro que el pedernal
porque no te apartas de mi vera

que me horroriza el pensar
que fuiste mi compañera

Según la experiencia enseña
de la mujer nace el hombre
según la experiencia enseña
pero hay mujeres que son
esas piedras berroqueñas
que no tienen corazón

Salida al modo de José Rebollo, muy escueto realizando un fraseo corrido del mismo, poco templado y algo deshilvanado en su final. Se ajusta al patrón propuesto, aunque varía la fórmula interpretativa de este cante respecto a otros modos con los que normalmente lo acomete. Así los dos primeros tercios se ciñen más al estilo base, se ligan en un fugaz fraseo que converge al final en las desinencias -aunque poco acentuadas- propias del 2º tercio de Antonio Rengel. El 3º no se ajusta al estilo ya que la inercia del referido estilo de Rengel sirve para suplir musicalmente este grado. El 4º se dicta retomando cierta solemnidad y en el 6º se entremezcla con el del onubense. En el preludio, Pepe de Badajoz realiza una serie corta de falsetas por malagueñas, que no se disipan hasta bien entrado el interludio de la guitarra tras el temple.

El segundo cante se ajusta a los modos interpretativos de Antonio Rengel, esto es: proyección del 1º tercio elevando la tesitura tonal del mismo aprovechando la inercia del arranque base para sostenerla de forma valiente sin acometer los álgidos críticos que, en este caso, se camuflan tímidamente sobre la palabra 'enseña'. Con este sostenido se engarza el 2º que aparece escueto. En esta versión se mece de forma personal ligeramente el inicio del 4º, sobre la palabra 'pero' con ligera tendencia a acortarlo y para el que no reposa las desinencias propias. Se produce una pseudo-ligazón entre éste y el 5º. El tercio final no se acomoda a estilo y se caracteriza por un golpe de voz que lo eleva en ese tono para dejarlo caer sin incidencias y tendente al final propio de José Cepero.

Fandangos
Odeón
182....

Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Fandangos

A mí me quitaron el sentío
porque yo a ti te olvidara
a mí me quitaron el sentío
y loco conforme estaba
decía en mi desvarío
te quiero aunque me mataran

Cosa que no puedo darte
tú lo que quieres es dinero
cosa que no puedo darte
lo que yo te puedo dar
eran puras, son grandes
que te quiera de verdad

Salida al modo de José Rebollo, en un nuevo enfoque personalizado ejecutándolo en un único fraseo más escueto y donde hay que resaltar el empuje de voz al final de la pregunta musical. Se ajusta en todos sus parámetros a las formas de Antonio Rengel sobre este cante, del que hay que destacar el 1er tercio sobre un verso excesivamente largo (10 sílabas), que en esta ocasión se desarrolla seguido, sin dictarse. El 4º es más tendente al modelo de José Rebollo en ese grado, sin apenas recoger su desinencia hacia los bajos. El 6º presenta un tratamiento más tirado y sostenido tendente a los finales de los estilos del propio Rengel, especialmente el 1º, sin recogerse de forma sobria.

Aunque el cante se inicia en los modos de José Rebollo, hay que destacar esta vez que la proyección en la elevación del 1er tercio es algo más escueta ligando con el 2º en un rápido fraseo. El 3º suple sus sutiles cadencias de origen un particular y recortado matiz a modo 'llorado'. También elude los matices que conforman la desinencia del 4º, ligando igualmente al 5º de forma súbita. El 6º no se ajusta a estilo y es tendente al cante de José Cepero en este grado final.

Fandangos

Odeón
182....
Guitara: Pepe de Badajoz
Título original: Fandangos

Y tus lágrimas derrama
cuando un hombre que es muy hombre
y sus lágrimas derrama
que pena debe tener
a llamar al fondo del alma
por causa de una mujer

Se ajusta más al patrón musical del estilo de Cepero que el cante precedente, estableciendo un fraseo con la ligazón que realiza del 1º y 2º tercio, el cual estira reiterando su desinencia con un rápido vibrado de voz tendente al propio de Antonio Rengel en ese grado. El 4º fluctúa con el propio de José Rebollo, incidiendo en el matizado final que posee aquél, estirándolo. También reorienta con gran intuición el final, matizándolo con gran fuerza en el inicio, dictándolo sobre la frase "por causa" y estirando nuevamente en una forma musical más onubense.

Esta letra la grabó José Cepero, aunque no fue por fandangos sino por media granaina. Lo hizo en dos ocasiones: con la guitarra de Borrull en 1928 (Gramófono AE-2490) y un año más tarde con guitarra de Manolo de Badajoz (Parlophon B-25357). José Palanca fue otro de los cantaores que tomaron esta letra para grabarla por fandangos (Regal DK-9002) con la guitarra de Luís Yance.

Fandangos
Odeón
182463 SO 5.031
Guitarra:
Título original: Fandangos 'Me quiso clavar los dientes'

A mí me quiso clavar los dientes
un lobo en la serranía
me quiso clavar los dientes

y yo le gané la porfía
que me gustan los valientes
quiéreme serrana mía

Contento expongo mi vida
cuando voy de contrabando
contento expongo la vida
porque el pan que voy ganando
es para mi madre querida
ay que me lo está guardando

Inicio al modo de José Rebollo. Se ajusta al cante de Cepero y a la versión que de éste registrara en 1929, para la casa Odeón (182.427), con la letra: /*Nosotros vamos a juntar las dos firmas.../*, acompañado de Pepe de Badajoz, donde cabe destacar el tratamiento solemne que hace del 1er tercio, algo menos dictado esta vez, que se aloja sobre un verso largo (10 sílabas) y un 2º que recoge en su final la desinencia con los *ritornelos* propios de paso de Antonio Rengel. La inercia de este se recoge igualmente en el 4º y la forma de ligar con el 5º en aire más de Huelva. El 6º fluctúa con el propio de Antonio Rengel en ese grado.

En el segundo fandango, contrariamente al precedente, se ciñe mucho más al patrón propuesto, añadiendo un matiz interpretativo de gran calidad al final del 2º tercio, a base de *ritornellos* valientes. El 6º no se recoge sobrio y recortado hacia los bajos, sino que persiste en un tratamiento más choquero que le infunde más cromatismo, ciñéndose al modo de Antonio Rengel, conteniendo de forma más sopesado el cierre.

8.36.- ANTONIO MERINO[658]

Fandangos (segunda letra)
Parlophon
B-25.451
Guitarra: Pepe el de la flamenca
Título original: Fandanguillos

658 Su trayectoria artística se desarrolló principalmente en los últimos años veinte del siglo XX, sobresaliendo entre sus actuaciones las llevadas a cabo en 1929, junto a Manolo Caracol, formando parte de un espectáculo en gira por España. (Fuente: DEIF)

Porque tú tienes dinero
tú quieres que yo me vaya a vivir contigo y abandone a mi madre
porque tú tienes dinero
a mí mi madre me dio el ser
y yo vivir contigo no puedo
aunque yo me muera por tu querer

Arranca el primer tercio con la característica leve parada que aporta intensidad al cante de comienzo. La tonalidad no acaba de estar en el lugar que le corresponde durante el recorrido del segundo tercio, aunque lo empieza correctamente y lo termina en los modos propios de José Cepero. Hemos observado en otros tantos fandangos que el 2º tercio suele ser más largo de lo habitual en su métrica.

Alcanza las 18 sílabas en un discurso semihablado que discurre en el tiempo y finaliza en el modo propuesto. Sin duda, alargarlo y el recorrido métrico no es sino una forma de aportar intensidad al significado de las letras y otorgar profundidad y sentimiento del que interpreta. El 3º es la respuesta del primero repetido. Aparece cierta ligazón entre 3º y 4º que deja el cante en las caídas propias de este modelo estilístico con la terminación propia de Cepero.

Encontramos una referencia de este cantaor a un fandango cuya letra es creación de Cepero. No disponemos de la grabación, de tal forma que no damos damos por válido que éste se desarrolle en la versión del fandango de Cepero, cuya referencia es Parlophon B-25452 , 76487 y de título 'Fandanguillos: /*A que nos mire la ciencia/* y */A un arroyuelo a beber*/ y */Más vale robar dinero/* (Nos referimos en este caso a la segunda letra)

Media granaina
Parlophon
B-25454 76507
Guitarra: Pepe el de la flamenca
Título original: Media granadina 'Con la Virgen del Pilar'

Con la Virgen del Pilar
yo tengo juramento hecho
con la Virgen del Pilar

que si baja del palio
yo no te vuelvo a hablar más
juramento tengo hecho

Destaca de esta interpretación la solemnidad con la que afronta cada uno de los tercios. La guitarra responde a esta consideración, ya que en contraposición de las grabaciones de pizarra que suelen llevar una velocidad de reproducción superior a lo normal (más de 78 r.p.m.), ésta, con respecto a la actualidad, está en la línea en la que se ejecuta hoy en día. Los alargamientos de los tercios, la velocidad de éstos y la cadencia a la hora de interpretar bien podría parecer que es una grabación reciente y ésta la situamos en 1929.

La salida responde a la tragedia propia de la media granaina, sin extravagancias en el desarrollo, pero sí dramatismo. Responde en su primer tercio al modo propio de Cepero, ligeramente fuera de tono en el comienzo del segundo. El desarrollo se manifiesta coherente con el modelo de Cepero. El metal de voz se asemeja a la del jerezano, haciendo más parecido, si cabe, el cante. El 6º se ejecuta con un alargamiento del apéndice final en los tonos medios con leves subidas de éste para recoger en las formas propuestas del modelo original.

8.37.- CHATO DE VALENCIA[659]

Fandangos
Gramófono
AE 1962 262.632
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Fandango 'Sabiendo mi paradero'

Sabiendo mi paradero
mujer por qué no me escribes
sabiendo mi paradero
de niña suelta la carne
….....mataero
mujer malina tú no quieres a nadie

659 Cantaor que vivió su máximo esplendor durante la ópera flamenca. Se llamó José Escudero y nació en Valencia a final del siglo XIX, falleciendo en Buenos Aires a finales de los años '50 del siglo XX.

Amor cariño y dinero
una mujer me pidió
amor cariño y dinero
amor cariño yo tengo
pero dinero no puedo
porque el rico no soy yo

Sin ayeo inicial el cantaor afronta el primer tercio valiente con quiebro del primer verso aguantando para recoger y otorgar intensidad al final que resulta en caída tonal, propia del puesto. La escueta parada del 1er tercio está en la línea de Manuel Vallejo que atempera la primera palabra para rematar. El segundo se relaja y vuelve a retomar los 'dejes' de Vallejo hasta la repetición del primero en el tercero. El 4º se desarrolla al modo de Cepero, sin ostentaciones y dejando el verso cayendo tonalmente para recogerse y decaer en el 5º y 6º. Este último vuelve al modo interpretativo de Manuel Vallejo, con el alargamiento del apéndice tonal sostenido.

El segundo, mantiene en esencia el guión del precedente en los tres primeros tercios. El cuarto es una repetición tonal del anterior antes de modular en el 5º con la desinencia tonal que se relaja en el último que vuelve al *ritornello* al modo de Manuel Vallejo.

Media granaina (etiquetado como fandango)
Gramófono
AE 1971 262.634 BJ 874
Guitarra. Miguel Borrull
Título original. Fandango 'En un manicomio entré'

En mi corazón reinaba
se me acabó la alegría tan grande
que en mi corazón reinaba
cuando vi que se moría
y que solo a mí dejaba
la que el mundo quería

Sentí el haberlo hecho

en un manicomio entré
y sentí el haberlo hecho
vi a mujer en un patio
que reía y daba el pecho
a una muñeca de trapo

Encontramos una etiquetación errónea en esta placa de pizarra. Lo que denominan fandangos no son sino una media granaina en versión de Cepero. A sabiendas de que proceden de la misma rama, no es acertado el nombre que le atribuyen. La introducción de la guitarra ya nos avisa de que no se trata de un fandango. Un primer rasgueo junto a un picado muestran el camino que va a seguir el cante. Las falsetas posteriores bien podrían pertenecer al modo en que se da la salida al fandango en el fin de ésta, aunque un cambio en el cierre que da la señal para la salida, deja claro que no es así. Chato de Valencia comienza al modo de Cepero quebrando el tercio con subida tonal y caída del verso, ligando primero y segundo tercio. La repetición del tercero vuelve a aparecer con el cuarto que da espacio al quinto que, de nuevo, se encuentra ligado al último. De este modo, encontramos una media granaina ligada en los versos impares del fraseo. Reconocemos esta versión si la comparamos con la que Cepero grabara en 1928 con la letra /*Con la Virgen del Pilar/juramento tengo hecho/*.

Las dos versiones son similares (primera y segunda letra). De nuevo une primero y segundo tercio, dejando el tercero conectado al cuarto, que deja lugar al ligado del quinto y sexto, esta vez con un recogimiento más sobrio que en el caso anterior.

Fandangos
Parlophon
B-25.021-I 76.000
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Fandanguillos 'Con el dinero que ganas'

Con el dinero que ganas
mujer te casaste un día
con el dinero que ganas
la mitad sale escondía

la otra mitad.....
pobre mujer de la vida

No creas que es por tu querer
por ti he hecho niña suspirar
no creas que es por tu querer
es que tengo un sentimiento
haber tenido por mujer
a una fiera del desierto

Sin temple, el cante se muestra con una salida portentosa en la primera parte del primer tercio, quebrándolo levemente para entonar la subida y resolver en el segundo. Tras la repetición del primero, el cuarto se acomete en los modos de Cepero, provocando caídas tonales del 4º hasta la desinencia tonal del final del tercio en el que apreciamos matices estilísticos al modo de Vallejo, aunque sin el alargamiento musical de la última palabra.

El segundo, vuelve a resolverse al modo del primero; En el 1er tercio, se produce un estiramiento de la última palabra, al igual que ocurre al final del segundo, al modo de Manuel Vallejo. Los tercios se afrontan con subidas tonales y decaen conforme continúa el fraseo de cada verso, hasta el descenso tonal y estirado del 6º tercio, de nuevo, en las formas de Vallejo.

Media granaina (etiquetado como fandango)
Odeón
181035 SO 4.461
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Fandango

En mi corazón reinaba
se me acabó la alegría tan grande
que en mi corazón reinaba
cuando vi que se moría
y que solo a mí dejaba
la que el mundo quería

Hasta su aroma me niega
las flores cuando me ven
hasta su aroma me niegan
lo que haría yo por saber
lo que mi persona lleva
yo que misterio tendré

El inicio se produce en las formas propias de la media *granaína* con matices de la introducción que hace D. Antonio Chacón, aunque, en este caso, observamos una desafinación en el segundo ayeo. El cante se basa en el modelo que Cepero hacía con la letra */Con la Virgen del Pilar/yo tengo hecho un juramento*/. Chato de Valencia realiza una mínima parada tras la primera parte del tercio para dar intensidad..

El segundo, ligado al primero, al igual que hemos observado en muchos modelos de fandangos de Cepero, se sale de la norma del octosílabo y pasa a tener diez sílabas. El corrido de este verso aporta sobriedad a la interpretación de la letra y expresa la sentencia que supone el significado de la letra. El transcurso de los tercios mantiene el modelo propuesto. En el sexto, ligado al quinto, se produce un babeo en la vocal */o/* con cierto dramatismo.

La segunda media granaina es similar a la primera. La ligazón del primer verso con el segundo se reproduce en distinta forma que el caso anterior. Tercero y cuarto vuelven a unirse con un apéndice separado del final del tercio. El quinto y sexto se ligan (ligazón por pares en esta versión) con influencia del modelo de ejecución de la versión que hace Cojo de Málaga. En ambos casos, son claras las influencias del cantaor malagueño. Ya hemos apuntado en el análisis discográfico de Cepero las claras y sustanciosas aportaciones del Cojo de Málaga en las primeras grabaciones del jerezano junto a Luís Yance; El denominado fandango-malagueña del Cojo es el patrón matriz del que parece partir Cepero para realizar el suyo y por tanto, para llegar a su creación de la granaina-malagueña (nombrada así por la flamencología tradicional) o media granaina de Cepero.

8.38.- COJO DE MADRID[660]

Fandangos

Parlophon

660 Cantaor de poco recorrido profesional que alternó enlas trouppes de ópera flamenca. Grabó con Ramón Montoya, Sabicas y Patena hijo.

B-26651 129.582

Guitarra: Niño Sabicas

Título original: Fandanguillos 'O son ilusiones mías'

O son ilusiones mías
tú eres más guapa que nadie
o son ilusiones mías
tan bonita me pareces
que yo no te cambiaría
si España entera a mí me ofrecen

El temple inicial se encuentra en el modelo con el que Vallejo comienza gran parte de su repertorio de fandangos. Afronta el primer tercio sin quebrar el tercio, de corrido, en los tonos álgidos que llegan a su cenit al final del segundo tercio en el que alarga y recoge la caída personal de Vallejo hasta decaer al modo de Cepero.

La repetición del primero al tercero deja lugar al arranque del cuarto que, si comienza con subida tonal decae a lo largo del recorrido del verso. No liga ningún tercio. Recoge el fandango en su último verso en los modos de Manuel Vallejo, aunque sin ostentaciones ni ornamentaciones melódicas excesivas.

8.39.- NIÑO DE CARTAGENA[661]

Fandangos

Parlophon

B-26.821 129.938

Guitarra: Sabicas

Título original: Fandangos 'Yo me he de ir a la montaña'

Yo me he de ir a vivir
a lo alto de una montaña donde esté solo
y yo me he de ir a vivir
donde no me den más penas

661 Cantaor oriundo de Cartagena, sobresaliente durante la ópera flamenca. Apenas llegó a grabar en pizarra 3 cantes (Milongas y fandango).

ni me hagan más sufrir
los ojos de esa morena

Cuando nadie te quería
yo te recogí en la calle
cuando nadie te quería
y te llevé a mi hogar
y ahora que tú eres decente
me quieres abandonar

El temple inicial se aleja de los ayeos propios que ya hemos analizado; ni Rebollo, ni Carbonerillo, ni Vallejo se encuentran en este inicio. El parecido lo encontramos con el que años más tarde Emilio el Moro empieza sus fandangos (sobre todo el referido al estilo del Sevillano). El quiebro del primer tercio recoge el resto con intensidad. El segundo reproduce el guión métrico ya tratado con anterioridad, en este caso llega a las trece sílabas. El tercero tiene influencias melódicas del modelo de José Rebollo en las desinencias del mismo. Los dos siguientes siguen el patrón de Cepero hasta llegar al tercero que se encuentra alejado de otras versiones y en ésta se acerca significativamente a cómo Pepe Marchena finaliza sus fandangos de Cepero: musicaliza el tercio desde la segunda mitad, partiendo de un modelo propio, casi hablado y rematado en modo personal sin estridencias.

En el segundo, desarrolla un guión similar al anterior, con el quiebro característico del 1º. En este caso, la diferencia aparece en el mantenimiento del octosílabo del segundo tercio. Cuarto y quinto verso aparecen ligados para en el sexto recoger los matices personales del cante de Pepe Marchena, provocando un 'llanto' en el remate final.

8.40.- NIÑO HIERRO[662]

Fandangos (tercera letra)

Parlophon

662 JUAN GARCÍA RUIZ, más conocido con el nombre del NIÑO DE HIERRO, nació en Puente Genil (Córdoba) en el año 1899 y murió en su pueblo natal en 1987. Empezó su actividad artística en Madrid, allá por 1924 mientras cumplía el servicio militar en Alcalá de Henares animado por Mazaco. Vuelve a su tierra y obtiene un premio de saetas, cante en el que siempre se significó y del que fue un auténtico paladín, tanto en versiones personales como en las populares cuarteleras. Se retiró de la vida profesional hacia 1930, reduciendo ya toda su actividad artística a la intimidad de su pueblo y a alguna que otra esporádica salida. Compartió honores con El Seco en un concurso que se les ofreció en 1964, recibiendo otro gran homenaje en el Festival de Puente Genil de 1972, en el que participaron los grandes de esa época encabezados por Antonio Mairena y Fosforito.

B-26.555-II 129.337

Guitarra: Miguel Borrull

Título original: Fandango 'Que vendrás en busca mía', 'Estaba enferma en la cama'

Estaba enferma en la cama
la mujer que yo quería
estaba enferma en la cama
cuando la vi en su agonía
un beso le di en su cara
y al sentirlo revivía

El recorrido del primer tercio se olvida del quiebro propio del cante y lo hace de corrido. El segundo es similar al original con el leve mantenimiento del verso, más propio del primero, pero en este caso, desarrollado en el segundo. A pesar de que la guitarra no lleva el compás de Huelva que hemos observado en tantas grabaciones de este estilo, la melodía del cante le obliga a llevarlo, mientras transcurre, pues musicaliza los tercios de tal manera que la guitarra se ve sometida al ritmo, salvo en el comienzo que de *motu propio* sí está en las formas ya observadas. El desarrollo final se encuentra dentro de los parámetros propios del estilo de Cepero, sin influencias de otros cantaores en el remate final.

8.41.- PEPE SUÁREZ[663]

Fandangos

Odeón 182.920b

Guitarra: Manolo de Badajoz

Título original: Fandangos 'Yo era más feliz que nadie'

Yo era más feliz que nadie
cuando mi madre vivía
yo era más feliz que nadie
mi madre se me murió

663 José Suárez Sayago. Su trayectoria artística se desarrolló en las reuniones de amigos, donde ponía de manifiesto sus cualidades artísticas y sus conocimientos de los estilos. Fue miembro del jurado del Concurso Internacional de Arte Flamenco celebrado en Jerez de la Frontera, en 1962.

y el desgraciado más grande
vive más feliz que yo

Yo lloraba sin desconsuelo
al pie de una candelita
lloraba sin desconsuelo
la candela se apagó
y duró el llanto más que el fuego
mira si te quiero yo

Lucen sus colores finos
las rosas y los claveles
lucen sus colores finos
y el olor de las mujeres
en vez de cortar el vino
cuando de veras se quieren

Las versiones que interpreta en este fandango siguen fielmente el modelo que popularizara Cepero en sus primeras grabaciones. Se encuentran en la línea del jerezano, tanto en la rítmica de la ejecución como en las características que diferencian a éste de otras versiones que grabó en otra etapa.

Principia la letra sin el ayeo característico con matices de Rebollo. Por contra, ejecuta la leve parada del primer verso para recoger al final del mismo aportando sentimiento a la letra. Sin ligar con el segundo tercio, éste se desarrolla en los modos originales con su caída tonal final. El cuarto viene a recoger el total de los tercios en los modos propuestos: caídas tonales a partir de éste hasta el final del 6º tercio que transcurre con fidelidad al modelo del jerezano. Esta letra es una variante de la que décadas después grabó Rancapino en versión del Niño de la Calzá[664].

El quiebro del primer tercio en el segundo cante mantiene el estilo propuesto y es similar al precedente. Apenas se aprecian diferencias entre ambos; esto mismo sucede con el tercero. Tal y como hemos observado, es muy común terminar en el modo de Vallejo. Sin embargo, Pepe Suárez mantiene con disciplina la versión original del estilo, alejándose de influencias.

Se da la circunstancia que la voz de este cantaor es muy similar a la de Cepero, por lo que a

664 Archivo del autor.

la hora de interpretar estos fandangos las semejanzas se acrecentan.

8.42.- NIÑO DE MADRID[665]

Fandangos
Regal
RS-1349
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Mi hermano vino a llamarme'

Y al ver su cara temblé
mi hermano vino a llamarme
al ver su cara temblé
se lo conocí ese día
pues con gran dolor grité
se ha muerto la madre mía

Que te quise y que te quiero
yo nunca podré olvidar
que te quise y que te quiero
para mí aguanto mi querer
que si te han visto de nuevo
tú me harás traición otra vez

No cabe duda que las influencias de Angelillo a lo largo de toda la grabación son más que evidentes. En el análisis, hemos recogido cómo este cantaor aporta elementos diferentes al fandango de José Cepero, respetando las formas melódicas, aunque incluyendo ayeos y modulaciones tonales en algunos versos que nos hacen reconocer de seguida que estamos ante el de Cepero en versión Angelillo.

El ayeo de inicio es un *'tiritiriay'* entre Angelillo y Manuel Vallejo. Los dos se templan en el

665 Juan Sanz Vega, conocido con el nombre artístico del NIÑO DE MADRID, por haber nacido en Madrid en el año de 1899 y fallecer en su ciudad natal de Madrid en 1970. Se inició a los 17 años de edad en distintos locales madrileños entre ellos "El Kursaal Imperial", donde en 1925, actuaba junto con Luisa Requejo, El Gloria, el Cojo de Málaga, La Macarrona, La Malena, La Pompi, Niño Medina, Manuel Pavón, Villarrubia, Ramón Montoya y Antonio Chacón.

inicio de forma similar. Sin quiebro inicial, sí aparece una subida tonal a mitad del tercio que aún sin provocar el quebrado del mismo es evidente que intenta provocar el mismo efecto. Los tercios se desarrollan en tonos altos, dadas las características del cantaor. Musicaliza los tercios y los ejecuta con más personalidad que las versiones del propio Cepero, que suelen tener más sobriedad tanto en la forma de interpretarlos como en la melodía. Así sucede hasta que en el remate vuelven a aparecer sesgos interpretativos de Angelillo.

La letra del siguiente comienza como la malagueña atribuida a Chacón. La subida del primer verso se aleja del modelo de Cepero para entroncar con la variación que acomete Angelillo en estos fandangos. Sin ligar tercios, el recorrido vuelve al sitio original hasta que en el último no rescata la variación anterior de Angelillo sino que resuelve al modo del patrón melódico de Cepero.

Fandangos
Regal
RS-1368
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Siempre te encuentro llorando'

Siempre te encuentro llorando
si eres a la monomanía
siempre te encuentro llorando
con cuantas mujeres has hablado
tú te crees que son novias mías
tú sola te estás matando

Y ya no tiene remedio
que te quieran tus manías
y ya no tiene remedio
tu traición fue mi alegría
porque ahora me encuentro cuerdo
de aquella locura mía

Con una salida ajena al cante de Cepero (versión de Manuel Vallejo) comienza el temple del

fandango. Un ayeo cortado y recogido en segunda instancia modulado da paso al primer tercio; El recorrido melódico sigue fielmente el patrón original a lo largo de los fraseos desarrollando uno de los modelos conocidos, así, recorrer el primer tercio sin hacer quiebro del verso, sin ligarlo y dejándolo caer tonalmente a partir del cuarto hasta dejarlo en los tonos bajos; En el último se alarga al modo de Manuel Vallejo. Esta es una de las versiones más repetidas en el análisis de los cantaores que hicieron este estilo. Observamos reiteradamente que la influencia de Manuel Vallejo está muy presente en los artistas que lo tomaron como modelo.

Para el segundo, el primer tercio no se encuentra en la línea melódica del cante del jerezano. El comienzo se inicia en un primer momento en el estilo de José Rebollo que enseguida cambia y modula al fandango de El Peluso en su arranque. El segundo mantiene el modelo ceperiano con aportes de Rebollo hasta que en la repetición del primero en el tercero recoge los matices propios de Cepero y resuelve en este modo. A diferencia del precedente, la resolución se encuentra en el patrón original con el que el jerezano remataba este estilo.

Fandangos
Regal
RS-1.468 K-1607
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Fandanguillos '¡De ella logré conservar..!'

De ella logré conservar
tan solamente un retrato
de ella logré conservar
y su cara de azucena
la tengo toita borrá
de tanto pensar en ella

Que dicen que tiene madre
que envidia le tengo a aquél
que dicen que tiene madre
yo nunca la he conocío
que se murió en la calle

al poco de haber nacío

El temple inicial recoge los matices y la impronta que Manuel Vallejo aporta a sus fandangos. Sin quiebros de inicio el 1er tercio, se eleva en los tonos álgidos rematando el verso un grado por encima del patrón original. Sin el alargamiento métrico propio del segundo verso, este cantaor lo sustituye por un estiramiento de la vocal final, al modo de Vallejo y El Pena. El cuarto tercio se desarrolla con las caídas propias hasta el finalizado que vuelve a reportar al cante de Vallejo.

Esta segunda letra, ya grabada por Cepero y que nosotros creemos que es autobiográfica, sigue el patrón propuesto aunque incorpora elementos ajenos a éste, como el mantenimiento tonal del final de los tercios. El 6º es rematado al modo de Manuel Vallejo sin estridencias tonales.

Fandangos
Parlophon
B-25.497-II 76.616
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Fandango 'Una flor con una perla'

Junto a este arroyo se cría
una flor con una perla
junto a este arroyo se cría
vengan los guapos a verla
pero me juego la vida
con el que intente cogerla

Las claras influencias de Manuel Vallejo a lo largo de todo el cante son claras. El ayeo inicial es un síntoma visible del modelo y de las conexiones que podremos encontrar entre los del jerezano y el sevillano. El primer verso está caracterizado por estar quebrado y recoger con intensidad el resto del mismo. El segundo mantiene el patrón propuesto original al igual que el tercero. Una de las características es el juego musical que hace Niño de Madrid con las vocales cuando las sostiene en el tiempo alargando el tercio. Esto es apreciable de forma evidente ya en el temple inicial así como en el primer tercio, en el remate del segundo y del tercero. En el final del 6º,

en los alargamientos tonales al modo de Vallejo además de suceder esto, juega con los tonos altos subiendo y bajando para recoger en el grado que corresponde.

Fandangos
Parlophon
B-25.535
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Fandanguillos 'Yo tu honra he respetao'

Yo tu honra he respetao
teniendo que.....
yo tu honra he respetao
y he cogío una flor tan fina
si pudiera deshojar
yo de dolor moriría

Busca un nido con afán
un pájaro que está herido
busca el nido con afán
y yo enfermo de mal de amores
he hecho una herida mortal
en ti calmo mis dolores

El inicio se encuentra en los modos propios de Manuel Vallejo. Se aprecia en la grabación que Niño de Madrid fue un fiel seguidor del cantaor sevillano. La subida tonal del comienzo del primer tercio así lo confirma; Quiebra también el verso, al modo de Cepero, manteniendo el guión original del estilo melódico original aunque aportando los elementos diferenciadores de Vallejo a este fandango. Para el resto, la definición melódica aplicada sigue el patrón original salvo en el último tercio que se argumenta por alargar la última palabra, 'estirando la vocal final' al modo de Vallejo.

Sin embargo, en el segundo no desarrolla el primer tercio como en el caso anterior, sino que sigue el modelo original, en este caso, uno de los dos que ejecuta Cepero; el referido al no partir el

1er tercio. La letra apunta a una posible creación de José Cepero. Las caídas tonales a partir del cuarto verso están en la línea del jerezano, incluido el final del 6º, que ahora sí, nada tiene que ver con Manuel Vallejo y sí con el patrón propuesto.

8.43.- TRIANITA[666]

Fandangos
Gramófono
AE-2869
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Fandangos 'Olas de la mar en calma'

Olas de la mar en calma
conchas llenas de lunares
olas de la mar en calma
si tú me dieras tus amores
yo te entregaría el alma
Maria de los Dolores

Porque no fui al molino
yo no puedo ir al molino
porque tengo un ¿entrevalo?
no tengo …..ni primo
ni carro donde llevarlo
y desconozco el camino

El ayeo de inicio se establece como conexión entre el arranque de Rebollo y los matices que aporta Vallejo a éste. Con una letra comúnmente cantada al estilo de Rengel, Trianita comienza este fandango híbrido al modo del onubense con una carácter muy personal que incluso se aleja en un primer momento; Al recoger el tercio aparecen semejanzas del cante de Rebollo que desparecen conforme se sucede el segundo. También encontramos otros propios del fandango de Huelva en ese

666 Natural de Sevilla, participó en 1925 en el concurso Copa Córdoba y al año siguiente en Madrid en el Monumental Cinema y en el teatro Pavón además de en el Circo Price y en el teatro La Latina. (Fuente: DEIF)

primero y en el desenlace del segundo. A partir del 3º, el reencuentro con el modelo estilístico del fandango de Cepero es evidente, sobre todo en 4º y 5º tercio. El remate del 6º vuelve a alejarse del patrón original y se encuentra en el propio de Manuel Vallejo, aunque sin grandes estridencias tonales.

En el segundo, sucede algo similar al comienzo del precedente; Las influencias de Huelva y de Rebollo están presentes. Las letras no siguen la estructura propia del fandango al no repetir el primer verso y tercero, sino que incluye la letra del cuarto en el tercero y crea uno nuevo. Así, la repetición se produce en primer y segundo tercio con alteración del verbo 'fui' por 'puedo ir'. Las caídas a partir del 4º vuelven a recuperar la esencia melódica de Cepero.

Media granaina
Gramófono
AE-2870
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: 'Con la Virgen del Pilar'

Con la Virgen del Pilar
juramento tengo hecho
con la Virgen del Pilar
aunque la vea venir bajo palio
yo no la vuelvo a mirar más
juramento tengo hecho

Esta media *granaína*, creación de Cepero a partir del fandango que interpretara y popularizara el Cojo de Málaga es una versión fidedigna de la que grabó el jerezano en varias ocasiones. El modelo estilístico que sigue Trianita se asemeja fielmente al desarrollado en su forma original que creara Cepero.

Fandangos
Gramófono
AE-2969
Guitarra: Ramón Montoya

Título original: Fandangos 'Mi caballo se paró'

Mi caballo se paró
antes de llegar a tu puerta
mi caballo se paró
parecía que comprendía
que tú a mí me hacías traición
volverme p'atrás quería

A beber a un arroyuelo
baja una paloma blanca
a beber a un arroyuelo
por no mojarse su cola
ella se fue con.....
que paloma tan señora

Que unos labios me besaban
anoche soñaba yo
que unos labios me besaban
y me desperté llorando
yo se quién a mí me besaría
que me quemaban sus labios

Una de las letras más populares y más interpretadas por fandangos es ésta con la que Trianita comienza. Como en la mayoría de las ocasiones a lo largo de esta investigación, la hibridación entre cantes está presente en este fandango. En un principio pudiera parecer que sería un equívoco a la hora de ejecutar los tercios, pero dada la gran cantidad de ocasiones en la que encontramos que esta hibridación se produce entre el estilo de Cepero y Rebollo, podemos llegar a varias conclusiones: la primera de ellas es que ambos estaban de moda y eran interpretados con mucha frecuencia.

Con temple al modo de Manuel Vallejo, se desarrolla ajeno al de Cepero. La cantaora empieza con la versión de José Rebollo en el primer tercio, adornando la elevación tonal del final

del mismo y ligándolo al segundo. La repetición del primero en el tercero ya se desenvuelve en el aire propio del jerezano aunque la evidencia del aire onubense en este tercio es clara. Como hemos observado incluso en otros modelos de fandango de Rebollo-Cepero es a partir del 4º cuando desaparece uno de los estilos y el arco melódico a seguir es el del jerezano.

El elemento letrístico en este segundo, está alterado en el orden establecido y popularizado por Cepero. En primer lugar, altera el orden del primer tercio cambiando las dos partes; De este modo empieza el verso con el final del modelo original */A un arroyuelo a beber*/. Por otro lado, incluye el adjetivo 'blanca', elemento que ya hemos apuntado con anterioridad en otra cantaora, siendo la letra original */yo vi bajar un día una paloma*/. En el quinto tercio, a pesar de no poder entender la letra, sí que acertamos a precisar que no es la original */levantó el vuelo y se fue/.*

En cuanto al aspecto melódico, como veníamos apuntando, se desarrolla a partir del cuarto tercio en los modos propios de Cepero. El último de los interpretados recupera el espíritu de los anteriores. Un comienzo al modo de José Rebollo en el primer tercio y en el segundo. El tercero es el inicio de la recuperación y del cambio a la versión de Cepero en el desarrollo melódico hasta la caída tonal final que se eleva en el comienzo del tercio y se resuelve conforme el patrón propuesto original.

8.44.- BENITO HOYOS[667]

Fandangos (segunda letra)
Regal
DK-9022 K-3.424
Guitarra: Pepe de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'La mejor de Andalucía'

Como la pena de Cristo
por tu cariño yo paso
como la pena de Cristo
ya le crucificaron
yo quiero morir lo mismo
pero en la cruz de tus brazos

667 No hemos encontrado datos de este cantaor., tán sólo sus grabaciones (archivo del autor).

El recorrido del primer tercio no se quiebra y se hace seguido, acelerado pero ejecutado en las formas originales del modelo de fandango a seguir. El segundo, mantiene la profundidad e intensidad del verso en el mantenimiento tonal del comienzo del mismo, dando lugar a la repetición del primero en el tercero, con un marcado carácter hablado y recortado musicalmente. Siguiendo el patrón propuesto, a partir del cuarto las caídas propias de los finales son fieles al estilo de Cepero. Sin embargo, el remate del 6º tercio empieza en los modos propios de Vallejo en el que aparecen inferencias del remate de Marchena.

8.45.- NIÑA DE PATROCINIO[668]

Fandangos (segunda y tercera letra)
Odeón
181...
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Fandangos

Se abra la tierra y me trague
yo no quiero vivir más
se abra la tierra y me trague
que se me ha muerto mi madre
siendo mi madre un caudal
calor no tengo de nadie

Si no tuviera ná que darte
en la cama yo un día estuviera
si no tuviera ná que darte
yo sacaría de mis venas
sangre para alimentarte
y aunque rabiando me muriera

El primer tercio se corresponde con una de las variantes que de este fandango se cantan; Así,

668 Natural de Sevilla. Destacan sus actuaciones en Madrid, en el Monumental Cinema en 1928. Realizó una gira rtística con José Cepero ysu marido por toda España en 1934. En los años '40 figuró en un grupo de variedades hasta su retirada. (Fuente: DEIF)

sin llegar a quebrar el primer tercio, hace una apenas perceptible parada que da intensidad al cante. Responde el recorrido del verso al modelo propuesto. El tercer tercio tiene inferencias del atribuido a Dolores la Parrala aunque, en este caso, se alarga la vocal final en un modo cercano a cómo Angelillo desarrolla este estilo. Ya en el 4º, sobrevienen las caídas tonales hasta el sexto que se desarrolla a partir de la variante de Manuel Vallejo.

El siguiente está en la línea melódica del precedente incluso en el alargamiento de la vocal final del segundo tercio. El cuarto va ligado al quinto, arrancando en los tonos medios para desistir en el esfuerzo tonal y decaer al modelo propuesto. Para el remate del 6º recupera los matices que Manuel Vallejo aporta a este estilo aunque, a diferencia del anterior, la cantaora alarga demasiado el final del mismo.

8.46.- EL PELUSO[669]

Fandangos
Gramófono
AE-4434 OKA 28
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos 'Porque no le encontraría', 'Razones de más', 'La baña el sol cuando sale'

Razones
Pa(ra) no mirarte mujer a la cara
yo tengo razones de más
tú pa(ra) mí has sido muy mala
y ahora te pega el refrán
que aquella que mal anda mal acaba

Hemos decidido incluir este fandango a pesar de tener elementos muy diferenciadores del de José Cepero. Sin embargo, aparecen en él otros que sí pertenecen al acervo cantaor del jerezano y al estilo propio que aquí tratamos de analizar. Encontramos en el primer tercio la no correspondencia

669 José Martínez Traino, 'EL PELUSO', nació en Sevilla, en el año 1919 y murió en Sevilla el día 22 de julio de 1978. Se distinguía mayormente por su gracia de interpretar de forma cómica en sus actuaciones, que solía realizar vestido a lo Charlot. Cuando solía cantar en serio era un fuera de serie, sobre todo los Fandangos que hacia de forma magistral, como se deba cantar para que gusten, y que transmitía a todos los buenos aficionados de la mejor época del flamenco, como sus cantes por bulerias.(Fuente: www.elartedevivirelflamenco.com)

con la melodía original. Aún así, existe una grabación en la que Manuel de los Santos Pastor 'Agujetas de Jerez' ejecuta el fandango de Cepero y a la hora de enfrentarse al comienzo del 1º tercio sucede lo mismo que en éste: un verso quebrado e incompleto que se desarrolla en su forma extensa en la repetición del primero en el tercero. Agujetas lo interpreta con la letra *//Llorando/yo me acuesto muy tranquilo en mi cama/y me despierto llorando/(...)*. La diferencia entre ambos estriba en la aplicación distinta de la melodía a uno y otro. Peluso no desarrolla el modo propio de Cepero en esta ocasión, aunque sí lo retoma en los tercios posteriores. Una de las características del fandango atribuido al Peluso es que los recorta dejándolos expuestos a modo de expresión intensa.

Este modelo en particular responde a una modificación en sus primeros tercios (nos referimos al fandango del Peluso) del de José Rebollo recortando el final del tercio. Es a partir del 4º cuando empieza a derivar su cante hacia los modos de Cepero. Los tercios quinto y sexto ya sí concuerdan fielmente con el fandango matriz.

8.47.- TOMÁS PAVÓN[670]

Media granaina
Regal
RS-552 K-788
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos de Tomás

Con la Virgen del Pilar
yo tengo echaito un juramento
con la Virgen del Pilar
y si tú vinieras con el palio
ya no te vuelvo a mirar
juramento tengo hecho

Sea posiblemente ésta una de las mejores versiones que de este cante se han hecho. La

670 Tomás Pavón Cruz, nació en Sevilla en1893 y murió en esta ciudad en 1952. Hermano de Niña de los Peines y Arturo Pavón. Su trayectoria artística estuvo limitada a las reuniones de cabales y a la discografía que realizó, toda ella de suma importancia, en la que dejó un legado magistral y reflejada su original personalidad artística. De carácter retrotraído y aficionado a las manualidades, le gustaba la relojería y la practicaba como entretenimiento, escogía detenidamente sus actuaciones privadas. Su muerte, a los cincuenta y nueve años, fue a causa de un cáncer de pulmón que padeció durante años, y que influyó en su disposición para ejercer su arte. Manuel Bohórquez Casado publicó una biográfia del artista sevillano.

expresividad desarrollada por Tomás está fuera de toda duda. La voz natural del sevillano en esta grabación evidencia sus cualidades y por qué fue quién fue. La primera de la discografía de Tomás fue esta media granaina junto con una seguiriya (RS-552 K-789). En 1927, residiendo en Sevilla y Cepero ya viviendo en la capital desde al menos 6 años, este cante estaba en la mente de artistas que, como hemos analizado, interpretaron durante una década. Tomás coincidió durante varios años en la Alameda de Hércules con el cantaor jerezano, donde compartieron no sólo cartel en diferentes teatros y cafés cantantes, sino en multitud de juergas, fiestas, privadas, ventas etc.

Apoyado por los jaleos de su hermana Pastora, el temple de inicio se corresponde con el modelo propio de la media granaina, un *'tiriay, ay, ayyyy*' sin grandes estridencias, comedido y ajustado al tiempo de la guitarra. El primer tercio es fiel al modelo original de Cepero. Tomás liga el primero y segundo, dejando el verso caído tonalmente. Recupera el primero en el tercero. Lo que parece en un principio va a ser un verso ligado (tercero y cuarto) es una parada dejando el final del tercero en el aire. El cuarto es un recorrido musical hablado en primera instancia, para dar paso al quinto con leve apéndice tonal del final del mismo, que vuelve a ligarse con el sexto. Este último mantiene la esencia del patrón de Cepero; esto es, la caída tonal del verso, con juego vocálico del la *'o'* final que termina en los tonos bajos. Finaliza con una falseta de trémolo de Niño Ricardo que termina en picado y remate.

Fandangos
Regal 613 K-802
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: 'A mi mare por su alma'

A mi mare por su alma
toitas las noches le rezo
a mi mare por su alma
y yo cojo el retrato y lo beso
y entró en mi pecho una calma
que sólo en su muerte pienso

Hemos analizado concienzudamente el temple inicial de las dos medias granainas que grabó Tomás al estilo de Cepero y llegamos a la conclusión de que ambos son idénticos. Con un *trirririay-aaayyy, yaayyy'* empiezan ambas grabaciones. Las analogías son tales que hasta la falseta y la

introducción de Niño Ricardo son las mismas. La única diferencia guitarrística estriba en que en esta grabación no se alarga la señal de Niño Ricardo que da paso al cante sino que empieza al terminar el ayeo inicial.

El hilo argumental está definido en el marco del modelo propuesto de Cepero. Tomás liga primer y segundo tercio como en el caso anterior. El cuarto comienza con aparente hablado hasta que se musicaliza conforme pasa el verso. El quinto vuelve a ligarse al último con elevación tonal al grado III antes de abordar las caídas finales.

Soleá por bulerías (última letra)
La voz de su amo
AA-400 OKA-1.141
Guitarra. Melchor de Marchena
Título original: Bulerías (Callejón, Torres y Casado)

Si será
a mí unos tormentos tan dobles
prima de mi alma
verte no poderte hablar

Hemos querido rescatar el final de esta soleá por bulerías porque se le atribuye a José Cepero este remate con esta letra. En otros casos, la dan como propia de Tomás. Cepero la grabó por bulerías y en soleá por bulerías. Consultado este asunto con varios investigadores[671] de renombre, nos confirman que según ellos y sus datos, pertenece a creación o al menos se le atribuye la autoría a Cepero. El cantaor jerezano lo grabó en tres ocasiones: con título 'bulerias jerezanas' junto a Luís Yance (Odeón 13633) en 1922, también con título 'bulerías jerezanas 'Vengo de la Feria de Zafra' y guitarra de Ramón Montoya (Columbia V-2.591, C-4.528) en 1944 y en 1928 con Niño Ricardo con título “Bulerías jerezanas: Que por mi puerta pasó” (Regal RS 714, K-899)

8.48.- BERNARDO DE LOS LOBITOS[672]

671 Blas Vega, Luís Soler, Diego Alba, Alfredo Benítez.

672 José Álvarez Pérez, conocido como "Bernardo el de los Lobitos", es uno de esos casos, no muy infrecuente en esto de lo jondo, en que a medida que pasa el tiempo, después de desaparecido, la obra que nos dejó va ganando valor, un reconocimiento que quizás en vida alcanzó menos. En los años largos años de su actividad artística, nunca fue una estrella de relumbrón. Anduvo por las ventas, por los tablaos. En la larga noche de la ópera flamenca defendió su propia integridad artística, despegándose del nivel igualador de aquel movimiento especialmente por una personalidad exquisita y sensible que dotaba de extraordinaria delicadeza a sus cantes.

Media granaina

Gramófono

AG 167

Guitarra: Ramón Montoya

Título original: Media granadina

Sería mi mayor venganza
si yo te pudiera aborrecer
sería mi mayor venganza
mira si es mala mi suerte
que no me queda otra esperanza
que la de volver a quererte

El temple inicial es el propio de la media *granaína.* No hay especiales diferencias entre el ayeo de inicio de la de Cepero con la de Chacón, por ejemplo. Sin grandes pretensiones ni alardes musicales, la sobriedad del arranque contrarresta con el modelo de Vallejo, otro de los recreadores de esta versión. Es preciso observar la voz de José Cepero, rica en matices pero sin ornamentaciones excesivas, revela que su planteamiento musical ha de ser sobrio y estar en consonancia con su forma de afrontar el cante.

Bernardo de los Lobitos apuesta por esta elección. Los tercios no se alargan en demasía, sin estiramientos innecesarios ni efectistas sino que la profundidad que hay en ellos ensalza tanto la letra, en este caso, como la variación melódica elegida a la hora de interpretar una media granaina. Encontramos leves diferencias del patrón propuesto. Así, el cuarto tercio no se corresponde con el modelo fiel de Cepero sino que varía la tonalidad final del mismo más cerca del fandango abandolao que de la media granaina, aún correspondiendo a la misma raíz musical. El quinto y sexto retoma la línea original. Cabe destacar que la guitarra de Ramón Montoya está más inmersa en el aire abandolao del toque que en la lentitud y libertad que conlleva el toque clásico de media granaina donde no existen los acentos rítmicos. Esto se debe a que el concepto musical de *granaína* pudiera aún no estar definido. Sin embargo, vamos a ver cómo existen grabaciones en las que la guitarra sí es similar al toque libre propio de la media granaina. Montoya grabó con Chacón en 1928, cinco años más tarde; En esta grabación, ya sí se encuentra libre, tal y como se hace en la actualidad. Un año antes grabó con Perico del Lunar y la sonanta sigue en esta línea.

Si buscamos en la discografía, tenemos que trasladarnos a 1911 en una grabación de la

Rubia (Homophon 7210) y en particular fijarnos en el toque que, aunque desconocemos quién es sí que podemos confirmar que el aire del fandango abandolao está presente. Encontramos otra grabación de La Tempranica (1917 con Pathé, ref. 2358) y orquesta. En ésta desaparece el ritmo y la orquesta desarrolla un ejercicio musical de pregunta respuesta con el cante. De este modo, podemos confirmar que, aunque siendo una grabación temprana y sin estar aparentemente definido el toque de la media granaina, la orquesta sí que ordena el acompañamiento en el mismo modo que se hace actualmente. En 1922, Manuel Centeno graba el estilo atribuido a Cepero *//Con la Virgen del Pila*r// y la guitarra de Manolo de Huelva se encuentra a caballo entre el abandolao y el toque libre, aunque presta más atención a la libertad expresiva de la eliminación del ritmo.

Otro caso similar, es la grabación de La Andalucita[673] (Regal RS-314) que con la guitarra de Miguel Borrull recoge la esencia musical del abandolao aunque sigue ejerciendo el juego musical de pregunta respuesta.

Media granaina
Regal
1132 K-1325
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Granadina y fandango 'Fue culpa tuya', 'Sola y sin calor'

Fue culpa tuya y no mía
se acabó nuestro querer
fue culpa tuya y no mía
Dios se tiene que acceder
que to(do) se paga en la vida
cuando no se abran a bien

El temple de inicio empieza elevando la tonalidad un grado por encima del modelo original con que Cepero encara la media granaina. Conforme se sucede el ayeo la desinencia tonal desciende y vuelve al original. El primer tercio introduce un alargamiento ajeno al estilo propuesto dando efectismo. El desarrollo melódico mantiene en esencia el patrón del cantaor jerezano; Se aprecia, entre otros aspectos, en las particulares caídas tonales del final del 4º y en el descenso tonal del último verso.

673 Archivo del autor.

Una de las características de la media granaina de José Cepero estriba, amén de la línea melódica, en que, en otros estilos de éste, el primer verso no está limitado a dos sílabas sino que en esta versión suele llegar a las cuatro sílabas antes de hacer la leve parada que caracteriza a la media granaina. Si lo traducimos a la letra cantada, podemos comparar las más conocidas del estilo de Cepero con otra de Chaćon. De este modo, en Cepero observamos las cuatro sílabas antes de la parada:*//Con la Virgen---del Pilar//* o en esta grabación *//Fue culpa tuya----y no mía//* /llega a las cinco sílabas). En cambio, en Chacón encontramos *//Fue---porque no me dio gana//* (una sílaba).

Fandangos (segunda letra)
Regal
RS 1132 K-1.326
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'Pa que lo voy a negar'

Que yo le tiro al pato real
cuando voy a la marisma
le tiro al pato real
me gusta que caiga al agua
por ver mi perro nadar
y que en la boca me lo traiga

Bernardo de los Lobitos lo acomete en un modo personal con respecto al de Cepero. En el comienzo no quiebra el verso para dar expresividad al mismo sino que lo hace seguido estableciendo una conexión con la guitarra para que el aire onubense esté presente en ambos. La melodía influye hasta tal punto que Niño Ricardo se somete disciplinadamente al cante. Las influencias de José Rebollo son apreciables en los tres primeros tercios. Sin embargo, no llega a desvirtuarlo y a llevárselo al estilo del cantaor onubense sino que lo mantiene, en esencia, en el modo del jerezano. El cuarto está marcado por el alargamiento del apéndice tonal final, para dejarlo en las caídas propias, evitando provocaciones tonales excesivas en el remate del sexto tercio.

Fandangos
Regal

RS 1233

Guitarra: Niño Ricardo

Título original: Fandanguillos 'Si la sangre de mis venas'

La necesitaras tú
si la sangre que yo tengo en mis venas
la necesitaras tú
el corazón me exprimiera
para yo darte mi salud
aunque yo lo he dado, me muriera

Dice que borra un querer
la larga ausencia y el tiempo
dice que borra un querer
el sabio que lo escribió
no ha querío a una mujer
como la he querío yo

Y sin embargo te miro
yo sufría mucho con verte
y sin embargo te miro
yo quisiera aborrecerte
pero me ciega el delirio
será mi sino el quererte

En ausencia del temple inicial, el cante es un híbrido del fandango de Cepero y de Rebollo. En otros casos, la tónica general era la de comenzar el primer tercio al modo de Rebollo y derivar en el estilo de Cepero. Aquí, sin embargo, el comienzo está en la línea musical del jerezano pero enseguida se tuerce para entroncar con el de Rebollo que deriva en un fandango de Huelva al final del primero; Esto mismo sucede en el caso del segundo. No así en el tercer fandango. La guitarra colabora necesariamente y propicia que aparezca el aire onubense. El recorrido de los tercios se encuentra en esta directriz, aún siguiendo la melodía de Cepero. De este modo, se define en los dos

primeros fandangos. Las mismas características se repiten en los tercios de uno y otro. La única diferencia entre los dos primeros es el alargamiento característico del segundo en el primer caso (10 sílabas).

En el caso de la última letra, la cercanía con el cante de Cepero es más que apreciable. Él ya grabó esta letra. Aún así, los matices ornamentales y musicales de Niño Ricardo lo sitúan, de nuevo, en un fandango de Huelva desarrollado al estilo del jerezano. El hecho de que a éste se le acompañe por Huelva no implica un cambio en la melodía, pero como apreciamos en la grabación se complementan para formar esa hibridación de la que hablamos.

8.49.- ENCARNA SALMERÓN[674]

Media granaina
Gramófono
AE 2089 263.834
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Ganadinas 'Con la Virgen del Pilar'

Con la Virgen del Pilar
tengo juramento hecho
con la Virgen del Pilar
aunque vinieras bajo el palio
yo no te vuelvo a mirar más
juramento tengo hecho

La salida se encuentra en las formas propias de Cepero, ejecutando el ayeo vocálico con un marcado carácter sobrio, ausente de estridencias ni melismas excesivos. Es en el cante donde introduce los alargamientos vocálicos. Ya desde el primer tercio se produce ese alargamiento en la palabra *'Virgennnn*' al modo de Pepe Marchena. José Cepero 'estiraba la siguiente palabra 'del'. En la repetición del primero y el tercero sucede caso similar. Sin ligar los tercios, el cuarto recorre los tonos bajos propios del modelo propuesto. La letra se desarrolla en la forma de Pepe Marchena, con los cambios que éste introduce en las coplas de sus grabaciones, que se diferencian de las originales

674 Cantaora poco conocida que triunfó durante un corto periodo de tiempo, en la denomianda ópera flamenca. Grabó con Ramón Montoya cuatro cantes (graninas, soleares y taranta).

de Cepero, principalmente en el cuarto tercio; Marchena y Encarna cantan *//aunque vinieras bajo el palio//,* mientras que Cepero graba *//aunque te vea venir bajo palio//* y *//que si vinieras bajo el palio//*. La cantaora liga en este caso quinto y sexto tercio dejando el cante en los modos de Cepero y prescindiendo en el remate de los alargamientos prestados de Pepe Marchena.

8.50.- ISABELITA DE JEREZ[675]

Fandangos
Odeón
181.082
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos 'La paloma mensajera'

La paloma mensajera
que misión tiene tan grande
la paloma mensajera
le agarran al cuello un parte
donde la mandan lo llevan
sin temor de que la maten

A un arroyuelo a beber
yo vi bajar una paloma
a un arroyuelo a beber
por no mojarse la cola
….....
que paloma más señora

El inicio está adornado con los ayeos propios del cante de José Rebollo en un grado superior. La artista toma el primer tercio en los modos definidos del cantaor onubense ya mencionado para retomar la línea musical de Cepero a partir del segundo. Liga los dos primeros versos. En el cuarto,

675 Isabel Ramos Moreno, nació en 1895 en Jerez de la Frontera. Inició su carrera en 1914 de la mano del guitarrísta Pepe Cre´vola. La revista 'Eco artístico' se refiere a ella como 'La Jerezanita'. Fue una mujer prodigiosa que supo demostrar con todos sus cantes una excelente transmisión, dejó grabaciones de mucho valor, donde podemos apreciar su verdadero Arte. Recorrió toda la geografía españolas, con los más destacados maestros del cante y de la guitarra, en su época gloriosa era una artista muy apreciada y querida por todos los buenos aficionados al cante.

comienza el descenso tonal hacía los bajos; Sus facultades dejan ver que el cante se ejecuta por encima del tono medio con el que lo desarrolla el jerezano. Sin embargo, no queda desdibujado pues mantiene el argumento musical tal y como se define en el modelo matriz. El 6º no recibe influencias y se ejecuta al modo propio del estilo ceperiano.

Sin quiebro de inicio, modula en los parámetros establecidos. Encontramos de nuevo la ligazón entre el primero y segundo tercio. A lo largo del fandango, la velocidad es superior a la media que ya estaba definida tal y cómo se cantaba en la época. El tercero lo une con el cuarto y éste con el quinto. El recogimiento del 6º se lleva a cabo en los tonos bajos.

Fandangos
Odeón
182816b SO-5.911
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos 'Tú entraste en el hospital', 'Se cura tu enfermedad'

A visitar a los enfermos
tú entraste en el hospital
a visitar a los enfermos
tú a mi cama no has llegao
esa es la pena que tengo
que te fuiste y no me has hablao

Se cura tu enfermedad
con la sangre de mis venas
se cura tu enfermedad
mira si yo a ti te quiero
que mi sangre te voy a dar
tú te curas y yo me muero

Con la elevación tonal propia de este estilo arranca el tercio, sin quiebro latente pero interno en el recorrido. El primer tercio va ligado al segundo que decae en el tono al III grado provocando antes del cierre una intensidad propia del quiebro del primero en el término *'hos-pital*' manteniendo

levemente la silaba */hos/* que da energía a la siguiente y provoca la expresividad característica del fandango de Cepero. El tercero lo une con el cuarto y éste a su vez con el siguiente, del mismo modo que el precedente. La decadencia tonal del último se mantiene en la definición. Isabelita de Jerez es capaz de ligar hasta tres tercios respetando las caídas tonales de cada uno de ellos sin restar expresividad.

El segundo se desarrolla en los mismos modos que el anterior, ligando los versos tercero, cuarto y quinto y dejando libre el último que retoma el guión del estilo ceperiano. La guitarra, desde la introducción mantiene el toque abandolao con ritmo de 3X4. Durante la ejecución del cante se mantiene este hecho y incluso la falseta de cierre se encuentra dentro del compás onubense.

Fandangos
Odeón
182933b SO-5.908
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos 'Mi jaca se paró', 'Por no encontrarme contigo'

Mi jaca se me paró
antes de llegar a tu puerta
mi jaca se me paró
parece que comprendía
que tú me hacías traición
volverse patrás quería

Por no encontrarme contigo
me voy a quitar de salir
por no encontrarme contigo
porque me da mucha pena
de lo que has hecho tú conmigo
siendo yo para ti tan buena

Lo primero que destacamos de estos fandangos es que se encuentran en el compás de soleá aligerada, por lo que se denominan fandangos por soleá. Así, están sometidos al compás de la

guitarra, como en otros casos hemos observado que están sometidos a la rítmica de Huelva. El temple de inicio se acerca a los modos de Manuel Vallejo. Es raro teniendo en cuenta que como cantaora jerezana y siguiendo el modelo de un cantaor jerezano desarrollará esta salida. Todo pueda ser porque ya estaba impuesta esta salida, a pesar de que el patrón original lleva asociado otra más solemne y correcta en las formas. El primer tercio arranca sobremedido en los modos de José Rebollo con interferencias musicales de Manuel Vallejo. De nuevo, aparece una versión hibridado con el de Rebollo en el primero que deriva al del jerezano a partir del segundo tercio. Une el primero y segundo, dejando aislado el tercero y a su vez liga cuarto y quinto que dejan el cante reposado a los tonos bajos del cierre del fandango.

En el comienzo de la grabación un palmero dice: *"Estos son los fandangos distintos como los que canta Isabelita: gitanos, gitanos, de Jerez, de la calle Acebuche. Ole, ole"*

Resulta extraño que se asocien en los jaleos estos fandangos al barrio de San Miguel, a la Plazuela, cuando José Cepero nació en Santiago y pronto marchó a Sevilla y Madrid. Suponemos que la cantaora sí sería del barrio y por eso jalearían de esta forma.

El segundo se aleja del anterior en los modos de afrontar el primer tercio. Se olvida de entonar el aire onubense propio de Rebollo para entroncarlo directamente con el de Cepero aunque las subidas tonales pertenecen a versiones distintas, más cercanas a la forma de Angelillo en la ejecución de este modelo que en la del propio. Liga el primer y segundo tercio en el que recoge la modulación propia. El tercero vuelve a ligarse al cuarto que a su vez se interpreta ligado con el quinto en un ejercicio de profundidad y deleite pulmonar respetando los tonos propios. El 6º se desarrolla en el modo personal de Cepero, con las caídas propias del remate de este fandango.

Fandangos (segunda letra)
Odeón
182.957b SO-6.537
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos 'No dudes de mi color'

Dije que te quería
subí yo y hablé con Dios
dije que te quería
me dijo que te olvidara

y le dije no podía
que a mí las fuerzas me faltaban

El cante arranca en tonos álgidos; El primer tercio se desarrolla con fuerza. La voz, ciertamente laina[676], hace que la guitarra se encuentre al cinco por medio por lo que las matizaciones melismáticas de los tercios conviertan este fandango personal en un alarde de generosidad vocal. Aparecen en él matices propios de voces como las de Angelillo, también con una tonalidad muy elevada; Esto hace que, a pesar de recoger elementos melódicos propios, tengan el aire aparente de impostación vocal para desarrollarlo casi en modo de grito continuo. Desde el primer tercio que va ligado al segundo, los tonos están en los grados máximos. Al igual que en el precedente, los versos 3º,4º y 5º van ligados entre sí recorriendo el fandango un guión que termina sin efecto elevador tonal. El final, no cabe en este caso, recogerlo al modo de Vallejo o Pena hijo, pues después de recorrer tres tercios, la caída natural es la propia de Cepero.

Fandangos
Odeón
182.966a SO-6.534
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos 'La de mejor corazón'

Un corazón como el mío
tú no encontraras en el mundo
un corazón como el mío
una chica que te quiera
como yo a ti te he querio
sin importarme quien eras

El cante de Isabelita de Jerez sigue la estela cantaora de otros que, ya entrada la década de los '30 del siglo XX no ralentiza los fandangos personales, cuyo proceso de estancamiento rítmico se lleva a cabo desde hace al menos cinco años. En cambio, mantiene el guión musical que precede a la guitarra por lo que el cante no manda en ella sino que la guitarra marca el compás abandolao y es quién decide a priori la forma en la que se va a desarrollar.

676 Se suele referir a la voz limpia, aguda y fina.

Ella, sin embargo, enlaza la forma de ejecución con el modelo personal de Cepero. Observamos varias diferencias con respecto a los interpretados anteriormente. Ya no hay variaciones tonales alejadas del patrón propuesto sino que la línea melódica es respetada conforme al original y se aleja de sesgos e influencias de otros, en ocasiones efectistas. El resultado es un fandango fiel al modelo original. Por otro lado, sí aparece en él la elevación tonal propia de las características de la cantaora. Como en ocasiones anteriores, liga el primer y segundo tercio en primera instancia. Y a continuación vuelve a ligar los tres siguientes para dejar el fandango en caída tonal final sin alargamientos.

Fandangos (segunda letra)
Odeón
182.988 SO- 6.535
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos 'Que ella es buena y volverá'

Trátala con compasión
a una mujer desgraciá
trátala con compasión
fíjate en la Magdalena
iba detrás del Señor
y luego se volvió buena

Isabelita retoma uno de las variantes conocidas de este cante. Quiebra el primer tercio y lo mantiene para después recogerlo sin ligarlo al segundo. Éste es el más conocido y más grabado en la discografía por diferentes artistas. Es preciso destacar la evolución del mismo en un mismo año y en una misma discográfica. Es muy posible que la jerezana grabara toda su discografía de 1930 en el mismo mes, a lo sumo con un margen de una semana de diferencia a tenor de las matrices y las referencias discográficas. Pues bien, ya encontramos aquí lo que graba es reflejo fiel del fandango de Cepero, sin influencias de otros cantaores. Un año más tarde, en 1931, cuando termina de grabar su repertorio discográfico sólo encontramos un estilo de Cepero, del cuál no hemos podido obtener la grabación original por lo que no podemos discernir si esta evolución de la que hablamos en el transcurso de un año se mantiene o vuelve al modo en el que cantaba este modelo. En cualquier

caso, éste es el más fiel al original.

Como veníamos analizando, tras ligar primer y segundo tercio, repite el esquema del 3º tercio, que ya no liga al cuarto ni al quinto, sino que se resuelven de forma individual. A partir del 4º las caídas en los finales son síntoma evidente de que retoma el modelo propuesto original y ya en el 6º final desarrolla al modo de Cepero.

8.51.- JUAN MOJAMA[677]

Media granaina
Gramófono
AE 2512 BJ-1.539
Guitarra: Ramón Montoya
Título original:

(Con) La Virgen del Pilar
yo tengo echao un juramento
a la Virgen del Pilar
y aunque vinieras con el palio
ya no te vuelvo a mirar
juramento yo tengo hecho

Esta es una de las tres mejores versiones que de esta media *granaína* se ha grabado en 78 r.p.m. a excepción de los modelos de José Cepero. La forma en que Mojama personaliza el cante lo elevan a genialidad flamenca. La aportación guitarrística de Ramón Montoya ayuda a esta labor.

De inicio, el temple con el que comienza no se parece en nada a ninguno otro analizado en la discografía de pizarra. Este ayeo, no ya sobrio, sino triste en la ejecución y doloroso en lo expresivo anticipan la personal aportación al flamenco de Mojama en éste. El modelo no difiere demasiado del desarrollado por Cepero. En cambio, imprime un sello propio y un marcado carácter personal.

677 Descendiente del gran seguiriyero Paco la Luz, Juan Mojama nació en el barrio de San Miguel de Jerez de la Frontera, en el seno de una familia gitana de gran tradición flamenca. Recibió su primer beso de luz el día 23 de agosto de 1892, en el número 12 de la calle Honsario, según publicó hace años años el joven investigador Ramón Soler Díaz. Dado su carácter, los últimos años de su vida los pasó con más pena que gloria. En 1949 le tributaron un homenaje benéfico en el Teatro Alcalá de Madrid y vivió algún tiempo del dinero recaudado y de las pocas fiestas que le daban. Envejecido y sin dinero, abandonó la capital de España tras la muerte de sus dos hermanas, que eran su único consuelo, y se fue a Jerez buscando el calor de sus paisanos. Allí tuvo incluso que vender tabaco para sobrevivir, según asegura Ramón Soler en el reportaje ya citado. Más tarde se vino a Sevilla, donde, al parecer, olvidado por todos y con la cabeza perdida no se sabe dónde, abandonó este mundo en 1957. (Fuente:http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2010/02/17/cante-autentico-con-sabor-a-mojama/)

En el primer tercio obvia la primera palabra, *'con'*. Es característico en esta versión un 'babeo' en algunos de los finales de las palabras de la copla e incluso de los tercios finales. Ya en el segundo aparece en la palabra *'jurameeento*' y en el final del tercero. El remate del 4º sigue esta estela al igual que en el 6º en el que aparece especificado en *'hecho*' y en el alargamiento vocal final donde el 'babeo' es persistente.

8.51.- EL LIMPIO[678]

Fandangos (segunda y tercera letra)
Regal
RS 1372 K.1713
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'Al morir dijo con pena'

No te hagas la ilusión
que te quiero más que a nadie
no te hagas la ilusión
porque primero es mi madre
que tengo la obligación
y a ti te encontré en la calle

Tú a mí me habías despreciado
cuando yo te conocí
tú a mí me habías despreciado
y ahora me quieres tú a mí
y yo a ti ya te he olvidado
tú te mereces un martirio

Esta primera letra es una variación de otra cuya autoría pertenece a José Cepero. Probablemente, este cantaor la tomara prestada del jerezano introduciendo los cambios que

678 José Morillo Cordero,conocido como Pepe Azuaga, 'EL LIMPIO', nació en Azuaga (Badajoz) (Extremadura) en el año de 1912. Apenas se ha sabido nada de su muerte ni de su vida ni de su trayectoria, se dejo totalmente olvidado. Actuó en el circo Price de Madrid con un gran elenco de cantaores, con la compañía de Pepe Marchena; Era un gran cantaor de mucha gracia y un estilo de mucho compás, gustaba mucho su forma de cantar por esa gracia que le garantizaba de interpretar los cantes, sobre todo en su nueva creación de los Tangos Cómicos.

aparecen en ella, aunque es posible que también fuera creación de Cepero ésta del El Limpio.

De los dos que grabó en esta placa de pizarra, el primero de ellos es el que más se corresponde con el modelo de estilístico de Cepero. La breve y aparente parada de la primera parte del tercio sostiene el modo propio en el grado propuesto con una modulación vocal al final del mismo. En el segundo el final del verso, entronca con el apéndice final de José Rebollo en este tercio. A partir del cuarto, el arco melódico se emparenta fielmente con el estilo ceperiano. Las caídas de los finales hasta llegar al último son la característica principal de éste.

En contraposición con el anterior, el primer tercio del último nada tiene que ver con el precedente a pesar de mantener el estilo. Desaparece la intención de la leve parada para hacer de corrido éste al modo del Pena Hijo y de La Andalucita, que ejecutan este primer verso aligerado acercándose al aire onubense tanto en la melodía como en la velocidad del mismo. El segundo y el tercero se encuentran en la línea argumental melódica de Cepero. Desde el cuarto hasta el remate el fandango es análogo al anterior.

Fandangos
Regal
RS 1413
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'Cantándole un fandanguillo'

Cantándole un fandanguillo
yo la vi llorar de alegría
cantándole un fandanguillo
aquella mujer sentía
y en su corazón sencillo
lo que mi copla decía

Y también por el interés
por consejos que te han dado
y también por el interés
con otro hombre te has juntao
y al cual no podrás querer

porque a mí no me has olvidao

No has venio a verme una vez
momentos de vida me quedan
no has venio a verme una vez
pa(ra) que viera a un desgraciado
morir sabiendo querer
que tú misma lo has matao

Sin temple de inicio, el arranque del primer tercio se asemeja al modelo propuesto, que se hace seguido, sin la intencionalidad de dar profundidad. La modulación del final del verso se hace al modo de Rebollo para, en el segundo tercio, ejecutar la melodía propia de Cepero en el grado tonal adecuado. El cuarto es un reflejo fiel del de Cepero, sin aderezos ni influencias de otros cantaores. La caída tonal final vuelve a seguir el patrón propuesto con fidelidad. Hay que decir que El Limpio, en el desarrollo de los fandangos, desarrolla los elementos estéticos propios de Cepero sin influencias ajenas. Veremos como en los dos primeros de esta grabación la diferencia la encontraremos en la modulación tonal del primer verso, la cuál es idéntica en ambos casos.

El siguiente sigue la estela melódica del anterior; sin quiebros del primer verso y modulación al modo de Rebollo en el remate. A partir del 4º tercio, las caídas características del jerezano se hacen evidentes. Sostiene los grados con exactitud en relación al fandango original.

Tan sólo en el último aparece una matización tonal diferente del primer tercio que lo diferencia de los anteriores. Sesgos del fandango de Huelva se observan en él. Sin embargo,tras finalizar el 2º, retoma las cadencias musicales del modelo ceperiano hasta el remate final cuyas caídas se asemejan con las anteriores y por tanto, con el modelo propuesto.

Fandangos
Regal
RS 1413
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'Porque da mucho dinero'

Porque da a ganar dinero

Viva la casa Regal
porque da a ganar dinero
y Viva San Sebastián
que de aquí es el primero
que ha curao la humanidad

Lo digo como lo siento
si yo tuviera dinero
lo digo como lo siento
le pondría al Doctor Agüero
en España un monumento
después de Dios es el primero

Al mejor de los nacíos
algunos lo han criticao
al mejor de los nacíos
y luego se han enterao
y ya están tos convencíos
que Agüero a muchos ha curao

Las influencias de José Rebollo en el desarrollo de los primeros tercios de estos tres fandangos es apreciable. En el primero de ellos, el mantenimiento sostenido del arco melódico de Cepero sigue hasta la modulación del final donde entra en acción la influencia del onubense. Esto mismo observamos en los casos subsiguientes. Sin embargo, el que ejecuta El Limpio es similar en los tres casos: un primer verso en la línea de Cepero con tonalidad derivada a la de Rebollo; Desarrollo del resto en las formas de Cepero: Firmes en la ejecución y mantenedores de la melodía original sin atender a influencias de otros cantaores.

Al igual que José Cepero, El Limpio era creador de las letras que interpretaba. Algunas alabando la casa de discos para la que grabó o gratificaciones públicas y sonoras a su médico son algunos de los ejemplos. En otros casos no vinculables a esta investigación por cuestiones de interés y estilos, hemos de apuntar que sus tanguillos, tangos cómicos, sevillanas o incluso otros fandangos se encuentran con letras personales. Son cantes que no han grabado ningún otro artista y que están

en la estética creativa de El Limpio. Un cantaor expresivo, ya que en su discografía aparecen multitud de muestras en las que la gracia y la creatividad están presentes. Nos recuerda a la discografía que años más tarde grabaría con letras de parecido calado pintoresco Emilio el Moro.

Media granaina
Regal
RS 1472 K-1708
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Media granadina 'De juntar tanto dinero'

De juntar tanto dinero
de que le sirve al hombre la ambición
de juntar tanto dinero
si la muerte no perdona
ni al rico ni al pordiosero
cuando le llega su hora

La salida inicial respeta la línea musical de José Cepero. Aparecen en ésta sesgos de la versión de Tomás Pavón para el mismo estilo. Con un *'Ay'* largo comienza el primer tercio antes de entonar el desarrollo del primero. No es sino un apéndice de entrada que da salida en su inicio. La tonalidad de la media granaina está en el mismo grado en que la ejecuta Cepero. Un cante desprovisto de alardes melismáticos, que muestra la sobriedad de este estilo. Ese *'Ay*' nos recuerda a cómo Cepero inicia algunas de sus letras: lo encontramos cuando graba lo que El Cojo de Málaga denominó en sus placas de pizarra 'Fandanguillo del Cojo' o en otros casos 'Fandanguillo malagueña del Cojo'. El *'Ay*' desprovisto de continuidad aparente recoge el patrón del primero que lo arrastra a los modos musicales personales de José Cepero y de su media granaina. El recorrido tonal del segundo mantiene la línea del modelo original así como la repetición del primero en el tercero. Este último va ligado al cuarto dando velocidad que se detiene bruscamente sin alargamiento tonal. El quinto y sexto tercio vuelven a recoger las caídas propias de las creaciones de Cepero, no sólo de sus fandangos sino también de su media granaina.

Fandangos

Regal
RS 1472 K-1710
Guitarra: Niño Ricardo
Titulo original: Fandanguillos 'Me acordé de tu persona'

Yo me acordé de tu persona
mi madre se me moría
y yo me acordé de tu persona
cumplir contigo quería
como irme y dejarla sola
nunca más la vería

Al álamo lo blandeo
y al alto pino lo doblo
al álamo lo blandeo
al toro bravo lo amanso
y a esta serrana no puedo
acarrearla a mis brazos

Sin temple de inicio, sigue la línea estética y cantaora de Cepero. Como en casos anteriores el apéndice tonal final del primer tercio recupera el carácter propio del fandango de Rebollo. A partir del segundo, recupera el carácter musical original del jerezano. Observamos que éste elabora el fandango de Cepero de dos formas distintas: una de ellas manteniendo de principio a fin el patrón propuesto por Cepero y otra, en la mayoría de los casos analizados, una influencia tonal de Rebollo en el primer tercio y a partir de aquí se sigue la estética del jerezano. Así, vemos que las caídas que se suceden a partir del cuarto tercio son similares en melodía en todos los casos estudiados.

En el segundo, vuelve a aparecer una hibridación ya conocida en este análisis musical. La mezcolanza de tercios entre las formas de José Rebollo y José Cepero están presentes. Para este caso, los tres primeros tercios se desarrollan íntegra y musicalmente en los modos de Rebollo para decaer a partir del 4º en las formas originales con las que termina de rematar.

Fandangos (segunda letra)
Regal
DK 8265 K-2477
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'Una mujer de la vida'

Los barcos veleros
con las olas del mar bravío
luchan los barcos veleros
y yo estoy loco perdío
de luchar con los dineros
porque yo cedo lo mío

El Limpio desarrolla una fragmentación del primer tercio que recoge íntegro en la repetición del tercero. No es algo muy común en este estilo, pero sí hemos encontrado algunos ejemplos de esta variación en la discografía de José Cepero. Apuntábamos también en esa ocasión, que Manuel de los Santos Pastor 'Agujetas de Jerez' recupera este efecto de quebrar el verso décadas más tarde con el fandango *//Llorando//yo me acuesto muy tranquilo en mi cama//y me despierto llorando//...*

En este caso, El Limpio no sólo adopta esta variación sino que cambia la letra a partir del cuarto tercio creando una nueva con intenciones diferentes. Se desarrolla la línea melódica en los modos de Cepero sin apreciaciones distintas a cómo el jerezano acomete el patrón original.

Fandangos
Regal
DK 8265 K-2480
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'De aquella mala mujer'

De aquella mala mujer
yo no quisiera acordarme
de aquella mala mujer
que enseñó la ….....mía

y luego con un gachó se fue
a gastárselo en bebida

Se inicia con un desafortunado 'gallo' (desafinación) al final del primer tercio. El cante en sí, se desarrolla en los modos propios del patrón propuesto. En él, no aparecen elementos ajenos aunque la forma de la ejecución y la velocidad aleja a esta versión del sello personal que imprimió Cepero a sus fandangos. La velocidad de ejecución lo desvirtúa en la exposición que va unida a los tercios. Hay que sumar la temática de la letra, ciertamente jocosa y guasona, que hace que, a la hora de desarrollarlo no se atienda tanto a la línea melódica ni a la forma de desarrollarla sino a la intención que pueda provocar en quién la escucha. Volvemos a encontrar letras del corte de Emilio el Moro o Acha Rovira. En estos casos se pierde la profundidad, la intensidad y la sobriedad que tienen los fandangos de Cepero.

8.53.- NIÑA DE LINARES[679]

Fandangos
Gramófono
AE 2379 2-263.938
Guitarra: Ramón Montoya
Título original: Fandanguillos 'A mí vinieron a llamarme'

A mí vinieron a llamarme
estando yo en la agonía
a mí vinieron a llamarme
como estaba en un hospital
y yo no tenía ná que llevarle
me la entierran de caridad

Y yo me despierto llorando
yo me acuesto muy tranquilo en mi cama
y yo me despierto llorando

679 Petra García Espinosa (Linares, 1922-Barcelona-?) fue una de las cantaoras más reconocidas durantres los años '30 en Barcelona. Hija de la también cantaora Carmen espinosa, La Lavandera, marchó a Madrid en los primeros años '20 para triunfar. (Fuente:http://www.historiasdeflamenco.com/la-nina-de-linares-alma-de-andalucia/)

y yo misma me pregunto
por qué te quiero yo tanto
dándome tantos disgustos

El cante se ajusta al patrón musical de Cepero, si bien los dos primeros tercios fluctúan entre los de los modos de Gabriel Macandé y José Cepero en ese mismo grado, aunque con mayor inclinación hacia este último, ya que el 1º apenas se dicta y ambos se ligan, como es el caso, mas recogen el referente del estilo de Cepero. Incluso el final del 2º recoge los tonos de paso para acoplar el fraseo final reiterado que se produce como colofón, en el 6º. En dicho final, se recrea algo más en el 2º de los mencionados fraseos.

Para el segundo, los dos primeros tercios se ajustan, pese a su tesitura alta, más al de José Cepero que al de Gabriel Macandé, ya que no se ligan, merced a que el 1º no se dicta y el 2º se asienta sobre un verso excesivamente largo. Como en el precedente, se recrea en el 2º de los fraseos melódicos, que reproducen la tonalidad álgida con el que arrancaba el desarrollo final de Manuel Vallejo.

Fandangos
Parlophon
B-25.320-I 76.200
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos ' A mí vinieron a llamarme'

A mí vinieron a llamarme
estando yo en la agonía
a mí vinieron a llamarme
como estaba en un hospital
y yo no tenía ná que llevarle
me la entierran de caridad

Anda y llévale esta carta
tú que eres paloma mensajera
anda y llévale esta carta

al hombre que yo más quiero
que no puede entrar a mi casa
de tormentos yo me muero

Y yo me despierto llorando
yo me acuesto muy tranquilo en mi cama
y yo me despierto llorando
y yo misma me pregunto
porque te quiero yo tanto
dándome tantos disgustos

Este fandango se ajusta a la anterior versión que de este cante registró con la misma letra en 1928, para la casa Gramófono (AE-2.379), acompañada de Ramón Montoya[680], si bien ahora en el toque propio de fandangos y no por granaínas. Los dos primeros tercios, aunque en la tesitura de Gabriel Macandé, al no dictarse, el 1º, son más tendentes al de José Cepero, aunque cantados en tesitura muy alta. El segundo de los fraseos finales del 6º se encuentra como en aquél registro aunque algo más recreado que el resto.

El segundo se ajusta al patrón melódico de Cepero, aunque a diferencia del precedente, el 1er tercio se ajusta más al ámbito del de Gabriel Macandé en ese grado, establecido principalmente por el dictado con que se canta. Contrariamente a las otras versiones, el 4º tercio se acerca a Antonio Rengel. Para el final propio y personal no demora, recreándo el segundo de los fraseos que contienen la tonalidad álgida del arranque de los finales al modo de Manuel Vallejo (recurso utilizado igualmente en Manuel Escacena, al final del 2º)

Este último, mantiene la esencia musical de la versión anterior (Gramófono AE-2.379), acompañada de Ramón Montoya. Como en aquél registro, los dos primeros tercios se adecuan al cante de José Cepero en esos mismos grados, sin abandonar cierto recuerdo melódico en los modos de Macandé en el 1º. El 3º recoge la inercia de los dos fraseos de inicio y también se adecua en ese sentido al de José Cepero. Los tercios 4º y 5º también se ajustan a los modos de Antonio Rengel para el patrón matriz.Cabe destacar en cuanto a la letra del último fandango el cambio en la letra atribuyéndosela como cantaora: *//Y yo misma me pregunto//*

680 Archivo del autor.

Fandangos
Parlophon
B-25322
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos 'Un corazón que te adore'

Un corazón que te adore
tú tendrás mientras yo viva en el mundo
un corazón que te adore
un amor que te comprenda
y unos ojos que te lloren
y un hombre que te defienda

Fue porque no me dio la gana
rosa si yo no te cogí
fue porque no me dio la gana
al pie de un rosal dormí
y rosa tuve por cama
de cabecera un jazmín

Vela que arde se gasta
pluma que escribe se rompe
vela que arde se gasta
corazón que mucho quiere
o si contigo se casa
o de tormentos se muere

Contrariamente a las versiones anteriores de este mismo estilo, los dos primeros tercios se ajustan sólo al cante de José Cepero, más, si cabe, merced al 2º, que se sostiene sobre un verso excesivamente largo, aunque sobre una tesitura alta. El resto, excepto el 6º, sigue los modos de Antonio Rengel sobre dicho modelo de Cepero. El tercio final como es habitual -utilizando el mismo recurso de Manuel Escacena al final del 2º-, se posiciona en el arranque al desarrollo de

Manuel Vallejo, pero tras alcanzar el álgido, repite hasta tres veces el fraseo que lo contiene, la segunda de ellas mucho más recreada. El segundo se ciñe musicalmente en todo al precedente, aunque recrea algo más también el fraseo final. Apreciamos que la letra que interpreta es la que comúnmente se interpreta por media granaina.

El último de los grabados en este corte es siilar a la versión que grabara en 1928, para la casa Gramófono (AE-2.152), con la misma letra: "Corre, y llévale esta carta...", acompañado igualmente por Ramón Montoya, si bien, en la presente, el 1º es el que tiene más connotaciones con el cante de Gabriel Macandé, acogiéndose el 2º a la base de José Cepero y mantiene el 4º y 5º ligados con claro sesgo onubense en los modos interpretativos de Antonio Rengel. Recoge para su personal final el recurso que ofrece Manuel Escacena en el 2º tercio, repitiendo hasta tres veces un fraseo que recoge la tonalidad álgida con la que arranca el final de Manuel Vallejo.

Fandangos
Parlophon
B-25324
Guitara: Manolo de Badajoz
Título original: Fandangos 'Que le manden a decir'

Un pajarillo de su nido
yo cogí cuando chaval
un pajarillo de su nido
y yo vi a su madre llorar
se me ablandó el corazón mío
y yo a su hijo le volví a dar

Carmen le puse de nombre
a una gitana indomable
Carmen le puse de nombre
y en mi pensamiento llevo
escrito todo con sangre
las penas de mis tormentos

Que lo mandan a decir
que pena tendrá que estar preso
que lo mandan a decir
que su madre se le ha muerto
y no lo dejan salir
a darle el último beso

Se rige por la versión que de este mismo cante y con la misma letra registrara en 1928 para la casa Gramófono (AE-2.435), acompañado de Ramón Montoya, aunque la cadencia del 3º tercio es algo distinta y donde es de destacar la ligazón entre el 4º y 5º y sobre todo la cadencia de éste último 5º, ajustada al modo de El Carbonerillo. Recoge de manera personal la misma intención del final del 2º del cante de Manuel Escacena, trasladada a su personal final donde repite similar fraseo melódico hasta tres veces, mucho más recreados que en otras ocasiones.

El segundo se ajusta casi en su totalidad al precedente, con el matiz de que cambia la cadencia del 4º tercio antes referido por el propio de José Cepero en ese grado, sobre el cual se basa el patrón propuesto.

Por último, el tercero está en la misma línea de los precedentes de esta serie, salvo que contrariamente a ellos, el 1º, al dictarse y, debido a la tesitura alta de su normal ejecución, se ajusta al de Gabriel Macandé, y el 2º recoge las cadencias propias del de José Cepero aunque con leves reminiscencias de la inercia del de Macandé, mientras que el 3º tercio se acoge al mismo de Cepero. El 5º por su parte se acoge en su parte final a la cadencia propia de El Carbonerillo. Los dos fraseos últimos del final están más recreados, sobre todo el 1º.

Fandangos (primera y tercera letra)
Parlophon
B-25325-I 76.199
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original:

Cinco claveles corté
yo entré en un jardín con flores
cinco claveles corté
fueron los cinco sentidos

que puse en tu querer
los mismos que se han perdío

Luchan los barcos veleros
con las olas del mar bravío
luchan los barcos veleros
y yo desde que te he conocío
luchar contigo no puedo
yo soy un barco perdío

Con un cierto sesgo onubense y cantado en tesitura muy alta se ajusta al patrón melódico del fandango de Cepero a excepción del 6º que lo realiza acogiéndose al propio de La Niña de Linares. Con respecto a la letra, cambia la palabra original *'capulllos*' por *'claveles'*.

En el siguiente, el 1º tercio fluctúa con el de José Cepero, sin embargo, el 3º es clarificador del patrón propuesto. Al inicio del 4º, se aporta cierta cadencia aguda imbuida en los modos de Vallejo pero que lo trasciende, enriqueciendo su línea melódica. El final presenta el mismo tratamiento que el precedente, ya que sin ajustarse totalmente al patrón no descompone en demasía este grado final, sino que lo acentúa, merced a las repeticiones propias de La Niña de Linares.

Fandangos
Parlophon
Guitarra: Miguel Borrull
Título original: Fandangos

Que me falta la salud
dejan que vean tus labios
que me falta la salud
mira que me vuelvo loca
si es que no te curas tú
con los besos de tu boca

Si tú a mi madre no la quieres

como quieres que te quiera
si tú no quieres a mi madre
dime tú a mí lo que quieras
si yo no saco placeres
a tu madre la ofendiera

Yo le conté mis amores
a un rosal de mi ventana
yo le conté mis amores
y tanta pena sentía
que se le secan las flores
viendo lo que yo he sufrío

Hemos querido tomar en cuenta esta grabación pues aunque en los dos primeros casos son pocos los elementos que se relacionan con José Cepero, sí aparecen sesgos similares suficientes para analizarlos y tenerlos en cuenta.

Así, la salida del primero se realiza siguiendo el esquema del temple de José Rebollo, si bien algo desilvanada y escueta. Se encuentra hibridado entre las líneas musicales de Rebollo y Cepero y sigue los modos de Antonio Rengel. El 2º fluctúa entre José Cepero y Manuel Vallejo y el 4º se acerca al modo de Rengel. El 6º es algo tendente en su inicio al desarrollo final de Manuel Vallejo. Tantas influencias desvirtúan una versión que queda relegada a un cante mezclado sin apostar por un estilo definido.

En el esquema musical del siguiente, queda ajustado al patrón propuesto en los modos de Antonio Rengel con ciertos elementos que lo alejan de su sesgo onubense que tienden a redefinirlo como natural. Así el 1º tercio se aloja sobre un verso excesivamente largo, que en su réplica correspondiente al 3º implica mayor acercamiento al de José Cepero. Conserva cierta inclinación hacia el de Rengel en el 4º y se ajusta a partir de aquí al cante precedente. Por último el tercer fandango se ajusta al patrón propuesto, exceptuando el 6º que se realiza tendente al desarrollo del final de Manuel Vallejo.

8.54.- SEVILLANITO[681]

Fandangos
Regal
RS 1370
Guitarra: Niño Ricardo
Título original: Fandanguillos 'Sabrás que salud no tengo'

Sabrás que salud no tengo
desde que tú me has olvidado
sabrás que salud no tengo
Un médico me ha visitado
y dice que ya no hay remedio
que tu querer me ha matado

La salida inicial se desarrolla al modo de Manuel Vallejo con ciertas reminiscencias al ayeo de José Rebollo. La hibridación de los primeros tercios con el estilo de Carbonerillo está latente. Las modulaciones durante el primer verso hasta que lo recoge va y viene estilísticamente entre ambos cantes. El leve quiebro de la primera palabra es uno de los rasgos que venimos analizando y dan sentido a este estilo. El segundo tercio se acomoda en la base musical del patrón propuesto. El tercero se ejecuta a caballo entre el de Rebollo y Cepero, como en tantos otros casos. Y es de nuevo, a partir del 4º, cuando toma el cauce original melódico para rematarse con mesura y respetando el modelo de Cepero.

Fandangos
Odeón
182517a SO-5.501
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: La copla andaluza (Coplas del desafío) 'En la boca un fandanguillo' (Con Perosanz) Quintero y Guillén) 1929

681 Manuel Carrera Espinosa,conocido como 'EL SEVILLANITO', nació en Cantillana (Sevilla) en el año 1898, y murió en Sevilla en el 1976. Según sus propias declaraciones a la revista Cante Andaluz, correspondiente a marzo de 1930, en las que confesaba tener entonces treinta y dos años, actuó por primera vez en Sevilla, con catorce, cobrando veinte pesetas. Seguidamente, con la compañía teatral de María Guerrero y Fernando Mendoza, recorrió toda España y América

En la boca un fandanguillo
traigo a tu disposición
en la boca un fandanguillo
y en el pecho un corazón
y en esta mano un cuchillo
que cargaito de razón

Compasión me da de ti
viene siendo bravata
y compasión me da de ti
el coraje te arrebata
porque puestos a reñir
mi cuchillo es el que mata

La influencia de Manuel Vallejo en los cantaores sevillanos es apreciable. La casi totalidad de los cantaores/as analizados hasta ahora han desarrollado el estilo de José Cepero con préstamos melódicos de Vallejo. Y no sólo eso, sino que otros artistas madrileños y de otros lugares también han seguido e interpretado esta estética cantaora. Apreciamos en el Sevillanito este extremo.

La elevación tonal de la primera palabra es una muestra de ésto que comentamos. Sabemos que una de las modalidades realiza una leve parada que aporta intensidad al resto del tercio inicial. En este caso, se realiza en la sílaba de la palabra */boca/* se desvirtúa del original para encasillarse en la forma de Vallejo subiendo al VI grado y estancándolo en éste hasta que se recoge el propuesto original, que liga el primer y segundo tercio, éste alargado al modo personal del sevillano alargándolo. El quinto vuelve a desvirtuarse conforme al modelo original y aquí Sevillanito sí personaliza para recogerlo en la versión de Vallejo.

Este segundo cante está interpretado por Jesús Perosanz, que no comparte placa (uno en cada cara) sino que lo hace en la misma grabación realizando un fandango cada uno de ellos. Desde el comienzo la estética de José Rebollo manda en la melodía. Encontramos otro caso de hibridación de estilos. El segundo tercio contiene más elementos denominadores del de Cepero aunque la terminación tonal se encuentra cercano a la de Manuel Vallejo. En el tercero, la mezcla musical de Rebollo y Cepero, como ya hemos analizado en muchos de los aquí expuestos, está presente. A

partir del cuarto, se rige por el patrón melódico de Cepero y se guía hasta el remate tonal final en el que vuelve a retornar a las formas personales de Manuel Vallejo.

Fandangos
Odeón
182571a SO 5.502
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: La copla andaluza (Coplas del desafío) 'Compasión me da de ti' Quintero y Guillén (Con Perosanz)

Este cuchillo montés
con mi yegua cartujana
este cuchillo montés
vengo de tierras lejanas
por gusto de conocer
a ése que ofendió a mi hermana

Que aborrece la quimera
aunque soy hombre prudente
que aborrece la quimera
tengo valor suficiente
para matarme con cualquiera
que presuma de valiente

Existen dudas sobre si este cante pertenece al acervo creador de José Cepero o si por contra es una creación de Manuel Vallejo. Sin embargo, los diversos elementos distorsionadores de la matriz musical bien podrían encuadrarlo en otro estilo. La base musical del mismo está en la estética y en la melodía del fandango atribuido a José Cepero aunque son tantos los elementos personales que existen en él y que lo adornan que lo convierten en uno matizado y en algunos casos ataviado de elementos tonales que lo alejan de la matriz. En cualquier caso, para nosotros se trata de una reinterpretación del de Cepero con elementos disonantes y personales de la estética de Manuel Vallejo.

Ambos poseen las mismas características musicales, esto es, un comienzo de tercio quebrado en la línea de Cepero, adornado al segundo con un final alargado vocalmente y rematado con el personal apéndice tonal final que puso de moda Manuel Vallejo desde final de los años '20. El segundo que interpreta Perosanz continúa manteniendo el estilo precedente aunque no quiebra el primer tercio. En el resto de los fraseos, la línea a seguir es la misma que en el caso anterior.

Fandangos
Odeón
182572a SO 5.503
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: La copla andaluza (Coplas del desafío) ?Mira que voy a creer', Peleas vas a encontrar' (Quintero y Guillén) (Con Perosanz)

Que mira que voy a creer
no eches tanta fantasía
y mira que voy a creer
que no tienes todavía
lo que debes de tener
para jugarte la vida

Si en el cante anterior hablábamos de reinterpretaciónes que pudieran dar como resultado un estilo nuevo, en este caso, encontramos una nueva hibridación. Sevillanito toma como referente ahora a Angelillo a la hora de desarrollarlo. Una de las características del fandango de Cepero en versión Angelillo, como vimos en su análisis musical, es el alargamiento de los finales de todos los tercios. La melodía matriz es la del jerezano, aunque tanto Angelillo como, en este caso, Sevillanito, modulan en exceso los apéndices finales de cada tercio. En este sentido, aporta mucha expresividad al fandango, encandilando probablemente a un público deseoso de disfrutar de los alardes melismáticos que eran capaces de hacer ciertos artistas y creaban escuela (siempre contextualizándolo con la época de grabación). El fandango de Cepero es más sobrio en estos remates tonales, restan ese alarde que se sustituyen por intensidad. Una de las variantes que ya hemos observado en otros similares a este estilo es el caso del jerezano interpretado por Pena hijo. Con motivaciones musicales análogas a las de Sevillanito y Angelillo los 'estiramientos' tonales son

elemento común a éstos.

Jesús Perosanz, que interpreta la segunda letra, toma préstamos del Sevillanito a la hora de desarrollarlo e incide en los elementos ajenos al matriz para adornarlo de modulaciones personales atribuidas a Manuel Vallejo.

Fandangos
Odeón
182572b SO 5.504
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: La copla andaluza (Coplas del desafío) 'Con esta angustia mortal', 'El corazón que te adore' (Quintero y Guillén) Con Perosanz

Con esta angustia mortal
cómo quieres que hable y ría
con esta angustia mortal
la flor que yo más quería
me tengo que avergonzar
de llamarla hermana mía

Un corazón que te adore
tú tendrás mientras viva yo en el mundo
un corazón que te adore
un amor que te comprenda
y unos ojos que te lloren
y un hombre que te defienda

Es una de las más lejanas interpretaciones del modelo de fandango de Cepero. Las hibridaciones que aparecen en él son tantas y con tan poca coherencia que lo único que se consigue es desvirtuar la original para no decir nada; está repleto de alardes vocálicos sin un sentido estético concreto; por lo tanto dejan el cante a la deriva. En ambos, interpretados por los artistas anteriormente nombrados sucede lo mismo. Las influencias de Vallejo en el segundo se asemejan más a las variaciones del fandango que hemos analizado en otras ocasiones. Sin embargo, el

desarrollo de los tercios en su conjunto está exento de profundidad, de sentido rítmico (aplicado a un cante libre) y carece de toda exactitud estilística.

Fandangos
Odeón
182597a SO 5.509
Guitarra: Manolo de Badajoz
Título original: Fandanguillos 'Yo la saqué de la muerte', 'Que sueño me lo doraba'

Que yo la saqué de la muerte
a una mujer que fue mía
y yo la saqué de la muerte
y cuando buena se puso
me aborreció de repente
porque me vio sin recursos

Que sueño me lo adoraba
una mujer tuve yo
que sueño me lo adoraba
pero llegó un cierto día
que con otra se casaba
cuando yo más la quería

Como en el caso anterior, la mezcolanza de estilos es tal que la desvirtualización de uno concreto aparece. Sesgos del fandango de Angelillo al comienzo del primero dan paso al recogimiento del de Cepero con modulaciones propias de Vallejo. Los tercios 3º y 4º son los únicos que se encuentran en la línea musical del fandango propuesto. En el quinto ya desaparece para volver a retomar las formas de Angelillo en un vaivén de estilos que van desde Cepero hasta Angelillo y rematado al modo propio de Vallejo.

El quiebro que se produce en el primer verso de ambos, a pesar de ser una de las características del estilo ceperiano, y la subida tonal en la que se queda éste, los distorsiona y desaparece la intensidad y el sentido de este primer tercio. Los restantes son hibridaciones de

diferentes estilos sin un orden ni un control definido, lo que deja un fandango sin definición.

Fandangos
Gramófono
AE 3194

Muchos consejos me daba
pero yo caso no hacía
y muchos consejos me daba
pero pronto llegó el día
que vi como me engañaba
y que de mí se reía

La salida se encuentra en los modos propios de Manuel Vallejo ejecutados con solemnidad, sin llegar al alarde indefinido y carente de sentido. Este fandango es posiblemente el modelo más similar que grabó el cantaor del de José Cepero. A pesar de la personalización, que se lleva a su terreno, la estructura del patrón propuesto es fiel y en la ejecutoria del mismo se aprecia el efecto que prevalece de éste.

Para empezar comienza con verso quebrado, elevando el tono al V grado, sosteniendo la vocal final de la palabra que recoge el resto del tercio al modo estricto de Cepero, sin adornos pero con solemnidad. La caída del segundo es el antecedente a la repetición del tercer verso. Como sabemos, a partir del 4º, las caídas características del modelo del jerezano son evidentes. El mantenimiento en los tonos bajos hasta que llega el remate del 6º están presentes. Desaparecen aquí excesos melódicos y melismáticos que ensombrecen en algunos casos este cante.

8.55.- NIÑO DE CARAVACA[682]

Fandangos
Gramófono

682 Martín Robles Martínez, nacido en la localidad murciana de Caravaca de la Cruz en 1906. Muy joven emigró a Méjico, no sin antes haber triunfado ya en España. Desde 1929 gira con el espectáculo flamenco-teatral 'La copla andaluza' por toda la geografía nacional. Aquí grabó varios discos con la casa La Voz de Su Amo y en América muchos para varias casas discográficas, se estima que unas ochenta y cinco. Además, protagonizó diecinueve películas. Se retiró pronto del cante para dedicarse a la hostelería en Monterrey (Méjico) donde tenía a su esposa y sería el lugar donde fallecería. Tras treinta años fuera de España, regresó a Caravaca en 1962 para besar a su anciana madre y cantar de forma benéfica en su pueblo. De voz aguda, alta y clara, su palo predilecto, como buen murciano, era la taranta, aunque afirmaba también su predilección por la seguiriya.

AE 3.193 110-1.248

Guitarra: Luís Yance

Título original: Fandango 'Salud y dinero tenía'

Salud y dinero tenía
cuando yo te conocí
salud y dinero yo tenía
doble y enfermo estoy
y esta es la pena mía
aquel quién era es quien soy

Si la criticas tú a la gente
a la mujer de la vida
si la criticas tú a la gente
y te quiero recordar
que siempre tuya es de frente
y tan pura vencerá

El temple de inicio adopta los modos propios del cante de Pepe Marchena, si bien este suele alargar el ayeo vocálico en un t*empo* más largo que este cantaor. El modelo respeta el arco melódico fiel de Cepero. Incluye Niño de Caravaca elementos musicales atribuidos a Marchena. El primer tercio se liga al segundo que se alarga al modo de Marchena en el remate. La repetición del tercero en el primero vuelve a recoger el testigo tonal del jerezano. El tratamiento a partir del cuarto se acerca de nuevo al del marchenero con subida al comienzo del mismo y estiramiento del verso además de ejecutar con ligazón cuarto y quinto verso. En éste, se produce un leve babeo vocal en el remate que deja el sexto tercio en caída tonal al modo propio de Cepero con la clara influencia de Marchena en el cierre.

El segundo fandango varía con respecto al primero. Se produce una escueta parada a mitad del primer tercio, muy en las formas originales de Cepero. Sin ligazón con el segundo, éste arranca al modo de Marchena junto al tercero con la vocalización y estiramiento tonal del final. Los tercios restantes se retoman al modo original del jerezano hasta que en el remate del 6º, como le ha sucedido a este estilo de cante, las influencias de otros cantaores (en este caso Marchena) hacen

acto de presencia.

Media granaina
Odeón
194.... 47.173-A
Guitarra: Alfonso Aguilera
Título original: Y compasión no te da

Y compasión no te da
el corazón se me muere
y compasión no te da
tanta es la pena y emoción
para qué le pagas tan mal
a quién bien te quiere

El ayeo inicial se encuentra en los modos de salida de *granaína*. Un *'tiriay*' aliviado, poco pronunciado y sin alardes musicales antecede al comienzo. El cantaor lo desarrolla entre el fandango malagueño del Cojo de Málaga */Rubia la mujer primera/* y la media granaina de Cepero */Con la Virgen del Pilar/* aunque teniendo más peso musical y melódico éste último. De esta forma, comienza con la media granaina del jerezano aunque elevada a los tonos álgidos, llegando al V grado. En el final del primer tercio aparecen leves sesgos tonales del Cojo de Málaga que desaparecen en el segundo. Éste retoma el modelo de Cepero en el segundo, que se ejecuta rápidamente y casi hablado con la leve parada característica. El cuarto verso reduce la tonalidad a los medios y las caídas tonales subsiguientes son las propias de Cepero.

9.-CONCLUSIONES FINALES DE LA INVESTIGACIÓN.

El centro de interés de esta tesis se fundamenta en varios pilares establecidos como objetivos propios de la investigación. Para sustentar y llevar a cabo el propósito del mismo, se puede constatar que se han cumplido, si bien, queda abierto el trabajo a futuros descubrimientos que, aunque no todos están incluidos en éste, si pueden ampliar su contenido.

El principal argumento está sustentado sobre las bases que inciden en organizar y desglosar la vida y obra del cantaor José Cepero. Desde un inicio, al abarcar un campo amplio de trabajo, hemos seleccionado y analizado desde diferentes prismas el tratamiento de la información recogida. Para ello la hemos seleccionado en diferentes capítulos atendiendo a la dimensión y a los enfoques desde la que se ha tratado.

De inicio, uno de los primeros objetivos marcados, ha sido el de ampliar y completar la biografía del cantaor José Cepero. La utilización de la bibliografía flamenca ha resultado esencial para llevar a cabo un perfil del artista. Las múltiples informaciones que se han utilizado nos nuestran una elaborada imagen personal y profesional del cantaor. Para ello, los diferentes recursos utilizados han hecho que la suma de esas partes completen su biografía. La búsqueda de artistas y personajes vinculados al flamenco que fueron coetáneos de Cepero, el contacto de éstos en su juventud con el objeto de estudio, sus recuerdos, anécdotas, vivencias, etc. han posibilitado y consolidado dicho perfil. Para llevar a cabo y conseguir este primer objetivo, recurrir a la entrevista en profundidad, ha sido, sin duda, el mayor elemento informativo de carácter objetivo que ha dado forma a este capítulo.

Hasta la fecha, no se ha tenido constancia de quiénes eran familiares directos del cantaor, por lo que no existen apenas datos que hayan hecho que investigadores de flamenco puedan establacer un guión mínimamente sólido sobre su vida. Como resultado de este trabajo, el acceso a la familia directa, nieta y nuera, ha resultado ser uno de los elementos prioritarios y fundamentales para contrastar, conseguir y elaborar un marco biográfico libre de sesgos. La información extraída de las entrevistas, además de otras hechas en profundidad realizadas a artistas que han vivido profesionalmente en la misma etapa profesional, ha terminado de dar forma y completar este apartado de la tesis. Contactar con Many Leiva, Juan Serrano, Domingo Alvarado, etc. ha ayudado a

definir más exhaustivamente la personalidad del cantaor.

Por otro lado, el desarrollo de este trabajo de investigación también ha aportado datos inéditos sobre el objeto de estudio, compartidos a su vez con la familia, quién ha redescubierto al personaje.

La bibliografía flamenca, como soporte informativo, ha colaborado a establecer un perfil del artista que no siempre es conocido por la familia. Las múltiples anécdotas extraídas de la biografía de Juan Valderrama, que vivió en primera persona algunas de ellas, han contribuido a conocer mejor a Cepero. Estas entrevistas de carácter secundario, a las que hemos dado veracidad y validez como documento fiable han complementado y cerrado este apartado.

En una segunda parte y, encuadrada dentro de la vida profesional, la búsqueda en hemerotecas de datos objetivos acerca de su actividad artística, de sus giras, de sus actuaciones en teatros, etc, ha limitado la acotación de un itinerario profesional cuya extensión da una visión más realista de la trayectoria de José Cepero. La recogida de información en la que han aparecido cientos de actuaciones, *tournés* por todo el territorio nacional, galas en teatros, etc. remarca el posicionamiento de Cepero como un cantaor de referencia, popular y querido por el público. En el anexo II figuran todas las actuaciones y recortes de prensa con información de las giras y representaciones musicales.

Otro de los objetivos marcados como principales ha sido el de reunir y catalogar toda la discografía del cantaor. Ya que uno de los capítulos fundamentales de la tesis es el análisis de su discografía, la compilación de todas sus grabaciones se hacía imprescindible. La dificultad que entraña localizar placas de pizarra de los años '20, '30 y '40 del siglo XX no ha supuesto un impedimento para poder reunir todos sus cantes y proceder a un estudio sistematizado. Completar la colección discográfica ha posibilitado que se estudie en profundidad su obra. Tras el análisis se han constatado varios hechos significativos marcados como resultado de los objetivos propuestos:

- Que José Cepero fue uno de los grandes cantaores de su época y que fue uno de los artistas de su generación que más grabaciones impresionó.
- Que su carrera discográfica está vinculada directamente a su popularidad y a la calidad del cante que se recoge en las placas de pizarra..

- Que fue creador de un modelo de fandango y de *granaína*-malagueña, cuyos seguidores y cuya escuela, sigue presente y vigente en el flamenco del siglo XXI.

En el estudio musicológico y estilístico, se ha profundizado en el análisis de los cantes, atribuyendo y catalogando estilos, haciendo referencia a las cualidades cantaoras y musicales de su persona y, en definitiva, a desglosar una magna antología musical de uno de los artistas más señeros de su época. En dicho análisis, se han podido comprobar cuáles han sido los motivos que hicieron que Cepero se decantara por unos cantes y no por otros. El tratamiento de su obra, encuadrada dentro de un etapa y dentro de una estética ha hecho posible conocer más sobre su personalidad y sus gustos.

Para entender mejor este apartado, se adjunta (anexo V) una plantilla de Excel elaborada como ficha técnica, donde se reune, de manera ordenada y sistematizada, toda la información tratada en este capítulo. Por otro lado, se incluyen (anexo I) las matrices, referencias y nombres de cantes, catalogados en función de los guitarrístas acompañantes. Uno de los capítulos de mayor interés en esta investigación ha sido el de constatar cuáles fueron las creaciones letrísticas de Cepero. Conocido como 'poeta de cante' por su capacidad inventiva en quintillas y otras formulaciones métricas, el capítulo principal de esta tesis se ha centrado en conocer su repertorio creador. Los datos aportados por la Sociedad General de Autores han sido la fuente principal para poder descubrir otras fuentes a las que acudir que nos ha llevado a poder definir su obra literaria. Ya que no aparecía como compositor, ni estaba dado de alta en esta institución, gracias a los pocos datos existentes, se ha podido localizar cuál fue el motivo por el que no figura como socio de la SGAE. A partir de ahí, la búsqueda en cancioneros de otros autores posibilitó determinar cuáles han sido, en su mayoría, creaciones propias.

Por otro lado, se planteó como objetivo imprescindible el estudio de sus letras. El resultado es un capítulo que abarca varios subcapítulos en los que, por temáticas, se analizan las letras y la relación entre éstas y su vida. Para dar cuenta de la dimensión artística de Cepero, se propuso como objetivo, conocer cuál ha sido su escuela y la herencia que ha dejado, no sólo discográficamente, sino a través de artistas de su generación y posteriores, cuyo resultado, da cuenta de la popularidad del cantaor. Para ello, se han escuchado y analizado más de diez mil muestras de cantes en más de 430 artistas, que grabaron durante la etapa que abarca este estudio. El resultado, es un cantaor que

ha tenido una multitud de seguidores. Entre ellos, artistas de la talla de Juan Mojama o Tomás Pavón, por citar algunos, han recurrido a sus creaciones para impresionarlas.

Sin embargo la investigación mantiene, en todo momento, un carácter flexible. En este sentido, queda abierta la investigación a la aparición de nuevas grabaciones de pizarra de cantaores que, en su repertorio, hayan incluido estilos atribuidos a Cepero. Por otro lado, en el estudio, se han analizado qué elementos musicales han aportado otros artistas a las creaciones de Cepero (Vallejo, Marchena, Pena hijo...) y qué influencias han dejado éstos en otros artistas.

La investigación no ha quedado cerrada; Han quedado interrrogantes por responder que no han podido ser resueltos dentro del proceso de desarrollo de este trabajo. La partida de nacimiento del cantaor, la posibilidad de encontrar nuevas grabaciones desconocidas de Cepero o nuevas grabaciones de otros artistas que incluyeron sus creaciones, sirvan como ejemplo.

En cualquier caso, los objetivos marcados en la hipótesis de partida de esta tesis han dado como resultado un estudio de carácter riguroso, no exento de revisión futura. Quedarán más capítulos por cerrar, ajenos a esta tesis doctoral que aquí finalizamos y cuyo propósito es continuar.

10.- BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ALCINA FRANCH, J.: *Evolución social. Akal,* 1999.

ALCINA FRANCH, JOSÉ: *Aprender a investigar*, Compañía Literaria, Madrid, 1999.

ANGUERA, MARÍA TERESA: *Metodología de la observación de las ciencias humanas*, Cátedra, Madrid, 1992.

AYMÉS, JEAN-RENÉ. '*Aragón y los románticos franceses' (1830-1860).* Zaragoza, Guara Editorial, 1986.

BERNAL MONTESINOS, ANDRÉS. *'Origen y evolución del flamenco*'. Edit. Lulu.com 2013.

BLAS VEGA, J. '*Vida y cante de D Antonio Chacón'*. Edit. Cinterco. 1990.

BLAS VEGA, J. '*El flamenco en Madrid'.* Edit. Almuzara. 2006.

BLAS VEGA, JOSE. *'50 años de flamencología'*. El flamenco vive. 2008.

BLAS VEGA, J. & RÍOS RUÍZ, M. Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. 1988.

BLAS VEGA, J.: '*Magna Antología del Cante Flamenco'.* Hixpavox. 1997

BOHÓRQUEZ CASADO, M. *'La Niña de los Peines en la casa de los Pavón*'. Edit. Signatura. 2000.

BRONOWSKI, J. '*El sentido común de la ciencia'.* Península, Barcelona, 1978.

BROWN, Harold I.: *La nueva filosofía de la ciencia*, Tecnos, Madrid, 1988.

BUENO, GUSTAVO.: *'El mito de la cultura'*, Barcelona, 7ª edic. 1996.

BUNGE, MARIO: *Seudociencia e ideología*, Alianza Universidad, Madrid, 1989.

BUNGE, MARIO: *Epistemología. Curso de Actualización,* Barcelona, Ariel, 1980.

BURGOS, ANTONIO. *'Juan Valderrama, mi España querida*'. Edit. La esfera. 2002.

BUZEK, IVO.: *'Los gitanismos en las ediciones del Diccionario manual de la Real Academia Española',* Univ. Masaryk de Brno, 2012.

CANSINOS ASSENS, RAFAEL. 'La copla andaluza'. Edit. Demófilo, 1976.

CARABIAS, JOSEFINA. *'Crónicas de la República'*. Temas de hoy. 1997.

CASTAÑO HERVÁS, JM. *'Manuel Soto 'Sordera de Jerez, La elegancia del duende'*. Edit. Signatura. 2005.

CASTAÑO HERVÁS, J. M. & VV.AA.“Cien años de Tío Gregorio El Borrico: 1910-2010'. Edic. Los caminos del cante. 2010.

CATALÁN, DIEGO. “Análisis electrónico de la creación de la poética oral” en '*Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino'.* Madrid. Edi, Castalia 1975.

CENIZO, J. '*La madre y la compañera en las coplas flamencas*'. Edit. Signatura. 2005

CERRILLO TORREMOCHA, PEDRO. '*Lírica popular de tradición infantil'*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Edic. Univ. Alicante.

CHÁVES ARCOS, R. & KLIMAN, N. *'Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros'*. Edit. El Flamenco Vive 2012.

CHRISTIAN WEN Extraído de Loren Chuse, *'La copla flamenca: temas, arquetipos y estereotipos*'. García Chacón, citado en Arrebola. A. '*La presencia de la mujer en el cante flamenco*', Málaga, 1993.

CHUSE, LOREN. Art.: 'La copla flamenca. Temas, arquetipos y estereotipos'.

CRUCES ROLDÁN, CRISTINA. ' La Niña de los Peines, el mundo flamenco de Pastora Pavón'. Edic. Almuzara. 2009.

DEL BURGO, JAIME. 'La aventura hispánica de los viajeros extranjeros del s. XIX y la España desconocida de Cenac Mancaut'. Ed. Gómez. Pamplona, 1963.

DEL RIO MORENO, F. *'El Mellizo en el Cádiz de su tiempo'*. 1848-1906. Edic. Libreria Raimundo, Cádiz.

DE LUNA, J.C. *“De cante grande y cante chico”*. Editorial Escelicer. Madrid. 1942.

DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE. “I*nformación teatral. Los estrenos y reposiciones celebrados ayer*”, sección que dirigía en el diario El Sol, con fecha 23 de diciembre de 1928.

DIEZ HANDINO, MARÍA PILAR: *El quehacer periodístico*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994.

ESPÍN, M. y GAMBOA J.M. “*Luis Maravilla por derecho*”. Coedición de la Fundación Machado y del Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. 1990.

FERNÁNDEZ BAÑULS, J.A. y PÉREZ OROZCO, J.M. *'Joyero de coplas flamencas' Antologia y estudio*. Edit. Biblioteca de la cultura andaluza libro nº58.

FIGUEROA Y MELGAR, ALFONSO DE. 'Viajeros románticos por España'. Escuelas Profesionales Sagrado Corazón. Madrid, 1971.

FLECK, LUDWIK: *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*, Alianza

Universidad, Madrid, 1986.

FOUREZ, GÉRARD: *La construcción del conocimiento científico*, Narcea, Madrid, 1994.

GAMBOA RODRÍGUEZ, J.M. *'Una Historia del flamenco*'. Edit. Espasa. 2005.

GAMBOA RODRÍGUEZ, J.M. '*Perico el del Lunar, un flamenco de antología'*. Edit. La Posada 2011.

GARCÍA LORCA, FEDERICO. I. ED. De Mario Hernández, Madrid. Alianza editorial, 1984.

GARCÍA LORCA, F. *'Poema del cante jondo*'. Edic. Luis Garcia Montero. Colección Austral.

GARCÍA ULLECÍA, ALBERTO. Antonio Mairena: "*Las Confesiones de Antonio Mairena*". Ed. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Col. de Bolsillo, N.º 53. Sevilla, 1976.

GARCÍA ULLECÍA, A.: *'Las confesiones de Antoio Mairena',* 2ª edic. Univ. Sevilla, 2009.

GARCÍA TEJERA, M. CARMEN. Art.: *'Tipología de la mujer en las coplas flamencas'*, Univ. Cádiz. 2007.

GELARDO NAVARRO, JOSÉ. "*El Rojo El Alpargatero, flamenco (Proyección, familia y entorno)*"; Ed. Almuzara (Murcia); 2007.

GELARDO NAVARRO, J. Art.: *'Miguel Hernández y el flamenco'.* Coplas y flamenco.

GELARDO NAVARRO, J. *'¡Viva la ópera flamenca! Flamenco y Andalucía en la prensa murciana'* (1900-1939).

GIL PECHARROMÁN, J.: *'La Segunda República'* Española', Uned, 1995.

GINER, SALVADOR: *Sociología*, Nexos, Barcelona, 1990.

GONZALEZ, ANABEL et alt. *'Los orígenes del feminismo en España'.* Madrid, Zero. (1980).

GRIMALDOS, ALFREDO. *'Historia social del flamenco'*. Península 2010.

GUTIÉRREZ CARBAJO, J. 'Revista Litoral'.

GUTIÉRREZ MATE, R. *Art. 'El aflamencamiento en Tetuán' (1912-1936*). Revista Internacional 'Música Oral del Sur'. Nº8, 2009. Granada. Centro de Documentación musical de Andalucía.

HEMPEL, Carl: '*Fundamentos de la formación de conceptos en ciencia empírica'*, Alianza, Madrid, 1988.

HEMPEL, CARL: *Filosofía de la ciencia natural*, Alianza, Madrid, 1982.

INFANTE, BLAS. *'Orígenes de lo flamenco y secretos del cante jondo'.* Biblioteca de Andalucía 1995.

KAYSER WOLFGANG. *'Interpretación y análisis de la obra literaria*'. 4º edicion. Revisada, Madrid 1970.

KRIPPENDORFF, Klaus: *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1990.

LAFUENTE Y ALCÁNTARA, E.: '*Cancionero popular: Colección escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por D. Emilio Lafuente y Alcántara',* 2 vols., Madrid: Imp. de Bailly Bailliere, 1865.

LEBLON, BERNARD.: 'Cante flamenco, entre músicas gitanas y tradiciones', Cinterco, 1991.

MADRIDEJOS, MONSTERRAT. 'El flamenco en Barcelona. Intentos de adaptación a la II República'. La madrugá, nº2. 2010.

MARTÍN SALAZAR, J. "Las Malagueñas y los cantes de su entorno". Ed. Guadalfeo Ensayo, Motril (Granada) 1998.

MCQUAIL, DENIS: *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1991.

MENÉNDEZ PIDAL, R.: "Poesía popular y poesía tradicional" en '*Estudios sobre el Romanc*ero' O.C.,XI Madrid. Espasa Calpe 1973.

MOLINA, R. MAIRENA, A. *'Mundos y formas del flamenco'*. Edit. Fundación Antonio Mairena.

MONTOLIÚ, PEDRO. *'Madrid en la posguerra. 1939-1946. Los años de la represión'.* Silex. 2005.

MORIN, EDGAR: *El método. Las ideas*, Cátedra, Madrid, 1992.

NAGEL, ERNEST: *La estructura de la ciencia. Problemas de la lógica de la investigación científica*, Paidós, Buenos Aires (Argentina), 1974.

NAGUI NAMAKFORROOSH, Mohammad: *Metodología de la investigación*, Limusa, México D.F., 1988.

NAVARRO GARCÍA, J.L. & AKIO INO. "*Cantes de las minas*". Ediciones La Posada; Córdoba 1989.

ORTIZ NUEVO, J.L. "Pastora en la hemerografía de su época", en : *Análisis de los documentos sonoros,* en: La Niña de los Peines, patrimonio de Andalucía.

ORTÍZ NUEVO, J.L.: *'Pepe de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano',*1975

PANIAGUA, JAVIER. *'España: siglo XX. 1898-1931'.* Biblioteca básica de Historia 1987.

PEIRCE, CHARLES S.: *Mi alegato a favor del pragmatismo*, Aguilar, Buenos Aires (Argentina), 1971.

PERUJO SERRANO, FRANCISCO. *'La presencia del flamenco en los medios de comunicación de Granada'.* 2006.

POPPER, Karl: '*El universo abierto. Un argumento a favor del indeterminismo'*, Tecnos, Madrid, 1986.

POPPER, KARL: *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid, 1975.

PUJADAS, JOAN J.: 'El método biográfico y los géneros de la memoria'. Universidad Rovira i Virgili, 200. Revista de Antropología social.

REAL RAMOS, CÉSAR. Universidad de Salamanca. Art.: 'Dijo el Rey Salomón'. *'Reflexiones sobre poesía popular de carácter sentencioso y moral'* . Actas de la Univ. Salamanca.

REAL TORREGROSA, A.: '*Recuerdos de un viejo aficionado. El ambiente flamenco de Sevilla desde 1917 a 1934*'. Revista Flamenco nº2. Jerez de la Frontera. Enero-marzo, 1961.

RÍOS RUÍZ, M.: 'Cante y cantaores de Jerez', Cinterco, 1989

RODÓ SELLÉS, RAMÓN. *'Pepe Marchena, el arte de transgredir creando'.* Edit.

Signatura. 2006.

RONDÓN, RODRÍGUEZ, JUAN. *'Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana'*. Edic. La Posada.

RONDÓN, RODRÍGUEZ, J. *'Corruco de Algeciras, voz de llanto y de almadraba'*. Edic. La hidra de Lerna. 2010

ROPERO NÚÑEZ, MIGUEL. Art. *'Estudios sobre el léxico andaluz'*.

ROSALES, LUÍS. 'Esa angustia llamada Andalucía'. (Col. Telethusa). Ed. Cinterco. Madrid, 1987.

RUIPÉREZ VERA, J. *"Historia de los Cantes de Cartagena y La Unión"*; Ed. Corbalán. Cartagena (Murcia), 2005.

SÁNCHEZ, A.& HUERTAS, P.: *'La posguerra española: crónica de una sociedad rota*', Libsa, 2005

SAPERAS, ENRIC.: *'La sociología de la comunicación de masas en los Estados Unido*s' , Enric Saperas. Barcelona : ESRP/PPU, 1992.

SASSONE, FELIPE. *'Por la tierra y por el mar'*. Madrid, 1930.

SERRANO, MARÍA DEL MAR. '*Viajes y Viajeros por la España del siglo XIX'*. Cuadernos críticos de Geografía Humana. Año XVII, número 98. Universidad de Barcelona. Septiembre 1993.

SOLER DÍAZ, RAMÓN. Art. *'La poesía de tradición oral en Málaga. Antecedentes y devenir contemporáneo'.* Revista Música oral del sur. Edit. Junta de Andalucía. Numero 9, 2012.

SOLER GUEVARA, L. & SOLER DÍAZ, R. '*Antonio Mairena en el mundo de la soleá y la seguiriya'*. Fundación Antonio Mairena y Juan de Andalucía. 1992.

SPITZER, LEO.: *'Lingüística e historia literaria'*. Edit. Gredos, Madrid 1961.

STEINGRESS, GERARD.: *'Sociología del cante flamenco'.* Edic. Centro Andaluz de Flamenco, 2005.

STEINGRESS, GERARD.: *'Sobre Fflamenco y flamencología. Escritos escogidos*

(1988-1998)', Signatura, 2011.

TAYLOR, S.J./BOGDAN R: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Barcelona, 1994.

TAYLOR S.J./BOGDAN, R.: *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Barcelona, 1994

THOMPSON, P. : *The Voice of the Past. Oral History*, Oxford, Oxford University Press.(1989)

TORRES, CORTÉS, N. *'El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad.'* Revista La madrugá. 2011.

TORRES, NORBERTO.: *'Historia de la guitarra',* Almuzara 2005, Madrid.

TRIANA, FERNANDO DE. "*Arte y artistas flamencos*", Edit. Clan (Madrid), 1953, 2ª edición.

TZLAFF-EGGEBER. 'Juan Alfonso Carrizo frente a la lírica de tradición oral del Noroeste argentino'. Univ. De Colona. Del libro 'De la canción de amor medieval a las soleares'. Edit. Pedro Piñero Ramirez. 2004.

URBANO, MANUEL: "*Grandeza y servidumbre del cante giennense*"; Ed. revista "*Candil*". Jaén, 1982.

VÁZQUEZ, J.M./LÓPEZ RIVAS, P.: *La investigación social*, UPE, Madrid, 1962.

VÍLCHES DE FRUTOS, M.F & DRU DOUGHERTY '*La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición'*. Edit. Fundamentos. 1997.

VV.AA. *'La Bibliografía flamenca, a debate'* Ed. Cruces Roldán, Cristina. 1998.

VV.AA. '*Me llamo Juan Varea'*. Edit. Ayunt. Burriana. 2004.

VV.AA. Art.: 'Tradiciones poéticas españolas en este fin de siglo. Poesia en el Campus'. Revista de poesía n-39, 1997/1998.

VV.AA. 'De la canción de amor medieval a las soleares'. Edit. Pedro Piñero Ramirez. 2004.

VV.AA.: *¿Existe una identidad mozárabe?: Historia, lengua y cultura de los cristianos de Al-Andalus (siglos IX-XII),* Casa Velázquez, 2008.

ZAMBRANO VÁZQUEZ, FRANCISCO. *'Vida y obra de Porrinas de Badajoz'.* Edit, Diputación provincial de Badajoz. 2007.

WEB

www.elartedevivirelflamenco.com

www.Soliloquos flamencos.blogs.pot.com

www.tristeyazul.com

http://canteytoque.es/sigclac.htm

http://elpais.com/diario/2007/03/05/educacion/1173049203_850215.html

www.deflamenco.com

https://www.youtube.com/watch?v=JBn0SLSBTIA

http://tablaoflamencovillarosa.com/blogs/villarosa/wordpress/?page_id=2

http://www.tristeyazul.com/hinvestigacion/Sobre_Nacimiento_Seguiriya_Pierre_Lefranc.html

www.loscaminosdelcante.com

http://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/resena01.htm

http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/arquitectura_cante_jondo.htm

http://www.bradley.edu/dotAsset/165805.pdf

http://elpais.com/diario/2007/03/05/educacion/1173049203_850215.html

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_5_011.pdf

CATÁLOGOS DISCOGRÁFICOS.

Catálogo Odeón. Suplemento nº1 al catálogo general de julio de 1922.
Catálogo Parlophon 1937
Catálogo Regal. 1931
Catálogo Odeón. Suplemento al catálogo general 1929.

ANEXO I
Registro de datos de la discografía de José López-Cepero.

CON LA GUITARRA DE LUIS YANCE

ODEÓN ETIQUETA NEGRA Y VERDE

13.630 SO 3.245 **Fandanguillos malagueños "Por Dios no pierdas la honra"**
Por Dios no pierdas la honra
Que la muerte de una mare

13.631 SO 3.246 **Bulerías Cepero 'Yo te he querío y no lo niego'**
Si te he querío yo no lo niego
Ánda y cuéntale tus quejas
Lo que me estaba pasando

13.632 SO 3.244 **Fandanguillos malagueños "Lo menos noventa y nueve"**
Lo menos noventa y nueve
Como yo quise a mi mare

13.633 SO 3.247 **Bulerías jerezanas**
Lo que me pasó contigo
No se porque lo será
No me lo merezco yo
Como tanto te quería
Si será

13.634 **Fandango del Alosno**
Yo cogí la mejor que había
Espero que el alba venga
Iban diciendo ayer tarde

13.635 **Seguidillas de Cepero**
Hasta el alma me duele

13.636 SO 3.249 **Fandangos serrano "Donde tienes la cama"**
Adonde tienes la cama
Por cuestiones del querer

13.637 SO 3.253 **Media granaina "Que le llaman la Alcazaba"**
Que le llaman la Alcazaba

13.638 SO 3250 **Fandangos de Huelva 'Lucero de la mañana'**
Lucero de la mañana
¿??????????????

13.639 **Martinete y saeta 'Mal fin tenga la persona'**
Mal fin tenga la persona
Si no es verdad
Tú eres morena y sevillana
Tú eres Pare del Alma

13.640 SO 3257 **Fandanguillo malagueña 'Y compasión no te da'**
Y compasión no te da
A sembrar varias cosillas

13.641 SO 3.262 **Farruca Canario "Amargamente lloraba"**
No le tengo envidia a nadie
Cuando mi pobre pare murió

CON LA GUITARRA DE RAMÓN MONTOYA

GRAMÓFONO

AE 1.519 262.480 BS 2.269-1 **Granadina-malagueña I (según el CAF se reeditó con nº de catálogo AE 1519)**
Pero contigo tampoco

AE 1.519 262.481 BS 2.271-1 **Fandango de Valverde I (según el CAF se reeditó con nº de catálogo AE 1519)**
Son tus labios de carmín

De rodillas me postré

AE 1.520 262.482 BS 2.273 **Bulerías de Jerez I** (Son bulerías por soleá)
Yo del deseo mártir vivo
Y por ti pasan cien años
Por culpa de tu querer

AE 1.520 262.483 BS 2.275 **Media granadina**
Con la Virgen del Pilar
Que le llaman la Alcazaba

AE 1.538 262.489 BS 2.272 **Fandango de Valverde**
No te puedo olvidar
Que una mala consejera
Sobre los zarzales anda

AE 1.538 262.488 BS 2.270 **Granadinas-malagueñas II**
Ni a los hombres ni a las fieras

AE 1.539 BS 2.274 **Bulerías de Jerez II** (Bulerías por soleá)
Si te he querío yo no lo niego
Porque no le cuentas esas quejas
Mal fin tenga el dinero

AE 1.539 BS 2.278 **Seguidillas de Cepero**
Con la Virgen del Carmen
Yo he derramao más lágrimas

AE 1.567 262.496 BS 2.276-1 **Fandanguillos de Huelva**
Y de las playas las arenas
Le dije que te quería
Eso no es comparación

AE 1.567 262.497 BS 2.277-1 **Seguidillas del Paco la Luz**
Si no me vengo (en vía)
Qué dolor de mi mare

AE 2.589 **Granadina-malagueña**
AE 2.589 **Tarantas**

AE 2.856 110-634 BJ 2.606 **Fandangos "Eres rosa de pasión"**
Eres rosa de pasión
Cogiendo una mariposa

AE 2.856 110-635 BJ 2.598 **Granadina-malagueña "Yo estaba malo en la cama"**
Y no me llegaste a ver
Como yo más desgraciao

AE 2.857 110-636 BJ 2.599 **Fandangos "Eres un barco sin timón"**
Que te vas con la corriente
Con mi escopeta y mis perros

AE 2.857 110-637 BJ 2.610 **Solea "La persona que es mala"**
Yo maldigo a la persona
Pa que yo a ti te perdone

AE 2.858 BJ 2.605 **Fandangos "De perlas blancas y finas"**
De perlas blancas y fina
Con puntales sostenío

AE 2.858 BJ 2.612 **Seguidillas "Tú te mueres rabiando"**
Rabiando te mueres
Desde que Dios te apartó

AE 2.859 110-640 BJ 2.608 **Granadina-malagueña "Pregunto en una ocasión"**
Salomón con ser tan sabio
Y se encuentra en su conocimiento

AE 2.859 110-641 BJ 2.614 **Taranta "Eran en el mundo envidiable"**
Era envidiable en el mundo
El agua fina por salobre

AE 2.881 110-680 BJ 2.609 Granadina-malagueña "No te fíes de los amigos"
Y yo por ti no miro a nadie
En cuestiones del amor

AE 2.881 110-681 BJ 2.617 Tarantas chaconescas "A la derecha inducías [sic]"
A la derecha te inclinas
Son pícaros tartaneros

AE 2.917 110-740 BJ 2.611 Soleares "Mi camino es mi camino"
De que nadie lo sabía
Pasajero es mi camino
Es tu cuerpo una custodia

AE 2.917 110-741 BJ 2.602 Fandangos "Mujer de tanto valer"
Porque poco te vendiste
Con sus ojos me llamó

AE 2.937 110-778 BJ 2.601 Fandangos "Por el lujo y los brillantes"
Por el lujo y los brillantes
A un arroyuelo claro a beber

AE 2.937 110-779 BJ 2.616 Media granadina de Chacón "Buscaba la flor"
Buscando la flor que amaba
Viva el Puente del Genil

AE 2.938 110-780 BJ 2.603 Fandangos "Arroyo no corras tanto"
Porque no eres eterno
Estudiándolo se aprende bien

AE 2.938 110-781 BJ 2.615 Tarantas "Acaba de irte, Sol"
Que salga la noche oscura
Y da la luna en tu tejao

AE-2.966 BJ 2.607 Fandangos "Un ruiseñor se paró" R. Montoya
En un almendro florío
La paloma mensajera

AE 2.966 BJ 2.600 Granadina-malagueña "De aquel lucero tan triste" R. Montoya
Que se vio en el firmamento
En la agonía de mi mare

AE 3.258 110-1.388 Fandango "Ni la cárcel ni la muerte"
Ni la ciencia ni el caudal

Porque lo mandó el destino
AE 3.258 110-1.389 Fandango "Que la muerte de una madre" (Miguel Borrull)

COLUMBIA

R 6.103 C-4.531 Tangos antiguos "Por Dios y el amor de Dios"
Ya se llevaron a la mía morena
Una rubia panaera
(Hablo) Con Jesús y le digo
Y yo le diera

R 6.103 C-4.527 Fandangos "Tortolilla dime, dime"
Adonde tienes la cama
Que bonito está un jazmín

R 6.116 C-4.524 Granadina-malagueña "Amargamente lloraba"
Y amargamente lloraba

R 6.116 C-4.530 Fandangos "A un arroyuelo a beber"
A un arroyuelo claro a beber
Luchaban los barcos veleros

R-6.135 C 4.533 Fandangos de la sierra "Tengo razones de más"
Razones tengo de más
Piensa ser buena y honrá

R-6.135 C 4.548 Fandangos "Tan bonita como una imagen"
A mi vera se acercó

Por la mañana eres un clavel

V-2.591 C-4.528 **Bulerías jerezanas "Vengo de la Feria de Zafra"**
Que por mi puerta pasó
Vengo de Feria de Zafra
Que grande pena es la mía
Si será

V-2.591 C-4.551 **Fandangos "Canta el que tiene alegría"**
Lo niego yo al parecer
Llora el que tiene pena

A 2.616 C 4.521 **Fandangos "Que ausentándome te olvidaba"**
Que ausentándome te olviaba
Una escopeta lujosa

A 2.616 C 4.529 **Tarantas "Almería quien te viera"**
Yo tus calles paseara

V 2.648 C-4.518 **Fandangos "Más que el viento el huracán"**
Más que el vento y el huracán
Que olviaras mi querer

V 2.648 C-4.519 **Seguidillas de los Puertos "Te apartaste de mi vera"**
Te apartaste de mi vera
Al beato Lorenzo

V 2.662 **Fandango 'Por aquella cruz bendita'**
Que está en aquel campanario
El pozo donde caí

V 2.662 **Alegrías gaditanas 'Las murallas junto al mar'**
Las murallas junto al mar
Cuando te vengas conmigo
Para dibujar esa rosa
Que mandiló, mandilo
Que disparate, que disparate
Que escriben a lo divino
Tiene los dientes

V 2.714 **Cante por serranas de la Sierra (Serrana y siguiriya)** 1944
Cuando sale la aurora
(Estoy) desahuciaíto

V 2.714 **Cante marismas** (Milonga) 1944
De varios pueblos de Huelva
Unos cantan fandanguillo
To reina de la marisma

V 2.733 C-4.520 **Soleares "Anda y cuéntales tus quejas"**
Anda y cuéntale tus quejas
Le cuento lo que me pasa

V 2.733 C-4.526 **Seguidillas de Jerez "Se cambiaron los vientos"**
Los vientos se me cambiaron
A las dos de la noche

V 2.759 C-4.522 **Granadina-malagueñas "Ni los rayos de la luna"**
Ni los rayos de la luna

V 2.759 C-4.523 **Fandangos gitanos "Al orvido quiero mandarte"**
Al olvío quiero mandarte
Viene y yo te amararé

CON LA GUITARRA DE MIGUEL BORRULL

GRAMÓFONO

AE 2.490 BJ 1.778 **Granadina-malagueña "To aquel hombre que es muy hombre"**
Y sus lágrimas derrama
Que le mandaban a decir

AE 2.490 BJ 1.779 **Fandangos del Niño Dios "No dudes de mi color"**

No dudes de mi color
Que te pía algo llorando

AE 2.519 262.862 BJ 1.780 **Tarantas "Viva Chinchilla y Bonete"**
(La Puebla y) El Quintanar
Cariño le tengo yo

AE 2.519 262.863 BJ 1.781 **Bulerías "Yo te quería y no lo niego"** (Son bulerías por soleá)
Yo te he querío y no lo niego
Si por ti pasaran cien años
No sé lo que a mí me pasa

AE 2.536 262.865 BJ 1.782 **Fandango de Rebollo. "Con mi caballo lucero"**
Con mi caballo lucero
Un corazón que te adore

AE 2.536 262.866 BJ 1.783 **Soleares "En el querer no hay locura"**
En el queré no hay locura
Er mengue por avaricia
Un sabio me leió a mí er sino

AE 2.583 BJ 1.784 **Milongas Mourelle "Un soldado en Melilla"**
Un soldao en Melilla
Dios mío no dejarme solito aquí
Ten piedad

AE 2.583 BJ 1.785 **Fandangos de los barcos veleros "Luchan los barcos veleros"**
Luchaban los barcos veleros
En cuestiones de amor

AE 2.584 262.882 BJ 1.789 **Bulerías canasteras "La Candonga"**
La Candonga y El Candongo
¡Ay! Candonga, Candonga quería
Quién te puso a ti Candonga
Por estar en tu cuartito a deshora
Vino la justicia negra
Ay Candonga, Candonga quería
Le cuento lo que me pasa
Vivo mártir del deseo

AE 2.584 262.883 BJ 1.788 **Fandango de la envidia "Que el mundo la despreció"**
Que to el mundo la despreciaba
Las olas del mar bravío

AE 2.585 262.884 BJ 1.786 **Seguidillas de Paco la Luz "Se cambiaron los vientos"**
Se cambiaron los vientos
A las dos de la noche

AE 2.585 262.885 BJ 1.787 **Fandango de Frasquito Hierbabuena**
A los santitos del día
Cuando se arma el alboroto

AE 3.258 110-1.388 BJ 2.604 **Fandango "Ni la cárcel ni la muerte" R. Montoya**
AE 3.258 110-1.389 BJ 3.310 **Fandango "Que la muerte de una madre"**
Por tu querer le he peío
Que la muerte de una mare

AE 3.290 110-1.428 BJ 3.338 **Fandangos "Hasta el último elemento"**
Hasta el último elemento
Un cortijo con parrales

AE 3.290 110-1.429 BJ 3.339 **Fandangos "Y al deshojarla lloré"**
Al deshojarla lloré
Siento temblar las paredes

AE 3.314 BJ 3.308 110-1467 **Fandango "Si mis agravios perdona" (Angel Cots)**
Si mis agravios perdonas
La muerte se la llevó

AE 3.314 BJ 3.311 110-1468 **Fandango "La cruz con la mano izquierda"**
Te hago cuando te encuentro
Te condena tu conciencia
Disco de Ramón

ODEÓN ETIQUETA VERDE

181.000a WS 4.123 **Fandango de Huelva 'No le tengo envidia a nadie'**
No le tengo envidia a nadie
Cuando mi pobre pare murió

181.000b WS 4.122 **Soleares 'Cuando yo esté en la agonía'**
Cuando yo este en la agonía
De pagarte he prometío
Sin alegría yo vivo

181.003a WS 4.116 **Fandanguillo de Valverde**
Sus colores me lo niegan
Un entierro bien lucío

181.003b WS 4.115 **Malagueñas-granadinas**
Que el verte me alimentaba
Que en mi corazón reinaba

181.004a WS 4.117 **Seguidillas del Morrurro** [sic]
Hasta el alma me duele
A un toro de plaza

181.004b WS 4.118 **Fandango de Cepero**
Mujer con quien compararte
Y no te llamas María

181.007a WS 4.121 **Media granadina "Con la Virgen del Pilar" "Donde no sepan de ti"**
Con la Virgen del Pilar
Donde no sepan de ti

181.007b WS 4.124 **Tarantas de Linares "El ancla llevo en la gorra" "Toitos los mineros tiemblan"**
El ancla llevo en la gorra
Como tiembla el minero

181.035 SO 4.120 **Tarantas**
Si no eres de los laureles
(Yo soy) de Santa Lucía
181.035 SO 4.461 **Fandango (Canta El Chato de Valencia)**

CON LA GUITARRA DE MANOLO DE BADAJOZ

ODEÓN ETIQUETA AZUL

183.877a SO 8.437 **Fandangos "Falta ninguna le encuentra" "No creas que es por tu querer"**
Falta ninguna la encuentra
No creas que es por tu querer

183.877b SO 8.436 **Fandangos "Una azucena y una rosa""Quise dormir y no podía"**
Una azucena y una rosa
Quise dormir y no podía

183.907 **Soleares "Cuando Dios me llame a cuentas" (Cepero)**
Cuando Dios nos llame a cuenta
Mira qué bonita era
Tú nunca has tenío ropa
Serrana te vas queando

183.907 **Fandangos "Vienes que te ampararé" (Cepero)**
Vienes que te ampararé
Tengo razones de mas

183.927a SO 8.439 **Fandangos "La muerte me la quitó" "Dime dónde va a llegar" (Cepero)**
La muerte me la quitó
Dirme dónde va a llegar

183.927b SO 8.440 **Granadina-malagueña "Ni los rayos de la luna" "De lástima que me da" (Cepero)**
Ni los rayos de la luna
De lástima que me da

PARLOPHON ETIQUETA AZUL

B 25.357-I 76.242 **Granadina-malagueña "To aquel hombre que es muy hombre"**
Y sus lágrimas derrama
Que le mandaban a decir

B 25.357-II 76.243 **Bulerías "Tú eres como los judíos"** (Bulerías por soleá)
Tú eres como los judíos
Si pasaran por ti cien años
De taratana el vestío
No me la dejaron ver

B 25.358-I 76.244 **Fandango del Niño Dios "No dudes de mi color"**
No dudes de mi color
Que algo llorando te pía

B 25.358-II 76.245 **Tarantas "Viva Chiquilla y Bonete"** [sic]
(La Puebla) y El Quintanar
Cariño le tengo yo

B 25.359-I 76.246 **Fandango de la rosa "Con mi caballo lucero"**
Con mi caballo lucero
Salomón con ser tan sabio
Un corazón que te adore

B 25.359-II 76247 **Soleares "En el querer no hay locura"**
En el queré no hay locura
Er mengue por avaricia
Un sabio me leió el sino

B 25.360-I 76.248 **Seguidillas gitanas "Se cambiaron los vientos"**
Se cambiaron los vientos
A las dos de la noche

B 25.360-II 76.249 **Fandangos veleros "Luchan los barcos"**
Luchan los barcos veleros
La desprecia el mundo entero
Una túnica con un cordón de oro

B 25.361 76.250 **Milongas. "Un soldado herido cayó" (Mourelles)**
Agradeciendo el dinero??
Un soldado en Melilla cayó

B 25.361 76.251 **Fandango de Frasquitos Hierbabuena "A los santitos del día"**
Los santitos del día
Cuando se arma el alboroto

B 25.362-I 76.252 **Bulerías canasteras "La Candonga" (Cepero)**
La Candonga y El Candongo
Quién te puso a ti Candonga
Mira que te lo alevanto
Mal fin tenga este cartero
No me la dejaron ver

B 25.362-II 76.253 **Fandango ceperiano "Las lágrimas del querer"**
Comparación no tenían
Yo por ti no miro a naide
Son falsos como tú eres

CON LA GUITARRA DE NIÑO RICARDO

REGAL ETIQUETA NEGRA

DK 8.472 K 2.736 **Fandangos "Qué tienes que huele a gloria"**
Qué tienes que huele a gloria
No le debe pegar ningún hombre

DK 8.472 K 2.739 **Fandangos "No hay un sabio que no ignore"**
Ni hombre que resucite
No son ilusiones mías

DK 8.493 **Milonga**
DK 8.493 **Fandangos**
Todo apunta a que estas grabaciones no existen y hay un error. Deben ser las DK-8496.

DK 8.496 K 2.743 **Fandangos "Cuando me veas venir"**
Por otro camino vete
No lo dudo ni lo afirmo

DK 8.496 K 2.744 **Milonga "Anoche mientras dormía"**
Anoche mientras dormía
Qué le importa al mundo ni a la gente

DK 8.522 K 2.738 **Fandangos "Una palomilla herida"**
Una palomilla hería
Por ver lo que allí ocurría

DK 8.522 K 2.741 **Fandangos "Brilla como el sol la luna"**
Brilla como el sol y la luna
Que es digna de compasión

DK 8.543 K 2.734 **Granadina-malagueña " Y tú no lo conocías"**
Y tú no lo conocías
Una azucena he sembrao

DK 8.543 K 2.737 **Fandangos "En un humilde barquillo"**
En un humilde barquillo
No le tuve envidia a nadie

DK 8.565 K 2.742 **Fandangos**
Ponte el mantón y las flores
Como la espiga del trigo

DK 8.565 K 2.733 **Granadina -malagueña**
Y sin embargo te miro
Lucero de la mañana

DK 8757 K 2735 **Fandangos**
Sin pena ni gloria vive
La del querer la más grande

DK 8757 K 3135 **Tarantas (Canta La Niña de la Puebla)**
Cara B del disco.

RS 714 K 898 **Seguidillas "Morena era tu cara"**
Morena era
A un toro de plaza

RS 714 K 899 **Bulerías jerezanas "Que por mi puerta pasó"**
Que por mi puerta pasó
Que no las pueo aguantá
Cuando te pones a mi vera
Y será

RS 740 K 896 **Granadina-malagueña "Mi mayor venganza"**
Mi mayor venganza sería
Tu enfermeá se curaba

RS 740 K 897 **Fandango "Entré en mi jardín"**
Cinco capullos he cortao
Yo me despierto llorando
Qué dicen que tienen mare

RS 764 K 900 **Media granadina "Con la Virgen del Pilar"**
Con la Virgen del Pilar
La honra y no sé por qué

RS 764 K 904 **Soleares de Alcalá "Que la salud me la quite"**
Que la salú me la quite
Lo que me ha pasao contigo
Qué dolor de mare mía

RS 780 K 906 **Tarantas "De los laureles"**
De los laureles no eres
La Puebla y el Quintanar

RS 780 K 905 **Fandangos "A los santos del día"**
(A) Los santitos der día
Cuando se arma el alboroto

RS 804 K 901 **Fandango de Huelva "Del Niño de Dios"**
No dudes de mi color
Una azucena he sembrao
Que te pía algo llorando

RS 804 K 907 **Martinete "Nadie diga que es locura"**
Nadie diga que es locura
Hasta el olivarito del valle
En un calabocito metío

RS 836 K 902 **Seguidilla "Que dolor de mi madre"**
Qué dolor de mi mare
(Mi hermana) Dolores

RS 836 K 903 **Bulerías "Te he querido tanto"** (Bulerías por soleá)
Yo te he querío y no lo niego
Por qué no le cuentas esas quejas
Lo que me estaba pasando

CON LA GUITARRA DE LUIS MARAVILLAS

GRAMÓFONO ETIQUETA VERDE

AE 3.618 ON 282 110-1902 **Fandangos "Será por tu mal vivir" ("Tarrazo")**
Y compasión no te da
Será por tu mal vivir

AE 3.618 ON 289 110-1903 **Soleares "Que a mi me enseñó a querer"**
Que a querer me había enseñao
De las fuentes cristalinas
Que en la esquina está pará

AE 3.650 ON 283 **Fandangos "Mujer que tanto querías"**
Que la muerte de una madre
Por Dios no pierdas la honra

AE 3.650 **Fandangos "Me despreciaste y me fuí"**
A un árbol a llorar mis penas
Y tu me quieres tan poco

AE 3.702 ON 287 **Fandangos "Que no había mujer buena"**
Iba diciendo ayer tarde
Y no me llegaste a ver

AE 3.702 ON 288 **Granadina-malagueña "No nace hombre en el mundo"**
Como yo más desgraciao
Me remuerde la conciencia

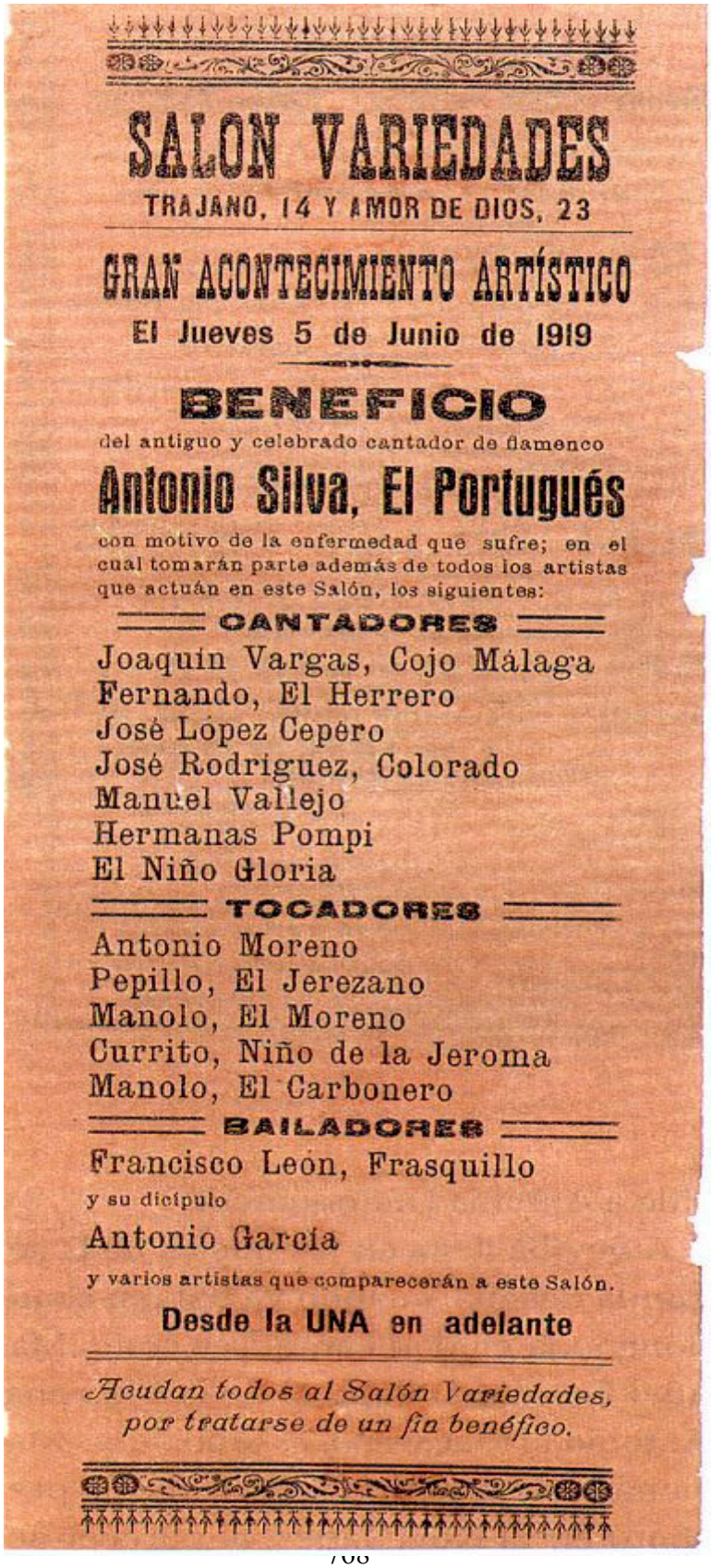
AE-4.358 ON 290 110-3194 **Fandangos " Obra tú de la manera"**
(La) Que mejor a ti te cuadre
Que yo con llorar descanso

AE-4.358 ON 284 110-3193 **Fandangos "Yo sufro con verte"**
Y sin embargo te miro
Yo sentí que me dio una voz

AE 4.372 110.3220 Fandangos por tango "Son los rizos de tu pelo" (Canta Pepe Pinto) G: Antonio Moreno 1932

AE 4.372 110.3219 **Fandangos "El haberte yo querído" (Canta Cepero) G: Luís Maravilla**
Fue causa de mi perdición
Lo que son las penas mías

Anexo II
1919
Cartel. 6 de mayo de 1919



SALON VARIEDADES

TRAJANO, 14 Y AMOR DE DIOS, 23

GRAN ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO

El Jueves 5 de Junio de 1919

BENEFICIO

del antiguo y celebrado cantador de flamenco

Antonio Silva, El Portugués

con motivo de la enfermedad que sufre; en el cual tomarán parte además de todos los artistas que actúan en este Salón, los siguientes:

CANTADORES

Joaquín Vargas, Cojo Málaga
Fernando, El Herrero
José López Cepero
José Rodriguez, Colorado
Manuel Vallejo
Hermanas Pompi
El Niño Gloria

TOCADORES

Antonio Moreno
Pepillo, El Jerezano
Manolo, El Moreno
Currito, Niño de la Jeroma
Manolo, El Carbonero

BAILADORES

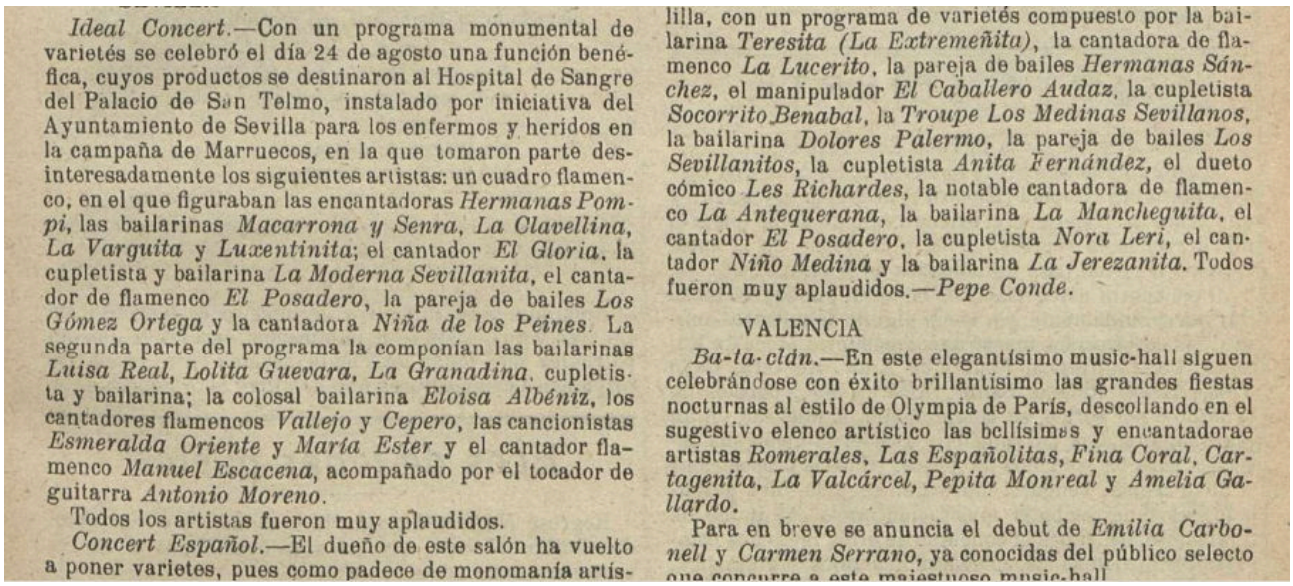
Francisco León, Frasquillo
y su discípulo
Antonio García
y varios artistas que comparecerán a este Salón.

Desde la UNA en adelante

Acudan todos al Salón Variedades, por tratarse de un fin benéfico.

1920

1921



Ideal Concert.—Con un programa monumental de varietés se celebró el día 24 de agosto una función benéfica, cuyos productos se destinaron al Hospital de Sangre del Palacio de San Telmo, instalado por iniciativa del Ayuntamiento de Sevilla para los enfermos y heridos en la campaña de Marruecos, en la que tomaron parte desinteresadamente los siguientes artistas: un cuadro flamenco, en el que figuraban las encantadoras *Hermanas Pompi*, las bailarinas *Macarrona y Senra*, *La Clavellina*, *La Varguita* y *Luxentinita*; el cantador *El Gloria*, la cupletista y bailarina *La Moderna Sevillanita*, el cantador de flamenco *El Posadero*, la pareja de bailes *Los Gómez Ortega* y la cantadora *Niña de los Peines*. La segunda parte del programa la componían las bailarinas *Luisa Real*, *Lolita Guevara*, *La Granadina*, cupletista y bailarina; la colosal bailarina *Eloisa Albéniz*, los cantadores flamencos *Vallejo* y *Cepero*, las cancionistas *Esmeralda Oriente* y *María Ester* y el cantador flamenco *Manuel Escacena*, acompañado por el tocador de guitarra *Antonio Moreno*.

Todos los artistas fueron muy aplaudidos.

Concert Español.—El dueño de este salón ha vuelto a poner varietes, pues como padece de monomanía artística, con un programa de varietés compuesto por la bailarina *Teresita (La Extremeñita)*, la cantadora de flamenco *La Lucerito*, la pareja de bailes *Hermanas Sánchez*, el manipulador *El Caballero Audaz*, la cupletista *Socorrito Benabal*, la *Troupe Los Medinas Sevillanos*, la bailarina *Dolores Palermo*, la pareja de bailes *Los Sevillanitos*, la cupletista *Anita Fernández*, el dueto cómico *Les Richardes*, la notable cantadora de flamenco *La Antequerana*, la bailarina *La Mancheguita*, el cantador *El Posadero*, la cupletista *Nora Leri*, el cantador *Niño Medina* y la bailarina *La Jerezanita*. Todos fueron muy aplaudidos.—*Pepe Conde*.

VALENCIA

Ba-ta-clán.—En este elegantísimo music-hall siguen celebrándose con éxito brillantísimo las grandes fiestas nocturnas al estilo de Olympia de París, descollando en el sugestivo elenco artístico las bellísimas y encantadoras artistas *Romerales*, *Las Españolitas*, *Fina Coral*, *Cartagenita*, *La Valcárcel*, *Pepita Monreal* y *Amelia Gallardo*.

Para en breve se anuncia el debut de *Emilia Carbonell* y *Carmen Serrano*, ya conocidas del público selecto que concurre a este majestuoso music-hall.

(El Eco Artístico. Madrid 15 de septiembre de 1921. Núm. 388)

1922

Toros y toreros

BANQUETE A UN TORERO

Los amigos y admiradores del torero madrileño Victoriano Rogor, Valencia II, han festejado hoy con un banquete en el restaurant Los Burgaleses los éxitos que obtuvo dicho diestro en el pasado curso taurino.

Pocas veces se celebra la actuación de un matador de toros tan justificadamente. Victoriano Roger triunfó la temporada pasada en todas las plazas donde actuó.

Las artísticas faenas realizadas en Madrid, San Sebastián, Sevilla y otras provincias de España le han colocado en un primer lugar, que ganó el muchacho con verdadero derroche de arte y valor. Ha vencido con amor propio y vergüenza torera la animosidad que hacia él sentía mucha parte del público, sin saber por qué; no se hacían cuenta que ciertos desplantes en un niño, alagado por la diosa fortuna, eran casi justificados. ¡Por mucho menos presumen mucho más algunos mayorcitos!

Valencia II, poniendo en su labor toda la lozanía de su juventud y el entusiasmo de su gran afición, ha conseguido que sean hoy sus más fervientes admiradores aquellos que antes le recibían de uñas, como suele decirse.

La próxima temporada será este torerito el ídolo de la afición madrileña, y a poco que cultive lo que sembrado tiene se hará muy pronto el amo de la grey torera.

Al banquete asistieron más de cien comensales, ocupando la presidencia con el homenajeado artista, su padrino de pila, D. José Plaza; el ex banderillero Rubito, apoderado del diestro, Sr. Carrillo, y el Sr. Fernández del Castillo ofreció el banquete, y leyó las adhesiones el Sr. Carrillo.

Hablaron después varios señores, brindando por la prosperidad de la fiesta taurina y por un valiente mantenedor de ella, Valencia II.

No asistieron el padre ni el hermano del artista por encontrarse enfermos.

Organizaron la orgía el notable tocador de guitarra Molina y el cantador Cepero, siendo muy aplaudidos.

Como epílogo se recaudaron entre los presentes 150 pesetas para la viuda del infortunado ex banderillero Jeromo, que falleció hace días en esta corte.

El diestro Valencia II recibió muchas felicitaciones.

(Heraldo de Madrid. 18 de diciembre de 1922)

1924

BARBIERI.—De diez a una y media de la madrugada, souper tango y varietés. Exito grandioso de Carmen Valero, José Cepero y el Canario auténtico. Jueves y sábados, fiestas carnavalescas hasta las cinco de la mañana.

La Libertad, 23 de enero de 1924

BARBIERI

De 10,30 a la madrugada. Varietés y Souper-tango. Orquesta Divool. Exito grandioso de los reyes del "cante" El Canario y José Cepero, y del guitarrista Luis Yance. Jueves y sábados, fiestas carnavalescas hasta las 5 de la mañana. Los domingos, de 4 a 8 noche, The dansant.

La Voz, 9 de febrero de 1924

El Sol.19 de abril de1924

NOVEDADES.—A las seis y media y diez y media, Ino Madueño, Pilar Jienense, Magda de Bries, ¡Grandioso éxito de Edmond de Bries! Gran concurso de "cante jondo", en el que tomarán parte Niño de Triana, Niño de los Lobitos, el Mochuelo y José Cepero, acompañados a la guitarra por los populares profesores Manuel Martel y Angel Baeza.

El Imparcial, 24 de julio de 1924

UNA JUERGA CAÑI EN NOVEDADES

¡AY, AY, AY! O EL "CANTAOR" ESPONTANEO

El cante jondo vuelve a estar en boga, como en los mejores tiempos de Juan Breva. Sólo que ahora, de los celebrados castizos y de los cafés de la flamenquería ha subido a los escenarios.

En el de Novedades se celebraba anoche la sesión del anunciado concurso que había de decidir el resultado de éste. En la primera parte, y luego de carraspear como mandan los cánones y de escupir por el colmillo, se arrancaron por «seguiriyas», soleares y peteneras dos «Niñosa»: el de «Triana» y el de «los Lobitos». También «jipearon» Carmen Espinosa y el as de Méjenero, el famoso «Mochuelo». Todos ellos fueron coreados con palmas y olés.

Y llegó la segunda parte. Otro «Niños, el «Niño de las Marianas», lanzó unos cuantos ayes muy «jondos», y aquí empezó a amagar la tempestad que ya se cernía sobre la amplia sala del popular teatro. Y al fin estalló el trueno gordo. Fué cuando otro cantaor, José Cepero, comenzó a implorar a su «maresitas» y a llorar a la reja de la cárcel. Parte del público le aplaudió con entusiasmo; otra parte le abucheó con ensañamiento, por creer que, de antemano, se le había discernido el premio de mil pesetas. Como si estuviesen en el frontón, los protestantes gritaban: «¡Tongo, tongo!» y el pobre Cepero se quejaba cada vez con más sentidos jipíos.

Pero lo épico vino luego. Un joven espontáneo afirmó que él cantaba por lo «jondo» mucho mejor que Cepero e intentó probarlo subiendo al escenario; pero la autoridad competente no le permitió lanzar el primer ¡ay!

No ayes, rugidos, se escaparon de todas las gargantas. «¡Que cante, que cante!» —gritaban unos—. «¡Tongo, tongo!»—perfilaban otros—. «¡Olé tu madre!»—exclamaban varios—, y nadie se entendía.

Más de un cuarto de hora duró la juerga: hasta que, roncos y fatigados, los concurrentes se fueron retirando.

Todavía, sin embargo, hubo algunos—y algunas—con suficiente brío para seguir por su cuenta el concurso. Del que fueron auditorio los vecinos de la Cebada, Maldonadas, la Riada y demás aristocráticas vías advacentes.

Decididamente el cante jondo—¡ay, ay, ay!—vuelve por sus fueros.

La Voz, 25 de julio de 1924

Funciones para hoy

NOVEDADES.—Tarde, a las 6,30; noche, a las 10,30: Ino Madueño, Pilar Jienense, Magda de Bries. ¡Grandioso éxito de Edmond de Bries! Gran concurso de cante jondo, en el que tomarán parte: Niño de Triana, Niño de los Lobitos, el Mochuelo y José Cepero, acompañados a la guitarra por los populares profesores Manuel Martel y Angel Baeza.—Precios populares.

El Imparcial, 24 de julio de 1924

No puede negarse que Cepero ha armado un escándalo

En el teatro de Novedades había anoche "cante jondo". Ya había oído el público al "Niño de Triana", al "Niño de los Lobitos" al "Niño de las Marianas", y no sabemos si a algún niño más, y al "Mochuelo". Entonces salió Cepero, y surgió en la sala un coro de jaleadores. Cuando estaba Cepero en uno de sus mejores jipíos, y a sus entusiastas se les caía la flamenca baba materialmente, se oyó una negativa, unas protestas después, y, por último, un ciudadano y un "capitalista" del "cante" flamenco, pudiéramos decir, se arrojó al escenario dispuesto a aplastar a Cepero solamente con una "salida".

Pero la salida fué del escenario, cogido por vigorosas manos policíacas.

Se armó un gran escándalo, o un gran jaleo, para ponernos a tono con el instante. Mucho público pedía que dejaran cantar al espontáneo, otros espectadores decían que no, y nadie se entendía. Un empleado logró hacerse oír, y dijo que era necesario pedir permiso a la autoridad para que pudiese cantar el espontáneo.

Hubo un silencio de expectación, y al cabo de un minuto volvió a salir el empleado, y dijo que la autoridad había denegado el permiso.

Entonces arreció el escándalo en términos alarmantes. Se oía sobre todo gritar: "¡Tango, tango!" Durante quince minutos los espectadores, en pie, vociferaban y se increpaban unos a otros. Al cabo de ese tiempo, ya faltos de energías para protestar, los espectadores fueron abandonando el local.

Heraldo de Madrid, 25 de julio de 1924

Funciones para hoy

NOVEDADES.—Tarde, a las 6,30, y noche, a las 10,30: Ino Madueño, The Planch (début), Pilar Jienense, Magda de Bries, José Cepero (cantador flamenco, premiado en el concurso de cante jondo celebrado en este teatro) y Edmond de Bries, que estrenará una rica y preciosa decoración. El cantador José Cepero será acompañado a la guitarra por el célebre profesor Lorenzo Ruiz (el Duque).

El Imparcial, 27 de julio de 1924

Escándalo en el teatro Novedades

Anoche se hallaba anunciado en el teatro de Novedades un concurso de "cante jondo", en el que habían de actuar varios cantadores para disputarse algunos premios. Entre los cantadores figuraba el conocido José Cepero, que en su turno entonó varias coplas que no consiguieron agradar al público.

Entre los espectadores había corrido la voz de que antes del concurso el premio estaba ya concedido, y era el agraciado Cepero, al que se suponía en combinación con los organizadores del concurso; las protestas del público llegaron a adquirir carácter de un escándalo formidable.

Un joven que ocupaba una localidad de paraíso dijo al "cantaor" que él interpretaba mejor que nadie el estilo del "cante jondo", el público, puesto en pie y entre numerosos gritos, exigió que el espontáneo subiese al palco escénico.

Cuando Cepero se retiraba brindando su sitial al nuevo "rey de la flamenquería", intervino la Policía, obligando al joven a que se retirase del escenario.

Entonces el escándalo adquirió grandes proporciones; la gente gritaba: "¡Tango!, ¡tango!"; arreciaban los silbidos, y hubo un momento en que se temió una seria alteración de orden público.

De la Comisaría y de la Dirección de Seguridad fueron enviadas numerosas fuerzas, que tomaron los alrededores del teatro, mientras la Policía y los guardias de a pie penetraban en el local e intentaban desalojarlo.

Al cabo se impuso la cordura, y el público fué desfilando, no sin dirigir acres censuras a los organizadores del espectáculo.

El Sol, 25 de julio de 1924

¡AY, AY, AY! O EL "CANTAOR" ESPONTANEO

El cante jondo vuelve a estar en boga, como en los mejores tiempos de Juan Breva. Sólo que ahora, de los colmados castizos y de los cafés de la flamenquería ha subido a los escenarios.

En el de Novedades se celebraba anoche la sesión del anunciado concurso que había de decidir el resultado de éste. En la primera parte, y luego de carraspear como mandan los cánones y de escupir por el colmillo, se arrancaron por «seguiriyas», soleares y peteneras dos «Niños»: el de «Triana» y el de «los Lobitos». También «jipearon» Carmen Espinosa y el as del género, el famoso «Mochuelo». Todos ellos fueron coreados con palmas y oles.

Y llegó la segunda parte. Otro «Niño», el «Niño de las Marianas», lanzó unos cuantos ayes muy «jondos», y aquí empezó a amagar la tempestad que ya se cernía sobre la amplia sala del popular teatro. Y al fin estalló el trueno gordo. Fué cuando otro cantaor, José Cepero, comenzó a implorar a su «maresita» y a llorar a la reja de la cárcel. Parte del público le aplaudió con entusiasmo; otra parte le abucheó con ensañamiento, por creer que, de antemano, se le había discernido el premio de mil pesetas. Como si estuviesen en el frontón, los protestantes gritaban: «¡Tongo, tongo!» y el pobre Cepero se quejaba cada vez con más sentidos jipíos.

Pero lo épico vino luego. Un joven espontáneo afirmó que él cantaba por lo «jondo» mucho mejor que Cepero e intentó probarlo subiendo al escenario; pero la autoridad competente no le permitió lanzar el primer ¡ay!

No ayes, rugidos, se escaparon de todas las gargantas. «¡Que cante, que cante!»—gritaban unos—. «¡Tongo, tongo!»—porfiaban otros—. «¡Ole tu madre!»—exclamaban varios—, y nadie se entendía.

Más de un cuarto de hora duró la juerga; hasta que, roncos y fatigados, los concurrentes se fueron retirando.

Todavía, sin embargo, hubo algunos—y algunas—con suficiente brío para seguir por su cuenta el concurso. Del que fueron auditorio los vecinos de la Cebada, Maldonadas, la Ruda y demás aristocráticas vías adyacentes.

Decididamente el cante jondo—¡ay, ay, ay!—vuelve por sus fueros.

Heraldo de Madrid, 25 de julio de 1924

¡TODAVÍA HAY BRIOS EN ESPAÑA!

En Novedades se promueve un escándalo con motivo de un concurso de "cante jondo"

Nuestro pueblo, que de ordinario parece falto de entusiasmos y energías, se puso anoche furioso en el teatro de Novedades, con motivo de una copla cantada a última hora por uno de los «cantaores» que tomaron parte en el concurso anunciado de «cante jondo».

¡Vaya usted a entender a nuestro pueblo! Le tienen sin novedad los problemas más arduos y los conflictos más transcendentales, y se exaspera, rabia y chilla por si un «cantaor», aunque sea el propio José Cepero, como era anoche, no acierta a interpretar fiel y castizamente el sentir del alma popular, traducido en los jipíos de una copla.

El público, descontento, inició una protesta ruidosa, con gritos y ruido de bastones, que iba tomando cada vez un tono más airado.

Durante lo más recio de la protesta surgió un joven espontáneo, que imponiendo su voz desde lo alto del «paraíso», dijo que él, sin dárselas de maestro en el cante, era capaz de cantar con más estilo y sentimiento que el concursante que acababan de oír.

Y el auditorio, enardecido y casi apoplético, exigió a gritos que el espontáneo bajara inmediatamente al escenario.

Cuando Cepero se retiraba brindando su sitial al nuevo «rey de la flamenquería», intervino la Policía, obligando al joven a que se retirase del escenario.

En ese momento el escándalo arreció, y hubo instantes en que el griterío era ensordecedor.

Cepero no pudo terminar su número, y el espontáneo fué trasladado a la Comisaría.

Después de caer el telón todavía quedó el público largo rato protestando y gritando hasta que se convenció de que perdía el tiempo y la voz.

La Correspondencia de España, 25 de julio de 1924

Funciones para hoy

NOVEDADES.—Tarde, a las 6,30, y noche, a las 10,30: Ino Madueño, Carmen Espinosa, Gerard and Seck (début), Pilar Jienense, Magda de Bries, José Cepero y Edmond de Bries.

El Sol, 19 de abril de 1924

LATINA.—A las seis y media y diez y media, grandioso éxito de La Karaba, interpretada por treinta hermosas señoritas. Felito, ¡Moreno? y Lepe. Fin de fiesta, Dora la Cordobesita, la diosa gitana.

NOVEDADES.—A las seis y media y diez y media, Ino Madueño, Pilar Jienense, Magda de Bries, ¡Grandioso éxito de Edmond de Bries! Gran concurso de "cante jondo", en el que tomarán parte Niño de Triana, Niño de los Lobitos, el Mochuelo y José Cepero, acompañados a la guitarra por los populares profesores Manuel Martel y Angel Bacza.

JARDINES DEL BUEN RETIRO.—A las diez, primer día de fiestas gallegas con los coros Ruada. Entrada, 2 pesetas.

JARDIN DEL CINEMA GOYA.—Noche, a las diez y media. Gran orquesta. Agradable temperatura.

El Imparcial, 24 de julio de 1924

1925

Novedades

DIA DE MODA
A las 6,30, doble.
¡VAYA JARANA! y LA CAMARERA, en la que toma parte el célebre cantador de flamenco JOSE CEPERO y el notable profesor de guitarra ANTONIO MOLINA
A las 10,30, sencilla.
PRINCESITA BLANCA
(Estreno.)
A las 11,45, sencilla.
LA CAMARERA

La Voz, 22 de abril de 1925

NOVEDADES.—Día de moda. 6,30 (doble): ¡Vaya jarana! y La camarera, en la que toman parte el célebre cantador de flamenco José Cepero y el notable profesor de guitarra Antonio Molina.—10,30 (sencilla; estreno): La princesita.—11,45 (sencilla): La camarera, en la que toman parte José Cepero y Antonio Molina.

ABC, 23 de abril de 1925

CADIZ

(*Radio-Cádiz, E. A. J., 8, 200*

19.0.—Señales horarias. "Las latinas", selección (piano a manos). Conferencia instr "Amor y canturía", bolero an no. "Manguito mangüé", preg ricano dialogado. Cante jond guidillas de Cepero, soleares de Marchena" y malagueñas d nario", por Centeno.
19.45.—Noticias de Prensa.
20.0.—Hora oficial. Continuación noticias.
20.15.—"Pastoral", Scarlatti "Impromptu", Schúbert (piano zas y melodías populares no Grieg (órgano). "Canción noc Schúmann (violoncelo y or "Nocturno en *mi* bemol", (orquesta). "Vals de concierto" kowsky (piano). "Polonesa no Scharwenka (piano).
21.0.—Cierre de la Estación.

El Imparcial, 6 de septiembre de 1925

NOVEDADES.—Hoy lunes, gran concierto de cante flamenco por los populares artistas Vicenta la Gitana y José Cepero y el tocador de guitarra Antonio Molino.
Debut de Lolita Baldo y Carmen Arenas.
Gran éxito de las hermanas Obiol, Goyita Herrero y Los Lerín.

Heraldo de Madrid, 22 de junio de 1925

PAVON.—A las 4,30, 6,45 y 10,30: Beneficio y despedida de Dora la Cordobesita. Moreno?, Manolo Vico. Grandioso festival en honor de las reinas de los mercados y belleza de la yerbena de la Paloma.—Butacas, 1.50 y 3 ptas.—Lunes. A las 10,30 noche: Certamen de cante jondo. Copa Pavón, para el que están inscritos, entre otros, los siguientes cantadores: Macareno, Angelillo, El Mochuelo, Manuel Escacena, Manuel Vallejo, Niño de Madrid, Cojo de Málaga, Niño de Marchena, D. Antonio Chacón.—Butaca, cinco pesetas.

ABC, 23 de agosto de 1925

DORA "LA CORDOBESITA"
"LA ARGENTINITA"
CARLOS GARDEL (TANGOS)
LA BANDA DE INGENIEROS
ORQUESTA "DAJOS-BELA"
SINFONICA DE BERLIN
NIÑO DE MARCHENA
JOSE CEPERO
MANUEL CENTENO

En perfectos discos **ODEON**
Solicite usted el **Catálogo-Selección** y las condiciones de **Ventas a Plazos** de
"AGENCIA EXCLUSIVA ODEON"
Preciados, 1, Madrid (Casa Zato)

El Sol, 23 de septiembre de 1925

Romea

Selección de "cante jondo". ¡Cuatro únicas actuaciones! del gran Centeno, "as" de las saetas, y Manuel Vallejo, gran artista del "cante jondo", ganador de la copa Pavón 1925. Inauguración, mañana viernes. Siete días sólo de cante.

ABC,1 de octubre de 1925

ROMEA.—A las 6,30 y 10,30: Grandes reuniones de selecto cante jondo, en las que toman parte Manuel Vallejo, ganador de la copa Pavón 1925 y el as de las saetas, Centeno.—Lunes. A las 6,30 y 10,30: Grandes reuniones de selecto cante jondo, en las que toman parte Manuel Vallejo, ganador de la copa Pavón 1925 y el as de las saetas, Centeno.

ABC, 4 de octubre de 1925

Romea

Hoy, inauguración de la temporada de variedades, con un magnífico cuadro de "cante jondo", en el que figuran el "as" de las saetas, Manuel Centeno, y el ganador de la copa Pavón 1925, Manuel Vallejo, incomparable en el cante flamenco. No falte hoy sábado a Romea.

ABC, 3 de octubre de 1925

1926

PELIKAN KURSAAL, Atocha, 68.—Cabaret de moda. Colosal programa de varietés. Los días 12, 13, 14 y 15, cuatro únicas actuaciones del notable cantador Cepero. Gran suceso. De una a la madrugada, formidable souper tango. Consumición mínima, 2 pesetas.

La Libertad, 12 de enero de 1926

Pavón.—A las once.—Gran compañía de revistas Hispanis Maravillas Girls. Camaleón Spectacle. 20 sensacionales cuadros de revista. Exito enorme del cuadro andaluz Granada, 40 personas: flamenco, guitarristas y bailadores. Gran éxito del famoso cantador José Cepero, acompañado por Pepe el de Badajoz. Butaca, una peseta.

La Época, 23 de julio de 1926

EXITO CRECIENTE DE CEPERO E HISPANIS MARAVILLAS GIRLS, EN PAVON

Puede considerarse como el espectáculo más suntuoso que se ha presentado en este teatro hasta la fecha. Por eso el público responde cada día más. Cepero, el prestigioso cantador, alcanza a diario un triunfo ruidoso, y el cuadro andaluz "Granada", pletórico de lujo y novedades, ha sido un triunfo enorme. Sábado, once noche, y domingo, tarde y noche, una peseta butaca.

La Voz, 24 de julio de 1926

Pavón.—A las siete y a las once.—Exito grandioso. Gran Camaleón Spectacle. 20 sensacionales cuadros de revista. Exito enorme del cuadro andaluz Granada. 40 personas: flamencos, guitarristas y bailadores. Gran éxito del famoso cantador José Cepero, acompañado por Pepe el de Badajoz. Butaca, una peseta.

La Época, 24 de julio de 1926

Radiotelefonía

PROGRAMA PARA HOY

Radio Ibérica

De diez de la noche a una de la madrugada:

A las diez, «Dolorcles» (fantasía), Vives y Quislant, por la orquesta Radio Ibérica, que dirige el maestro don Darío Andrés; a las diez y cuarto, novedades gramofónicas; a las diez y veinte, cante flamenco, por el popular cantador Tomás Gómez, acompañado a la guitarra por el concertista señor Marcote; «Malagueñas de la Trini», «Caracoles de Chacón», «Soleares del Mellizo de Cádiz»; a las diez treinta y cinco, «Condiciones de una guitarra y un ejecutante para ser bueno», conferencia, por don Jenaro de la Fuente; a las diez cuarenta y cinco, concierto de guitarra, por el señor Marcote: «Granadinas» y «Soleares»; a las diez cincuenta y cinco, «Variaciones», Proch; «Il flauto magico», Mozart, por la señorita Ada Gilson; a las once y cinco, «Eva» (fantasía), Lehar, por la orquesta Radio Ibérica; a las once y veinte, «Ilusión fué no más» (canción), Pacheco y Bertrán; «El señor Joaquín» (alborada), Caballero, por la señorita Badals; a las once y media, «De la galera al expreso», conferencia por don José María del Carre; a las once cuarenta y cinco, cante flamenco, por Tomás Gómez y el guitarrista señor Marcote: «Málaga y fandanguillo del Breva», «Peteneras», «Farruca y fandanguillos de Cepero»; a las doce, concierto de guitarra; por el señor Marcote; «Farruca de concierto» y «Gran jota aragonesa»; a las doce y cuarto, «La partida», Alvarez; «Un rayon de tes yeus», por la señorita Ada Gilson; a las doce veinticinco, «Fausto» (canción de re li tirole), Gounod; «Chant provenzal», Massenet, por la señorita Badals; a las doce treinta y cinco, «Repetir», Gounod, por la señorita Gilson; a las doce cuarenta, «Juegos malabares» (fantasía), Vives; «¡Viva el rumbo!» (pasacalle), Zavala, por la orquesta Radio Ibérica; a la una, cierre de la estación.

La Correspondencia militar, 5 de mayo de 1926

PAVON.—Gran compañía de revistas Hispanis Maravillas Girls. A las 7 y a las 11: Exito grandioso: Gran Camaleón Espectacle. 20 sensacionales cuadros de revista. Exito enorme del cuadro andaluz Granada, 40 personas: flamencos, guitarristas y bailadores. Gran éxito del famoso cantador José Cepero, acompañado por Pepe. el de Badajoz. Butaca, una peseta.—Lunes. Gran compañía de revistas Hispanis Maravillas Girls. A las 11: Exito extraordinario: Gran Camaleón Espectacle. 20 sensacionales cuadros de revista. Exito enorme del cuadro andaluz Granada, 40 personas: flamencos, guitarristas y bailadores. Grandioso éxito del famoso cantador José Cepero, acompañado por Pepe el de Badajoz. Butaca, una peseta.

ABC, 25 de julio de 1926

Pavón.—A las once.—Gran compañía de revistas Hispanis Maravillas Girls. Camaleón Spectacle. 20 sensacionales cuadros de revista. Exito enorme del cuadro andaluz Granada, 40 personas: flamencos, guitarristas y bailadores. Gran éxito del famoso cantador José Cepero, acompañado por Pepe el de Badajoz. Butaca, una peseta.

La Época, 27 de julio de 1926

Pavón.—A las once.—Gran compañía de revistas Hispanis Maravillas Girls. Camaleón Spectacle. 20 sensacionales cuadros de revista. Exito enorme del cuadro andaluz Granada, 40 personas: flamencos, guitarristas y bailadores. Gran éxito del famoso cantador José Cepero, acompañado por Pepe el de Badajoz. Butaca, una peseta.

La Época, 23 de julio de 1926

PAVON.—A las 11, repetición del lunes flamenco. Gran éxito: Chato de las Ventas, Niño de Linares, José Cepero, Manuel Ercacena, La Trianita, José Pavón y otros afamados artistas del cante jondo.

La Época, 27 de julio de 1926

PAVON.—A las 10,45 noche: Certamen oficial de cante jondo, copa Pavón 1926. Sesión eliminatoria de cantadores no profesionales. Presentación, fuera de eliminación, del "as" de los "ases", Manuel Vallejo.

ABC, 24 de septiembre de 1926

Pavón

Hoy, tarde y noche, últimas eliminatorias de cantadores profesionales del certamen oficial de cante "jondo" Copa Pavón 1926, tomando parte los "ases" Manuel Centeno y Manuel Vallejo. El lunes, a las diez treinta, noche, certamen final, con adjudicación de la Copa Pavón, presentándose el pontífice del género, Manolo Torres.

ABC, 26 de septiembre de 1926

PAVON.—10,30 noche: Repetición, a petición del público, del grandioso programa del certamen de cante "jondo", con la intervención del poseedor de la Copa Pavón y Manuel Vallejo, Centeno y Manolo Torres.

ABC, 28 de septiembre de 1926

ROMEA.—A las 7 y 10,45: Despedida de Odette Wanda, Rosita de España, The 3 Walfer, Teresita Andrés, Nieves Campos y Rosario la Cordobesa, y éxito creciente de Tito y Gallo, Gedeón y Manuel Centeno, ganador de la copa Pavón, 1926.

ABC, 30 de septiembre de 1926

Romea

Hoy jueves, despedida de la hermosa "estrella" del baile Custodia Romero. Exito inmenso de Manuel Centeno, ganador de la copa Pavón 1926. Mañana viernes, "début" de Conchita Dorado, Purita Castillo y otros interesantes números. Pronto, Carmen Flores.

ABC, 30 de septiembre de 1926

PAVON. — Competencia de «ases». Esta noche, a las diez y media, última velada flamenca, con la que se despiden del público Manuel Torres y Manuel Vallejo. Tomarán parte también Escacena, Cepero, Angelillo, El Chata, etcétera, y entre los tocadores Víctor Rojas. (5)

Heraldo de Madrid, 10 de mayo de 1926

Fuencarral.—Compañía de Pedro Barreto.—A las diez y media.—El afinador y ¡Abrame, sereno!
Pavón.—A las once.—Gran compañía de revistas Hispanis Maravillas Girls. Camaleón Spectacle. 20 sensacionales cuadros de revista. Exito enorme del cuadro andaluz Granada, 40 personas: flamenco, guitarristas y bailadores. Gran éxito del famoso cantador José Cepero, acompañado por Pepe el de Badajoz. Butaca, una peseta.

La Época, 23 de julio de 1926

PAVON.—Competencia de «ases». Hoy martes, gran acontecimiento. Manuel Torres y Manuel Vallejo se despiden del público madrileño con una gran y última velada flamenca, en la que toman parte los mismos, y compuesta de «ases» de este género, entre ellos Escacena, Cepero, Angelillo, El Chata, Trianita, Jaro I y otros valiosos cantadores. El mejor cartel presentado hasta la fecha.

La Libertad, 10 de octubre de 1926

(Radio - Salamanca, E A J 22, 405 m., 500 w., 747,47 kiloc.)

17.0 a 18.0.—Concierto variado por el quinteto. Noticias de Prensa.—21.0 Sintonía, distintivo y transmisión de la hora oficial. Bolsa. La orquesta: «Peteneras» (fox), *Fuentes* y *Camarero*. El sexteto: «¡Qué chalao!» (schotis), *Gordo*. Noticias de Prensa (servicio especial de la *Gaceta Regional*). Natalio Fernández (imitador de Cepero). Cante flamenco, tocador de guitarra, E. Rodríguez. Recital de guitarra por Eleuterio Rodríguez. La orquesta: «Plus Ultra» (marcha), *Peñalva*: Cante flamenco: Natalio Fernández (cantaor), E Rodríguez (guitarrista). La orquesta: «Pernambuco» (tabaquillo), *Monterde* y *Martra*. Recital de guitarra por Eleuterio Rodríguez. Lectura de un trabajo de los hermanos Quintero.—23.0. Transmisión de la hora oficial y cierre de la Estación.

Ondas, 14 de noviembre de 1926

PAVON.—A las diez y media. Gran velada flamenca de "ases" en honor de Manuel Torres y Manuel Vallejo, que se despiden del público madrileño, tomando parte los mismos y Escacena, Cepero, Angelillo, El Chata, Trianita y otros valiosos cantadores.

El Imparcial, 5 de octubre de 1926

Estafeta taurina

Los banquetes tauromáquicos están a la orden del día, y entre los ya celebrados y los que aún quedan en turno van a arruinar a los comensales paganos y quizás produzcan una de indigestiones morrocotudas.

A los que publicamos días pasados hay que agregar el que el domingo último ofrecieron en Bilbao a Hernandorena los socios de la tertulia de su nombre, y el que se anuncia para el día 29 en el Palace, dedicado a Fuentes Bejarano y fundamentado en la necesidad que tienen amigos y admiradores del muchacho de celebrar sus resonantes éxitos en la temporada que acaba de terminar.

Párrafo aparte para el ágape que en La Sevillana celebró anoche la Sociedad de viajantes y comisionistas, en sentido de agradecimiento a la Casa Domecq, alma y vida del festejo taurino que ayer se celebró en la plaza de toros a beneficio de la mencionada Sociedad.

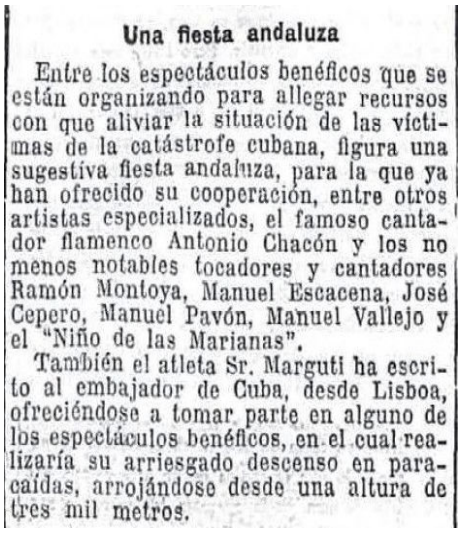
Cerca de cien comensales se sentaron a las mesas, y dieron buena cuenta del excelente menú, en el que figuraban las más renombradas marcas vinícolas de la citada casa cosechera. El marqués de Domecq con otras distinguidas personalidades presidió el acto, que transcurrió en medio de una alegría franca.

Brindaron únicamente el presidente de la Sociedad y D. Natalio Rivas, aquél en son de agradecimiento, y éste enalteciendo las virtudes de unos señores que ante todo son unos verdaderos españoles que honran a su patria.

Finalizó el banquete con su «mijita» de cante flamenco, a cargo de Chacón y Cepero, los cuales hicieron honor a su fama.

Se continuará la lista banqueteril.

Heraldo de Madrid, 28 de octubre de 1926



Una fiesta andaluza

Entre los espectáculos benéficos que se están organizando para allegar recursos con que aliviar la situación de las víctimas de la catástrofe cubana, figura una sugestiva fiesta andaluza, para la que ya han ofrecido su cooperación, entre otros artistas especializados, el famoso cantador flamenco Antonio Chacón y los no menos notables tocadores y cantadores Ramón Montoya, Manuel Escacena, José Cepero, Manuel Pavón, Manuel Vallejo y el "Niño de las Marianas".

También el atleta Sr. Marguti ha escrito al embajador de Cuba, desde Lisboa, ofreciéndose a tomar parte en alguno de los espectáculos benéficos, en el cual realizaría su arriesgado descenso en paracaídas, arrojándose desde una altura de tres mil metros.

El Imparcial, 11 de noviembre de 1926

1927

PAVON.—A las seis: El estudiante (gran éxito), El conde de Maravillas (con aditamento de cantos y bailes, gran éxito).—Noche, a las diez: Gran concurso de cante flamenco por los ases Escacena y Cepero, y los rivales Vallejito y Chacón.

La Correspondencia Militar, 5 de abril de 1927

Chueca

Acontecimiento.—La Empresa del teatro Chueca ha logrado, tras grandes esfuerzos, la formación del mejor cuadro flamenco de "cantaores", "tocaores" y "bailaores" hasta hoy presentado en Madrid, tomando parte los grandes "ases" José Cepero, el auténtico "Niño los Lobitos", "Tinito", Ramón Montoya, Carlos Berdeal y Eugenio del Prado, el "Conde" y otros.

Sólo serán estas actuaciones lunes y martes noche.

ABC, 20 de febrero de 1927

CHUECA.—A las 6: Adiós mi dinero (cómica), Pata de mirlo (cómica), El juramento de Ciclone, Marino de agua dulce (cuatro partes, por el gran Harold).—A las 10 y 15: Presentación del gran cuadro flamenco, con las grandes figuras de José Cepero, el auténtico; Niño de los Lobitos, Tinito, Ramón Montoya, Carlos Berdeal, Eugenio del Prado, el Conde y otros, y las artistas sevillanas Niña Jerez, Niña de la Merced y otras, con un gran cuatro de baile.

ABC, 22 de febrero de 1927

CIRCO DE PRICE

Mañana, martes, a las diez y cuarto de la noche, gran festival de cante flamenco. Los "ases" del género, entre los que figuran Escacena y Cepero. Se rifarán entre los espectadores tres monedas de oro, para lo cual cada localidad llevará un número para poder tomar parte en la rifa.

La Voz, 4 de abril de 1926

PAVON.—A las seis: El estudiante (gran éxito), El conde de Maravillas (con aditamento de cantos y bailes, gran éxito).—Noche, a las diez: Gran concurso de cante flamenco por los ases Escacena y Cepero, y los rivales Vallejito y Chacón.

La Correspondencia militar
5 de abril de 1927

Monumental Cinema

Opera flamenca.—Hoy sábado, a las diez y cuarto de la noche se celebrará en Monumental Cinema un magnífico concierto de ópera flamenca para presentación del célebre cantador de flamenco "Guerrita", el ruiseñor, por fandanguillos y tarantas.

Tomarán parte también en el espectáculo "Chato de Valencia" y "el Pescadero", "Niño de Utrera", ganador de la copa Monumental Cinema; "Vallejito", "Niño de Alcalá", Eusebio Villarrubia, "Americano" y "Paco Roldán".

También se celebrará una gran zambra gitana, a cargo de "Goyita Herrero", "la Alfonsina" "la Gabrielita" y los bailadores José Linares y "Ramírez".

ABC, 21 de mayo de 1927

Fuencarral

Hoy viernes, noche, gran concierto de cante y baile flamencos, por única vez. En él tomarán parte, entre otros muchísimos cantaores, todos de gran prestigio, el sin rival Manuel Vallejo, campeón mundial del género; Antonio García Chacón, el "non plus ultra" del cante "jondo", y el ínclito "Niño de Lucena".

ABC, 15 de julio de 1927

FUENCARRAL.—10,45: Por única vez, gran concierto de cante y baile flamenco. Entre otros, Niño Utrera, Niño Lucena, Antoñito Chacón y Manuel Vallejo. Véanse carteles de tan colosal certamen.

ABC, 15 de julio de 1927

Cine Madrid

Hoy miércoles se celebrará en este local un gran concierto de cante flamenco, en el que tomarán parte los afamados cantadores "Niño de Marchena II", "Niño de Anolcayar", "Niño de Medina", Antoñito García Chacón, Carlota Ortega, "La Gabrielita"; Ramironte, Juan, "El Estampío", "Niño de Utrera" y el inimitable Manuel Vallejo.

El amplio Cine Madrid se verá esta noche rebosante de público, atraído por esta fiesta flamenca, quizá la más interesante que se ha ofrecido.

ABC, 20 de julio de 1927

PAVON.—A las 6,30 y 10,45: Sugestivo programa de variedades. Grandioso éxito de Luisita Esteso y Luis Esteso. Seis débuts, entre ellos el de Encarnita Daza y Soleá, la Mejorana (bailadora flamenca).

ABC, 20 de julio de 1927

Monumental Cinema

Certamen nacional de cante flamenco.—Hoy jueves tendrá lugar en Monumental Cinema a las diez y media el début del decano de cante flamenco Bernardo de los lobitos" y de los fenómenos del fandanguillo 'Niño Isidro' y Rengel

ABC, 15 de septiembre de 1927

Pavón

¿Le gusta el baile flamenco? Asista al teatro Pavón. Soleá, la Mejorana. Exito enorme de Esteso y Luisita Esteso.

ABC, 20 de julio de 1927

CINE MADRID.—A las 6,30: El torrente, Una pobre rica y El bar ambulante.—A las 10,30: Gran concierto de canto flamenco, en el que figura el campeón de cante jondo Manuel Vallejo. Precios populares.

ABC, 20 de julio de 1927

Monumental Cinema

Certamen nacional de cante flamenco. Concurso final de la Copa Monumental Cinema, 1927.—He aquí la lista de los cantadores aprobados por clasificación del Jurado, y que se disputarán hoy sábado, a las diez de la noche, la Copa Monumental Cinema, 1927:

"Niño Sevilla" (de Sevilla), "Vallejito" (de Madrid), "Niño de Alcalá" (de Madrid), Rafael Cañete (de Sevilla), "Bernardo de los Lobitos" (de Sevilla), "Niño de Alora" (de Málaga), "Niño del Albaicín" (de Granada), "Niño Hierro" (de Granada), Eduardo García, "El Chata" (de Madrid); Manuel Blanco, "Canario" (de Madrid"; "Niño Isidro" (de Huelva), Rengel (de Huelva), siendo acompañados a la guitarra por los célebres tocadores Carlos Montoya, Manuel Bonet, "Niño Sabicas" y Ramón Montoya.

Cada cantador de los 12 inscritos cantará tres coplas con libertad de estilo y sin repetición, para dar lugar a cantar todos.

El espectáculo se dará por terminado a la una y media en punto.

ABC, 17 de septiembre de 1927

Angelillo de Triana fué alcanzado... por el bastón de Cepero

En el colmado Villa Rosa discutían sobre los prestigios tauromáquicos de Juanito Terremoto el fino lidiador Angel Pérez (Angelillo de Triana) y el sentimental «cantaor» Pepe Cepero.

La discusión deslizábase entre «chato» y «chato» de olorosa manzanilla; el tono de ella iba subiendo, subiendo... De pronto, ¡zás!, sonó una bofetada. Y a seguido otra bofetada, y otra... Y una mesa que se tambalea..., y unos «chatos» que se derraman..., y unos taburetes que ruedan por el suelo... ¿No se hablaba de «Terremoto»? Pues nada: que sobrevino el terremoto.

El torero y el «cantaor» demostraron ser dos excelentes boxeadores. Y si no hubo k. o. fué gracias a la oportuna intervención de otras personas que se encontraban en el establecimiento.

Se restbleció el orden. Unos «chatos» sellaron la paz.

En esto desapareció el «cantaor».

—Se habrá ido a almorzar—dijo uno. Y nadie volvió a ocuparse del incidente.

Pero de pronto apareció Cepero empuñando un garrote.

—Irá a cantar unos fandanguillos—comentó un cañí.

—¿Y el garrote?—replicó otro.

—El garrote será para acompañarse...

No había acabado de hacer el chistecito cuando el bastón, como un terremoto, cayó sobre la cabeza del torero. Un chorro de sangre brotó de la herida.

Apoteosis final. Varios circunstantes sujetan por los brazos al agresor. El garrote queda en alto, amenazante. Otros amigos toman amorosamente en sus brazos al torero. La sangre se desliza por el rostro pálido.

Y Cepero proclama:

—¡El mejor, Belmonte!...

Total: Un poco de árnica sabiamente administrada en la clínica de urgencia del distrito del Congreso, establecida en la calle de Núñez de Arce.

Heraldo de Madrid, 13 de agosto de 1927

DOS HERIDOS

Escándalo y riña en un colmado

En el colmado Villa Rosa se encontraban ayer varios individuos, entre ellos Angel Pérez, el matador de Toros "Angelillo de Triana" y el cantador de flamenco apellidado Cepero. Entre ellos se entabló una viva discusión por cuestiones taurinas, que terminó abofeteándose "Angelillo" y Cepero. Intervinieron amigos y contertulios de ambos, y lograron apaciguarlos.

Posteriormente, Cepero parece que volvió a resucitar la cuestión, y con un grueso bastón le dió al torero un estacazo en la cabeza, causándole una lesión. Al escándalo producido por la riña acudieron guardias, que detuvieron al agresor y llevaron al herido a la Clínica de Urgencia de la calle de Núñez de Arce, donde los médicos de guardia le curaron una herida contusa de cinco centímetros de extensión en la región parietal izquierda.

También fué asistido en dicha Clínica de erosiones y contusiones un individuo llamado Ramón.

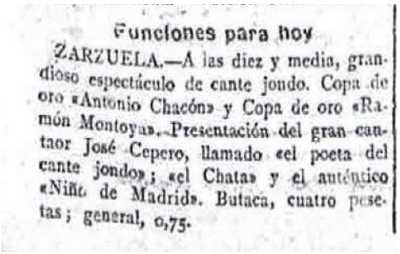
En el establecimiento se causaron desperfectos de alguna importancia. De este hecho no se ha tenido conocimiento en el Juzgado de guardia ni en la Dirección de Seguridad.

El Sol, 13 de agosto de 1927

1928

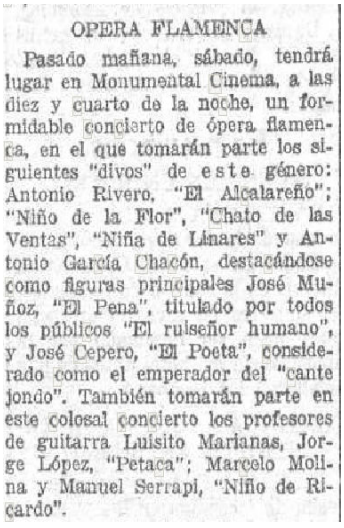
TEATRO PAVON
SIEMPRE
"LOS HEROES DE LA LEGION"
HOY A LAS 10,30
OPERA FLAMENCA
Cepero.--Ramón Montoya

El Imparcial, 31 de mayo de 1928


Funciones para hoy

ZARZUELA.—A las diez y media, grandioso espectáculo de cante jondo. Copa de oro «Antonio Chacón» y Copa de oro «Ramón Montoya».-Presentación del gran cantaor José Cepero, llamado «el poeta del cante jondo»; «el Chato» y el auténtico «Niño de Madrid». Butaca, cuatro pesetas; general, 0,75.

El Imparcial, 13 de septiembre de 1928


OPERA FLAMENCA

Pasado mañana, sábado, tendrá lugar en Monumental Cinema, a las diez y cuarto de la noche, un formidable concierto de ópera flamenca, en el que tomarán parte los siguientes "divos" de este género: Antonio Rivero, "El Alcalareño"; "Niño de la Flor", "Chato de las Ventas", "Niña de Linares" y Antonio García Chacón, destacándose como figuras principales José Muñoz, "El Pena", titulado por todos los públicos "El ruiseñor humano", y José Cepero, "El Poeta", considerado como el emperador del "cante jondo". También tomarán parte en este colosal concierto los profesores de guitarra Luisito Marianas, Jorge López, "Petaca"; Marcelo Molina y Manuel Serrapi, "Niño de Ricardo".

1 de marzo de 1928

PLAZA DE TOROS DE JEREZ

ESPECTACULOS VEDRINES

El Sábado 4 Agosto 1928, a las 10,45 de la noche

Previo permiso de la Autoridad

Un solo día - Por un día sólo

SOLEMNE FIESTA ANDALUZA

Por primera y única vez en España,

que se reune tan formidable

ELENCO ARTISTICO

Lo nunca visto, ni volverá a reunirse tan formidable elenco artístico. Vienen de las Cuevas de Granada, del Sacro Monte y de la Cava de Triana, más de veinte gitanillos y gitanillas a tomar parte en tan brillante VELADA

Nombre de los artistas que tomarán parte

Niño de los Peines — DON ANTONIO CHACÓN — Manuel Vallejo

Pontífice del cante jondo

NIÑA DE LOS PEINES

La diosa del cante flamenco

MANUEL VALLEJO

Ganador en concurso de la Copa Pavón y de la Llave del cante

Guerrita — JOSÉ CEPERO — José Cepero

El poeta del cante flamenco

GUERRITA

El rey de las tacadas

Chato de las Ventas — Bernardo, el de los lobitos — El Niño de Sevilla

Popularísimo en malagueñas — Celebradísimo cantador — Grandioso cantador

TOCADORES

RAMON MONTOYA — LUIS YANCE

El mago de la guitarra — Grandioso y famoso guitarrista

MANUEL MARTELL — MANUEL BONET

Excelente tocador — El maravilloso artista con la guitarra

RAMON MONTOYA

Grandioso cuadro de baile y zambras gitanas

Carmen Vargas

JUAN SANCHEZ (Estampio)

Creador del baile «El Pichi»

Frasquillo

Rey de los farrucos

Carmen Vargas

La reina de las damas a la guitarra

La Quica

Célebre por el baile alegría

Carmelita Borbolla

por alegrías

El Tóvalo

Sorprendente bailador

Rovira

Grandioso bailador clásico serio

Los seis gitanillos de la Cava de Triana

Enorme éxito en todos partes que se presentan

LOLITA ALMERIA

Notable bailadora por farrucas

Manolita, la Macarena

por alegrías

LA GABRIELITA

por cañas

El público verá esta inmemorable noche todas las atracciones que existen en el arte andaluz. Vea, pues más informes carteles y afiches. Sólo por esta noche.

PRECIOS: SILLA 4 Ptas. - GRADAS 1,50 Ptas.

Pidan los selectos Vinos y Coñac GONZÁLEZ BYASS

4 de agosto de 1928

—o—

OPERA FLAMENCA.—Mañana noche, a las diez y cuarto en punto, se celebrará en Monumental Cinema el anunciado concierto de ópera flamenca.

El conjunto formado para este concierto es de lo más completo que se ha presentado hasta el día. Los buenos aficionados a esta clase de espectáculos tendrán que concurrir al Monumental Cinema porque pocas veces pueden reunirse dos figuras tan preeminentes en el cante jondo como José Cepero «el Poeta» y José Muñoz «el Pena», hijo, considerado por todos los públicos como «El ruiseñor humano».

Figura también en este programa Antoñito García Chacón, el minúsculo cantador; la Niña de Linares, el Chato de las Ventas, el Niño de la Flor y Antonio Rivero «el Alcalareño», acompañados a la guitarra por los magos de este difícil arte Luisito Marianas, Jorge López «Petaca», Marcelo Molina y Manuel Serrapi «el Niño de Ricardo». (5)

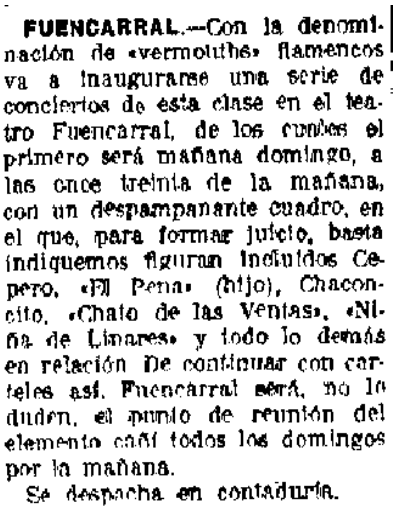
Heraldo de Madrid, 2 de marzo de 1928

OPERA FLAMENCA.—Esta noche, a las diez y cuarto en punto, se celebrará en Monumental Cinema el anunciado concierto de ópera flamenca.

El conjunto formado para este concierto es de lo más completo que se ha presentado hasta el día. Los buenos aficionados a esta clase de espectáculos tendrán que concurrir al Monumental Cinema, porque pocas veces pueden reunirse dos figuras tan preeminentes en el "cante jondo" como José Cepero, "el Poeta", y José Muñoz, "el Pena", hijo, considerado por todos los públicos como "el ruiseñor humano".

Figura también en este programa Antoñito García Chacón, el minúsculo cantador; "la Niña de Linares), "el Chato de las Ventas", "el Niño de la Flor" y Antonio Rivero, "el Alcalareño", acompañados a la guitarra por los magos de este difícil arte Luisito Marianas, Jorge López, "Petaca"; Marcelo Molina y Manuel Serrapi, "el Niño de Ricardo".

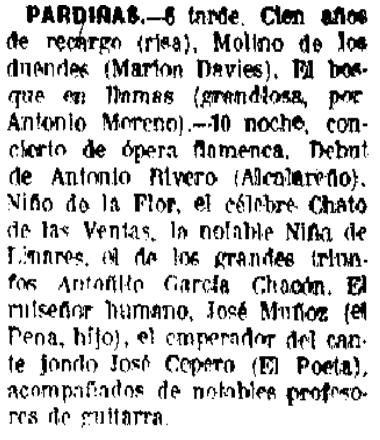
El Sol, 3 de marzo de 1928



FUENCARRAL.—Con la denominación de «vermouths» flamencos va a inaugurarse una serie de conciertos de esta clase en el teatro Fuencarral, de los cuales el primero será mañana domingo, a las once treinta de la mañana, con un despampanante cuadro, en el que, para formar juicio, basta indiquemos figuran incluídos Cepero, «El Pena» (hijo), Chaconcito, «Chato de las Ventas», «Niña de Linares» y todo lo demás en relación De continuar con carteles así, Fuencarral será, no lo duden, el punto de reunión del elemento casi todos los domingos por la mañana.

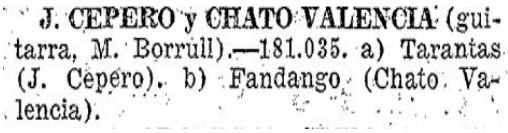
Se despacha en contaduría.

La Libertad, 3 de marso de 1928



PARDIÑAS.—6 tarde. Cien años de recargo (risa), Molino de los duendes (Marion Davies). El bosque en llamas (grandiosa, por Antonio Moreno).—10 noche, concierto de ópera flamenca. Debut de Antonio Rivero (Alcalareño), Niño de la Flor, el célebre Chato de las Ventas, la notable Niña de Linares, el de los grandes triunfos Antoñito García Chacón, El ruiseñor humano, José Muñoz (el Pena, hijo), el emperador del cante jondo José Cepero (El Poeta), acompañados de notables profesores de guitarra.

La Libertad, 7 de marzo de 1928



J. CEPERO y CHATO VALENCIA (guitarra, M. Borrull).—181.035. a) Tarantas (J. Cepero). b) Fandango (Chato Valencia).

ABC, 8 de abril de 1928

PARDIÑAS.—6 tarde: Cien años de recargo (risa), Molino de los duendes (Marion Davies), El bosque en llamas (grandiosa, por Antonio Moreno).—10 noche: Concierto de ópera flamenca, début de Antonio Rivero (Alcalareño), Niño de la Flor, el célebre Chato de las Ventas, la notable Niña de Linares, el de los grandes triunfos Antoñito García Chacón, el ruiseñor humano, José Muñoz (el Pena, hijo); el emperador del cante jondo, José Cepero (el Poeta), acompañados de notables profesores de guitarra).

La Libertad, 7 de marzo de 1928

OPERA FLAMENCA EN PAVON

Próximo día 31, noche, gran velada de ópera flamenca en honor y beneficio del gran "cantaor" Manuel Escacena, con intervención del gran Cepero, Montoya, el mago de la guitarra, y otros notables artistas.

No lo olviden, el próximo jueves, 31, en Pavón.

La Voz, 29 de mayo de 1928

PLAZA DE TOROS DE MADRID

¡El sábado, 14! ¡El sábado, 14!

ACONTECIMIENTO ARTISTICO. GRAN FIESTA DEL ALMA ANDALUZA.

Cante y baile flamenco por los verdaderos «ases» del género. El conjunto más admirable que se ha presentado Pugilato de «divos».

Don Antonio Chacón, la Niña de los Peines, Guerrita, Vallejo, Cepero, Montoya, Luis Yance, Carmen Vargas

GITANILLOS DE LA CAVA DE TRIANA, BAILAORES DE GRANADA

Precios populares

NO DEJE DE PRESENCIAR ESTE MARAVILLOSO ESPECTACULO DE ARTE CASTIZO Y CLASICO

Heraldo de Madrid, 12 de julio de 1928

Plaza de Toros de Madrid

Opera flamenca. El anuncio de la celebración de una formidable sesión de cante y baile flamenco en la noche de mañana sábado en la plaza de toros es el tema de todos los comentarios, y numerosos grupos se agolpan ante los carteles.

El programa es enorme y de un presupuesto tal, que sólo en un local como el de la plaza de toros puede defenderse.

Don Antonio Chacón, Cepero, Vallejo, Chato las Ventas, la Niña de los Peines, Carmen Vargas, Los siete famosos Gitanillos de Triana y artistas y más artistas hasta formar un cuadro de atracción insospechada.

ABC, 13 de julio de 1928

Funciones Para Hoy

ZARZUELA.—A las 10,30: Grandioso espectáculo de cante "jondo", copa de oro Antonio Chacón y copa de oro Ramón Montoya. Presentación del gran "cantaor" José Cepero, llamado el poeta del cante "jondo"; el Cata y el auténtico Niño de Madrid. Butaca, cuatro pesetas; general 0,75.

La Libertad, 13 de septiembre de 1928

ZARZUELA.—Hoy jueves comienza el formidable concurso para disputarse la copa de oro «Antonio Chacón» y «Ramón Montoya».

Esta copa es el máximo galardón para los profesionales del cante. El gran Centeno, «as» de «ases»: Cepero, hace tiempo no oído en Madrid; Pavón, el auténtico Niño de Madrid, y los mejores cantaores y tocaores del género que acuden a disputarse ambas copas. El programa empezará y tocaores aficionados, entre los cuales pudiera aparecer el conquistador de la copa.

Heraldo de Madrid, 13 de septiembre de 1928

ZARZUELA.—A las 10,30, grandioso espectáculo de cante jondo, copa de oro «Antonio Chacón» y copa de oro «Ramón Montoya». Presentación del gran cantaor José Cepero, llamado el poeta del cante jondo; el Chata, el auténtico Niño de Madrid. Butaca, 4 pesetas; general, 0,75.

La Libertad, 13 de septiembre de 1928

Zarzuela

Función-homenaje al general Primo de Rivera.—Se celebrará esta noche, a las diez y media, en el teatro de la Zarzuela, con el siguiente programa:

Concierto por la Banda Municipal de Madrid, que dirige el maestro Villa. "Cante jondo" por los "ases" del género, el Chata, Manuel Centeno y José Cepero, acompañados a la guitarra por Ramón Montoya. Cuadro de cante y baile "cañí", y fin de fiesta por Laura de Santelmo.

ABC, 14 de septiembre de 1928

OPERA FLAMENCA

Mañana, miércoles, se celebrará, por la noche, en Monumental Cinema un extraordinario concierto de ópera flamenca, figurando Angelillo y Cepero, los príncipes del cante flamenco moderno, y Diego Bermúdez, el Viejo, cuya voz conserva toda la frescura y pureza de estilo de cualquier cantador joven.

En el programa figuran también el Americano, Niña de Almería, Niño de la Flor, Niño de Alcalá Niña del Patrocinio, Florencio Campillo, Habichuela y Manolo de Badajoz, formando el conjunto más interesante de todas las fiestas flamencas que se han celebrado en Madrid.

La Voz, 30 de octubre de 1928

Zarzuela

Días 13, 14, 15 y 16, grandioso espectáculo de cante "jondo" creando un plebiscito público la copa de oro Antonio Chacón para "cantaores" y la copa de oro Ramón Montoya para "tocaores", máximo galardón para los profesionales del cante "jondo".

Jurado presidido por ilustres personalidades del arte y del periodismo: Antonio Chacón, Manuel Centeno, Angelillo, Manuel Torres, Tomás Pavón (el hermano de la Niña), Niña de los Peines, José Cepero, Niño de Marchena, El Chato, Niño de Almadén y los mejores "tocaores" presididos por el gran Montoya.

Los días 13, 14, 15 y 16, conferencias y charlas humorísticas sobre cante "jondo" por Felipe Sassone García Sanchiz, José María Granada y Ramos de Castro.

Detalles en carteles y programas.

La inscripción de "cantores" y "tocaores" para tomar parte en este concurso puede hacerse en el teatro de la Zarzuela de cinco a siete de la tarde.

ABC, 9 de noviembre de 1928

Cinema Gravina

El sábado, 24, extraordinario concierto de cante "jondo", tomando parte los verdaderos "ases", el "Pena" (hijo) y José Cepero, ganadores de las copas de Andalucía y del concurso del teatro de la Zarzuela.

ABC, 22 de noviembre de 1928

Cinema Gravina

Mañana, a las 10,15. Gran concierto de cante flamenco, actuando entre otros, los renombrados ases del cante jondo

Pena (hijo)

y

José Cepero

Heraldo de Madrid, 23 de noviembre de 1928

CRONICAS ANDALUZAS

Cante "jondo" al por mayor

Jerez ha tirado la casa por la ventana en esta noche de agosto.

Ya unos escandalosos carteles con figuras, cuajados de disparatados adjetivos y de muchas interjecciones se encargaron de impacientar al núcleo de sentimentales, que en esta población unos más, otros menos, lo son todos. Si Alcalá es la madre de las almendras; si el reino de los mostachones radica en Utrera, y en Antequera y Astorga el de los mantecados; si Logroño figura en España como el «non plus ultra» de las frutas en latas, Aranjuez en espárragos y Tresas, Albacete en navajas y Trubia en cañones, aquí en Jerez, a más de ostentarse la supremacía nacional en vinos y caballos, tenemos encerrada la llave del cante «jondo». Entre los jerezanos si alguno hay que no sepa cantar flamenco, desde luego que lo siente y lo entiende. La afición, porque es innata, se puede decir que envuelve al censo de población.

No es de extrañar, pues, que en esta noche de riguroso verano, ante una expectación sin precedente, nos congregásemos dichosos en nuestra plaza de toros para llenarla, y para saborear las delicias de una función tan íntima en donde se había de prodigar nada más que música gitana.

Las revoltosas notas de la guitarra que pinchan en los nervios, y el decir de esas laringes privilegiadas que conmueve y hace llorar, son platos fuertes que se esperan con fe y glotonería cuando entre los comensales imperan el hambre y la devoción.

Imposible reunir elementos de más valor positivo ni de mayor autoridad. El gran Chacón a quien los anuncios le apodaban Don Antonio; el diabólico Vallejo, que con el gramófono ha revolucionado a la afición española y que en los carteles le dicen el ruiseñor humano; el poeta del cante flamenco, que es Cepero; Pastora la virtuosa, a quien no le agrada ser gitana ni que le llamen la Niña de los Peines; un tal Guerrita, que si no es flamenco ni lo parece, canta lo que ellos y lleva el título de Rey de las Cartageneras; varios «niños» que dejaron de serlo tiempo ha, y un Chato de las Ventas, el único que a simple vista delata con su nariz la propiedad del remoquete, fueron los que en el templo taurino de Jerez de la Frontera glorificaron el cante más difícil de todos los cantes, a juzgar por los esfuerzos y contorsiones de sus intérpretes.

Completaban el elenco, consagrados tocadores—Montoya y Bonel, entre ellos—y un racimo con 14 bailadores de ambos sexos y de todas castas y edades extraídos alguno, según cuentan, de la más rancia solera: de la propia Cava y del mismo Abaicín.

Empezó el espectáculo, exactamente igual que todos los espectáculos de España, excepción hecha de nuestras corridas: bastante después de la hora anunciada. Hubo tres horas largas de lamentos y «¡pipíos» interrumpidos constantemente por los jaleos de estos entusiastas entendidos, que yo creo hacen muy mal en no esperar la terminación de las coplas para manifestarse con sus escándalos de aprobación.

Cepero, estuvo poeta. La letra de sus canciones es muy verdad que destila poesía. Cepero, que es de Jerez, empleó en su repertorio estilos que aquí nacieron, y naturalmente, sus paisanos que lo idolatran aplaudieron a rabiar, haciéndole trabajar de lo lindo.

El ruiseñor no estuvo afortunado en sus trinos. No respondió a su fama ni entusiasmó a nadie. Cantó sin ganas. ¿Estará en la pelecha?

La Niña, la Pastora, se trajo aires antiguos que nos remontaron por el momento: unos tangos viejos muy gitanos, que de niños todos hemos escuchado más o menos mal en labios de nuestras cocineras. A petición del público se avivó con una seguidilla muy larga, de esas que tanto gustan a los borrachos «juerguistas», porque se prestan a repicar con los nudillos sobre las tapas de los veladores.

Me ha dicho un señor grueso que se sienta a mi lado y que suda a chorros, que es sumamente difícil esto de llevar el compás, y que en Jeres, son muy pocos los que saben hacer son por seguidillas. Asiento sólo con la cabeza y sin la menor violencia.

—¿No está usted conforme conmigo?—me pregunta al observar mi cómodo silencio, yo creo que deseando un poquito de discusión.

—Sí, hombre; desde luego, muy conforme..., de acuerdo.

¡Quién se mete en discutir con jerezanos «pura sangre» sabiendo que son ellos los que tienen la llave del cante!...

Guerrita actuó admirablemente y fué aplaudido. Este muchacho tiene voz potente, agradable y bien timbrada. Sin embargo, los jerezanos dicen que no canta flamenco. «¡La jicimos!»

Los bailadores invadieron el amplio tinglado, lo ocuparon todo, y he aquí las más artísticas patadas. Uno, dos..., cinco..., ocho..., ¡hasta catorce! ¡Pobres tablas! Seis miniaturas de la especie y prototipos de la raza faraónica, con sus doce «pinreles», redoblaron en aquel tambor enorme de gruesos tablones por parche, sacando de él polvo y astillas. La media docena de años parecenos que han de pasar canas sin progresar en el arte. Siempre les veremos hacer lo mismo. Los pobrecillos están en el principio de sus carreras. Se presentan tímidos; sus caras graves, obscuras, brillantes...; sus cuerpos, cuclenques, enjutos, seguidos... como unas babosas humanas.

Cualquiera diría que en vez de traídos de la Cava, los han sacado de debajo de una maceta.

La «cosa» más hermosa de la tierra, la Carmen Vargas, con su belleza realzada por un traje de mujer de los que ya no usan las mujeres, nos dibujó en el espacio caprichosas figuras, todas ellas muy dignas de entretener al mejor de los pinceles. Una mujer esbelta, guapa, de ojazos negros y limpios, sin pintura en los labios, con todo su pelo graciosamente arreglado, sobre el que se alza una peineta española y una flor, no es hoy corriente. El cuerpo de Carmen Vargas completamente envuelto por un vestido blanco, de cola, con muchas blondas y encajes, es un monumento nacional. Que conste.

Cuando nos temíamos la llegada del alba puso broche final el patriarca D. Antonio. Su respetable edad, su abolengo y su brillante historia, se encargaron de protegerle ante la desatada inteligencia de un auditorio exigente.

«¡Caracoles..., caracoles!», pedía Chacón con fuertes voces de desesperado y como si demandase socorro.

—¡Vámonos, vámonos..., al café de La Unión, que es donde para Cúchares y el Tato y Juan León—nos ordenó don Antonio ya congestionado, con la yugular en replesión y dando formidables bastonazos en el tablado.

¡Qué cosas más raras se les antojan a estos cantadores antiguos!... ¡Mire usted que empeñarse a las tres de la madrugada en acarrear seis u ocho mil personas a un café de Madrid!

GUILLERMO ESPEJO

Heraldo de Madrid, 20 de agosto de 1928

Cinema Gravina

Mañana, sábado 24, extraordinario concierto de cante "jondo", tomando parte los verdaderos "ases": "El Pena" (hijo) y José Cepero, ganadores de las copas de Andalucía y del concurso del teatro de la Zarzuela.

Heraldo de Madrid, 23 de noviembre de 1928

TEATRO DE LA ZARZUELA

Hoy jueves, a las 10,30, primera sesión eliminatoria del concurso de cante jondo, en que se disputa la

Copa de oro Antonio Chacón

Presentación de **NIÑO DE MADRID, EL CHATA, PEPE EL DE BADAJOZ** y del poeta del cante jondo

José Cepero

BUTACA, 4 PESETAS. GENERAL, 0,75

Heraldo de Madrid, 13 de septiembre de 1928

CINE GRAVINA.—A las 6, El as del mamporro, El viaje de Sandalio, De cocinero a general. A las 10,15, concierto de cante jondo, tomando parte, entre otros, Pena (hijo) y José Cepero.

La Voz, 24 de noviembre de 1928

Cinema Gravina

Hoy, a las diez y cuarto gran concierto de cante flamenco actuando, entre otros los renombrados "ases" del cante "jondo" Pena (hijo) y José Cepero

ABC, 24 de noviembre de 1928

OPERA FLAMENCA

en Pardiñas, el jueves noche, tomando parte el Pena hijo y José Cepero.

La Voz, 27 de noviembre de 1928

CINE PARDIÑAS.—6 y 10,15: Programa exclusivamente cómico: Vestido y sin novia, ¡Ay, doctor! (Reginald Denny), El colegial (Pamplinas, para desternillarse de risa).—Jueves, noche, gran concierto de ópera flamenca, tomando parte José Muñoz (el Pena, hijo) y José Cepero (el Poeta) y la notabilísima bailadora Paquita Almería.

ABC, 28 de noviembre de 1928

PARDIÑAS.—6 y 10,15, programa exclusivamente cómico: Vestido y sin novia, ¡Ay, doctor! (Reginal Denny); El colegial (Pampiñas; para desternillarse de risa). Jueves, noche, gran concierto de ópera flamenca, tomando parte José Muñoz (el Pena, hijo) y José Cepero (el Poeta) y la notabilísima bailadora Paquita Almería.

La Voz, 27 de noviembre de 1928

1929

Teatro de Price.—A las seis y media y diez y media: Gran concierto de cante flamenco, tomando parte las principales figuras del género: Luis Revilla, Marianas, Villarrubia, Chato, la Requejo, Pena (hijo) y Cepero. Butacas a cuatro pesetas.

La Época, 6 de marzo de 1929

CIRCO DE PRICE.—A las seis y media y diez y media, gran concierto de cante flamenco, tomando parte las principales figuras del género: Luis Revilla (Marianas), Villarrubia, Chato, la Requejo, Pena (hijo) y Cepero. (Butacas, a cuatro pesetas.)

El Imparcial, 7 de marzo de 1929

FUENCARRAL (Compañía Cañete-Reig). A las siete menos cuarto y once menos cuarto, éxito enorme de la comedia flamenca Amapola, en la que toma parte el afamado cantador Cepero.

PAVON (Compañía de Fernando Porredón). A las siete menos cuarto y once menos cuarto, gran éxito de la preciosa comedia La copla andaluza. Triunfo clamoroso de los grandes cantadores Niño de Marchena, Pepe Rosanz y María Gamito.

El Imparcial, 15 de mayo de 1929

Grandioso concierto de cante jondo

(OPERA FLAMENCA)

por el divo del cante flamenco

NIÑO DE LA FLOR y JOSÉ CEPERO

«El emperador del fandanguillo»

Pida las localidades en la taquilla sin aumento de precio

Butacas platea, 3 Ptas.

MURALL — Mañana contra DI CEA

La Vanguardia, 2 de enero de 1929

En vista del éxito verdaderamente extraordinario que durante las pasadas fiestas obtuvieron los notables artistas del canto jondo, Chato de Valencia y Miguelio Borrull, la empresa del eatro Nuevo ha dispuesto celebrar un grandioso festival de arte flamenco para la noche del próximo sábado, día 5, víspera de Reyes.

En dicha función van a tomar parte, entre otros valiosos elementos, el «divo» del cante jondo, «Niño de la Flor», y el emperador del fandanguillo José Cepero, ganador de la copa de oro de don Antonio Chacón.

La Vanguardia, 2 de enero de 1929

RADIO CATALANA 268

1.119 kiloc.

21,00: Apertura de la Estación. "Malagueña" (pasodoble), P. Godes; "Que mi china se fué", P. López; "Rosa de España", Montilla y Demon; "Why?", Wilson; "Suspiros camperos", F. Lozano y E. Penella, por Ofelia de Aragón; "Canción de primavera", Mendelssohn, por W. E. Jordán, en el Carillon de Longhborongh; "Danza campestre", Newton, por Jordán (Carillón); "Noches en los jardines de España", Falla (primera y segunda partes); "Cuarteto en "re menor", Haydn (primera, segunda, tercera y cuarta partes), por el Cuarteto Elman; "Joliu despertar" (sardana), M. Batallé; "Flor de Llevant" (sardana), V. Bou; "Preludio en "mi bemol menor", Bach; "Invoco vuestra protección", Bach; "Tristán e Isolda" ("Muerte de Isolda"), Wagner (primera y segunda partes); "Jota aragonesa", Albéniz, por Dushkin y Pirani; "La Lola", Gordon Pino y G. Estellés, por P. Alfonso; "Fandango de los barcos veleros", por José Cepero; "Milonga Mourelle", F. Mourelle, por José Cepero; "Barcelona", P. Canosa y L. De-

Ondas, 14 de diciembre de 1929

Música y Teatros

La empresa del teatro Nuevo, ha aprovechado la feliz oportunidad de hallarse en esta ciudad los eminentes artistas flamencos «Niño de la Flor» y José Cepero, que han venido con objeto de impresionar discos fonográficos, para comprometerles a formar parte en el extraordinario festival de ópera flamenca, que se celebrará con carácter único mañana por la noche.

En dicha función tomarán parte, además de los citados divos, los más famosos cantadores y aficionados de nuestra ciudad, que se disputarán la «Copa Barcelona», así como el famoso tocador Miguelito Borrull que organiza una típica zambra gitana con valiosos elementos del Sacro-Monte y la cooperación de la eminente bailadora Conchita Borruc.

La Vanguardia, 4 de enero de 1929

No podía ser de otro modo tratándose del Niño de la Flor y José Cepero, considerado el primero como divo excelso de las soleares, y llamado el segundo «Emperador del fandanguillo».

Para dar idea aproximada del valor de ambos artistas, únicos en su género, sólo hemos de consignar que una famosa marca de discos fonográficos les paga una crecida suma para poder impresionar en el propio teatro las coplas que canten en dicha función.

La Vanguardia, 5 de enero de 1929

TEATRO NUEVO

Sábado, 5 enero, a las 10'15 de la noche

Grandioso concierto de cante jondo

(OPERA FLAMENCA)

por el divo del cante flamenco

NIÑO DE LA FLOR y

JOSÉ CEPERO

El emperador del fandanguillo

Pida las localidades en la taquilla sin aumento de precio

Butacas platea, 3 Ptas.

La Vanguardia, 3 de enero de 1929

TEATRO NUEVO

Teléfono 13138

HOY, a las 10'15 noche

FUNCION UNICA EXTRAORDINARIA

Grandioso concierto de cante jondo

OPERA FLAMENCA

El DIVO del cante jondo

NIÑO DE LA FLOR y

JOSÉ CEPERO

emperador del fandanguillo, ganador de la COPA DE ORO de

DON ANTONIO CHACON.

OTROS EMINENTES CANTORES

BAILAORES y

FORMIDABLE ZAMBRA GITANA

DEL

SACRO MONTE

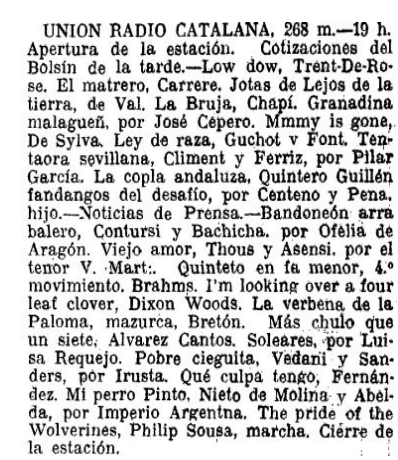
Butacas platea, a 3'00 Ptas.

MAÑANA, TARDE Y NOCHE

funciones extraordinarias en honor y DESPEDIDA de

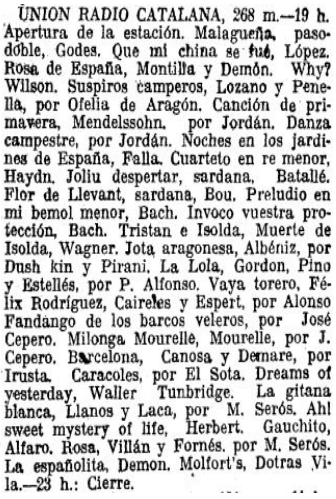
IRUSTA, FUGAZOT, DEMARE

La Vanguardia, 5 de enero de 1929



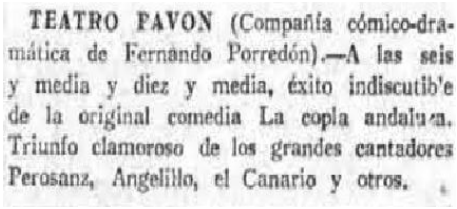
UNION RADIO CATALANA, 268 m.—19 h. Apertura de la estación. Cotizaciones del Bolsín de la tarde.—Low dow, Trent-De-Rose. El matrero, Carrere. Jotas de Lejos de la tierra, de Val. La Bruja, Chapí. Granadina malagueñ, por José Cepero. Mmmy is gone, De Sylva. Ley de raza, Guchot v Font. Tentaora sevillana, Climent y Ferriz, por Pilar García. La copla andaluza, Quintero Guillén fandangos del desafío, por Centeno y Pena, hijo.—Noticias de Prensa.—Bandoneón arra balero, Contursi y Bachicha, por Ofelia de Aragón. Viejo amor, Thous y Asensi, por el tenor V. Mart:. Quinteto en fa menor, 4.º movimiento. Brahms. I'm looking over a four leaf clover, Dixon Woods. La verbena de la Paloma, mazurca, Bretón. Más chulo que un siete, Alvarez Cantos. Soleares, por Luisa Requejo. Pobre cieguita, Vedani y Sanders, por Irusta. Qué culpa tengo, Fernández. Mi perro Pinto, Nieto de Molina y Abelda, por Imperio Argentna. The pride of the Wolverines, Philip Sousa, marcha. Cierre de la estación.

La Vanguardia, 10 de noviembre de 1929



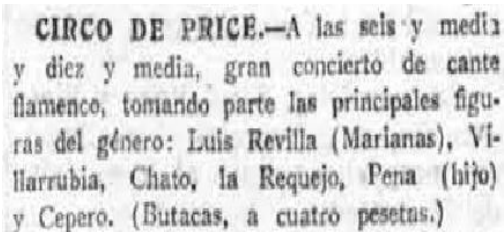
UNION RADIO CATALANA, 268 m.—19 h. Apertura de la estación. Malagueña, pasodoble, Godes. Que mi china se fué, López. Rosa de España, Montilla y Demón. Why? Wilson. Suspiros camperos, Lozano y Penella, por Ofelia de Aragón. Canción de primavera, Mendelssohn. por Jordán. Danza campestre, por Jordán. Noches en los jardines de España, Falla. Cuarteto en re menor, Haydn. Joliu despertar, sardana. Batallé. Flor de Llevant, sardana, Bou. Preludio en mi bemol menor, Bach. Invoco vuestra protección, Bach. Tristan e Isolda, Muerte de Isolda, Wagner. Jota aragonesa, Albéniz, por Dush kin y Pirani. La Lola, Gordon, Pino y Estellés, por P. Alfonso. Vaya torero, Félix Rodríguez, Caireles y Espert, por Alonso Fandango de los barcos veleros, por José Cepero. Milonga Mourelle, Mourelle, por J. Cepero. Barcelona, Canosa y Demare, por Irusta. Caracoles, por El Sota. Dreams of yesterday, Waller Tunbridge. La gitana blanca, Llanos y Laca, por M. Serós. Ahl sweet mystery of life, Herbert. Gauchito, Alfaro. Rosa, Villán y Fornés. por M. Serós. La españolita, Demon. Molfort's, Dotras Vila.—23 h.: Cierre.

La Vanguardia, 15 de diciembre de 1929



TEATRO PAVON (Compañía cómico-dramática de Fernando Porredón).—A las seis y media y diez y media, éxito indiscutible de la original comedia La copla andaluza. Triunfo clamoroso de los grandes cantadores Perosanz, Angelillo, el Canario y otros.

El Imparcial, 7 de marzo de 1929



CIRCO DE PRICE.—A las seis y media y diez y media, gran concierto de cante flamenco, tomando parte las principales figuras del género: Luis Revilla (Marianas), Villarrubia, Chato, la Requejo, Pena (hijo) y Cepero. (Butacas, a cuatro pesetas.)

El Imparcial, 7 de marzo de 1929

Paquita Alfonso.

Perdónalo.—La verbena de San Juan. AE. 2432

Mercedes Serós.

Hombres y perros.—Regalo de boda. AE. 2436

José Cepero.

Granadina malagueña. "To aquel hombre que es muy hombre".—Fandango del Niño de Dios. "No dudes de mi calor". AE. 2490

El Chata de Vicálvaro.

(Ac. guitarra, Montoya.)

Cante de Levante. "Amores no ha de buscar".—Soleares. "Cuando más te voy mirando". AE. 2491

La Niña de Linares.

(Ac. guitarra, Montoya.)

Fandanguillos. "Que le manden a decir".—Mineras. "Por una estrecha y oscura galería". AE 2435

En nuestro Suplemento de abril se detallan también otros magníficos discos
Pida un ejemplar del mismo a uno de nuestros agentes.

La Voz de su Amo

COMPAÑIA DEL GRAMOFONO, S. A. E.

Pi y Margall, núm. 1. (Teléfono 16.743.) MADRID

Urgel, número 234. BARCELONA

La Voz, 15 de abril de 1929

El jerezano José Cepero le ha dado una dignidad nueva al fandanguillo; ha retardado su ritmo sin perderlo, y le pone dentro todo el amor atormentado de la *soleá* y la unción mística y la solemnidad de canto llano de la *siguiriya*, e inventa sus coplas, poeta del *cante*, nieto de los antiguos versolaris y abuelo mozo, sin saberlo, de los payadores argentinos. Estamos en Lucena, bajo el haz luminoso de un velón característico, que mezcla sus reflejos dorados al oro líquido de la manzanilla alegrada en las *cañas*. La guitarra llora en las rodillas del *tocaor*, que luce su arte viejo, arte de emoción y de sentimiento, sin más sabiduría; el corazón se le corrió por el brazo izquierdo hasta la mano, y le late en cada pulpejo de los dedos, y así oprime las cuerdas con el corazón. Y acaricia su guitarra, y le pone el oído en la caja, al dorso, como si auscul-

ABC, 9 de mayo de 1929

FUENCARRAL

Mañana, martes, a las diez y tres cuartos, presentación de la compañía Cañete-Reig con el estreno de la comedia flamenca en tres actos, original de los señores Prada y Mauri, "Amapola", en la que tomará parte un notabilísimo cuadro flamenco, en el que figura el afamado cantador Cepero.

tase los pulmones del instrumento. El andaluz canta su pena—una pena de siglos—, y, quieto, en el supremo olvido que le da su música, se va sintiendo morir. Cada botella es como la clepsidra de cada vida, y cada uno, cuando tiembla en su boca la última gotá dorada..., pide otra clepsidra; quiere una muerte larga, larga, igual que su vida. Todos llevan el compás con los nudillos, sobre la mesa, sobre las sillas, sobre los cristales..., y nadie lo pierde. Esta raza vieja todo lo hace con ritmo; tiene siempre *el son*: limpia las botas con ritmo, esquila con ritmo, anda con ritmo y cantan los paños de los betuneros y las tijeras de los esquiladores, y cantan los pies. Ahora recordamos y nos explicamos la letra de una sevillana antigua:

Madre, lléveme "usté" al puente
a ver los picapedreros,
que están picando la piedra
con mucha gracia y salero...

Con mucha gracia y salero, quería decir con ritmo.

De aquella noche de Lucena recordamos una figura de mujer que *sentía cantá*—tal dijo la flor de su boca—, y *sentía cantá*, llenos de agua inverosímil los carbones encendidos de sus ojos, y recordamos el brazo de alabastro, acodado en la mesa, puro de líneas sobre el cresponcillo negro del mantón, y el vago serpentear de ónice de las venas, trepando hasta los nardos de los dedos entre la endrina brillante de los cabellos, y recordamos el goce inefable, el heroísmo manso, de sentirse morir...

¡El tren del retorno! Las chumberas y las pitas del camino van perdiendo sus pinchos; el convoy corre ahora entre dos márgenes floridas, y el inmenso jardín de Dos Hermanas anuncia el perfume de Sevilla, y surge Sevilla, al fin, tan vieja y tan moza, novia de Aníbal González, tan viejo y tan mozo también, por la raigambre tradicional y castiza de su arte y la inquietud siempre renovada de su espíritu. Y como ya son muchas estas notas, otro día hablaremos de esta Sevilla infinita, que nunca empieza, y nunca acaba, y nunca se sabe, y nunca se olvida.

FELIPE SASSONE

TEATRO NUEVO
Teléfono 13138
Sábado 5 enero, a las diez cuarto de la noche. FUNCION UNICA
GRANDIOSO CONCIERTO DE CANTE JONDO
Opera Flamenca
por el divo del cante
Niño de la Flor
y el emperador del fandanguillo
José Cepero
ganador de la Copa de Oro de
D. Antonio Chacón
Butaca platea 2'50. - Pida enseguida en taquilla las localidades sin aumento de precio.
EL DILUVIO 2 de enero de 1929

La Voz, 13 de mayo de 1929

FUENCARRAL (Compañía Cañete-Reig). A las siete menos cuarto y once menos cuarto, éxito enorme de la comedia flamenca Amapola, en la que toma parte el afamado cantador Cepero.

PAVON (Compañía de Fernando Porredón). A las siete menos cuarto y once menos cuarto, gran éxito de la preciosa comedia La copla andaluza. Triunfo clamoroso de los grandes cantadores Niño de Marchena, Perosanz y María Gamito.

El Diluvio, 2 de enero de 1929

OPERA FLAMENCA

Centeno, Cepero, Pena (hijo), Manuel Torres y Niño de Linares en nuevo repertorio de cante flamenco han impresionado magníficos discos eléctricos marca "La Voz de su Amo". Audición y venta: César Vicente. Montera, 22. Teléfono 12794. Los mejores discos y gramófonos.

El Sol, 15 de mayo de 1929

Información teatral

ALKAZAR

"Pedro Ponce", farsa de los señores Muñoz Seca y Pérez Fernández.

"Pedro Ponce allí murió."
SAMANIEGO.

Todas las esperanzas que se fundaran en el éxito de "Pedro Ponce" se habrán desvanecido ayer. El martes le fué aciago. Aun los que se divirtieron en el primer acto, no mucho, con las voces de un comicastro en quien se unen el orgullo de una noble cuna, el amor al teatro clásico y el brío para maltratar a sus compañeros, servidores y familiares, no pudieron contrarrestar del todo en el segundo las protestas, resultado del rastío, con que exteriorizaron los más su decepción al ver los caminos por que conducía la acción aquella repentina locura de Pedro Ponce; y en el tercero hubieron de rendirse y sumarse a la decepción general, sobre la que vino a caer el telón como piadoso consuelo.

Los autores, si se descuenta una salida en falso del Sr. Pérez Fernández al final de la primera jornada, cuando ya decaía el aplauso de los complacientes, no encontraron ocasión de ver la cara del público. Y eso salieron ganando. Era la que correspondía a una comedia en que lo pueril y lo zafio se quitan a cada momento la palabra. Que algún momento de la acción, algún donaire, se puedan salvar, no ha de ser bastante para autores experimentados, con muchos éxitos en su haber. El de "Pedro Ponce", que no admite análisis ni consentiría defensa, va todo al debe.

¡Lástima de esfuerzo el del señor Perales, prisionero de la inanidad de su personaje! ¡Lástima de naturalidad del Sr. García León para un tipo que sólo es relato!—*E. Díez Canedo.*

La Voz, 24 de junio de 1929

desliga de la situación y peca de aéreo y a veces de incongruente. El afán de decir pervierte el gozo de sentir. Por eso cuando la experiencia atenúa el lírico fluir para acompasarlo al sentimiento expresivo se logra la emoción estética del arte.

Las bondades de "Amapola" se dan mejor en los dos primeros actos, y los defectos en el tercero. Algunas tiradas de versos, felices muchos, insistimos, y algunos mutis de actores—bien ganados los de Nicolás Rodríguez en un papel al que él solo puede insuflar humanidad inequívoca—ganaron unánimes salvas de aplausos. Estos se repitieron al final de los actos, con exhibición del autor y principales intérpretes. Tronaron de igual manera durante la intervención de los "cantaores" José Cepero, "el Pelaonita" y "el Canario de Colmenar". Tres personas diferentes y un solo estilo verdadero: el de Cepero.

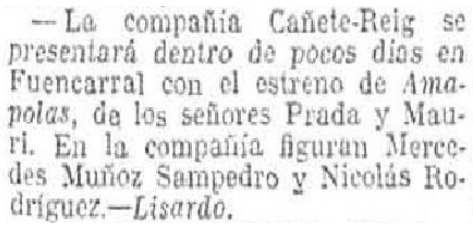
De los actores, con el ya citado Nicolás Rodríguez, dieron con el acierto total—que es dar también con el acento—Juan Aguado y Mercedes Muñoz Sampedro. Bien Matilde Rodríguez, Julio Francés y María Cañete, si bien ésta estorbó un poco su labor con una declamación monocorde y quejumbrosa. Manuel Trujillo desbordó siempre su cometido.

Una advertencia final: ¿no sería mejor en el teatro, cuando se desconoce el acento andaluz, no practicarlo? Es de un efecto deplorable oír cómo el actor tal y la actriz tal, verbigracia, tratan de hurtar un rato las consonantes fuertes para en seguida, al olvidar su papel, pronunciarlas rotundamente, sin cortapisas de ninguna especie.—*A. R. de L.*

NOTICIAS

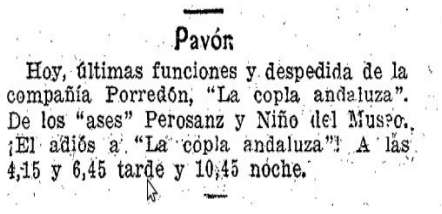
Un discípulo a las niñas de las es-

El Sol, 15 de mayo de 1929



—La compañía Cañete-Reig se presentará dentro de pocos días en Fuencarral con el estreno de *Amapolas*, de los señores Prada y Mauri. En la compañía figuran Mercedes Muñoz Sampedro y Nicolás Rodríguez.—*Lisardo.*

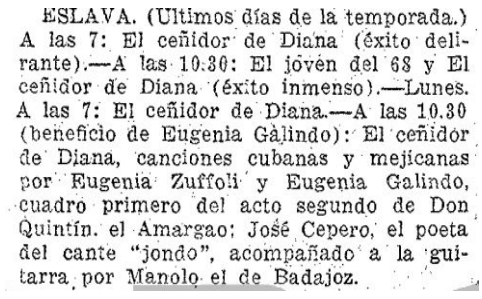
La Voz, 15 de mayo de 1929



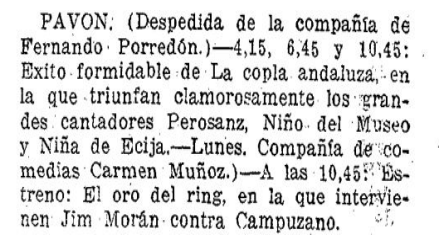
Pavón

Hoy, últimas funciones y despedida de la compañía Porredón, "La copla andaluza". De los "ases" Perosanz y Niño del Museo. ¡El adiós a "La copla andaluza"! A las 4,15 y 6,45 tarde y 10,45 noche.

ABC, 9 de junio de 1929



ESLAVA. (Ultimos días de la temporada.) A las 7: El ceñidor de Diana (éxito delirante).—A las 10.30: El jóven del 68 y El ceñidor de Diana (éxito inmenso).—Lunes. A las 7: El ceñidor de Diana.—A las 10.30 (beneficio de Eugenia Gàlindo): El ceñidor de Diana, canciones cubanas y mejicanas por Eugenia Zuffoli y Eugenia Galindo, cuadro primero del acto segundo de Don Quintín. el Amargao; José Cepero, el poeta del cante "jondo", acompañado a la guitarra por Manolo el de Badajoz.



PAVON. (Despedida de la compañía de Fernando Porredón.)—4,15, 6,45 y 10,45: Exito formidable de La copla andaluza, en la que triunfan clamorosamente los grandes cantadores Perosanz, Niño del Museo y Niña de Ecija.—Lunes. Compañía de comedias Carmen Muñoz.)—A las 10,45: Estreno: El oro del ring, en la que intervienen Jim Morán contra Campuzano.

ABC, 9 de junio de 1929

SECCION DE
S

¡EL ACONTECIMIENTO DE HOY!

El concierto de ópera flamenca que se celebra esta noche, a las diez y media, en Monumental Cinema, alcanza límites inenarrables.

Jamás se ha conseguido en Madrid un conjunto tan extraordinario como el de esta noche.

Ahí es nada. Perosanz, Cepero, Angelillo, Niño de Marchena, Guerrita, Pena (hijo), Diego Moreno (Personita), Juan Soler (el Pescadero), Angel Peñalva (El de las Marianas), Juan Sánchez (El Estampio), Rovira, Manuel Martell, Manuel Bonet, Luis Yance y Ramón Montoya.

No deje usted de acudir esta noche a Monumental Cinema. Fiestas como ésta se ven una vez en la vida. (3)

ado bre-
'alencia,
scansan-
rá a la
compa-
por Sán-
Marinas»

cantadas por Hipólito Lázaro en la plaza de toros lo hará a medias con el popular empresario Vedrines.

—Que éste tiene contratados para dar también ópera flamenca a los siguientes «ases» del cante jondo: Marchena, Angelillo, Pena, Guerrita, Cepero, Perosanz, Personita y otros.

—Que de tocadores van Luis Yance, Martell, Bonet y Montoya.

—Que de bailarines actuarán Rovira y Estampío.

—Que la salida de la turné será el próximo día 22 para Salamanca y Valladolid.

—Que luego harán casi todas las plazas de toros de España.

—Que en Madrid harán dos actuaciones.

—Que Vedrines realizará seguramente un bonito negocio.

•

Que por el teatro Fuencarral están desfilando todos los grandes maestros.

—Que Jacinto Guerrero empuñó la batuta para dirigir «El sobre verde».

—Que Pablo Luna dirigió ayer la reposición de «La chula de Pontevedra».

—Que Paco Alonso ocupará el atril mañana para dirigir «Las castigadoras».

—Que se preparan importantes reposiciones de otros maestros populares.

—Que el público agradece tales deferencias llenando el teatro.

—Que la compañía cada día gusta más.

ABC, 9 de junio de 1929

OPERA FLAMENCA EN MONUMENTAL CINEMA

Un sensacional acontecimiento se prepara para el próximo lunes por la noche en Monumental Cinema. Un formidable programa de ópera flamenca, en el que se reúnen elementos de tanta valía como los célebres cantadores de flamenco Perosanz, Cepero, Angelillo, Niño de Marchena, Guerrita, Pena (hijo), Diego Moreno (Personita), Juan Soler (El Pescaero), Angel Penalva (el de las Marianas), Juan Sánchez (El Estampio), Rovira, Manuel Martell, Manuel Bonet, Luis Yance y Ramón Montoya.

Los espectáculos Vedrines son tan conocidos por los buenos aficionados, que al solo anuncio de este festival la demanda de localidades promete un lleno completo. Por eso recomendamos encargar con anticipación los billetes a fin de poder admirar a los verdaderos "ases" del cante "jondo".

La Voz, 27 de junio de 1929

Heraldo de Madrid, 1 de julio de 1929

OPERA FLAMENCA EN MONUMENTAL CINEMA

El próximo día 1 de julio se celebrará en Monumental Cinema uno de los mayores acontecimientos artísticos de ópera flamenca que se han registrado en los anales teatrales.

Todos los "ases" del cante "jondo" se reúnen en este programa

de verdadera atracción y nunca visto en España.

Tomarán parte en dicha fiesta de ópera flamenca los siguientes artistas: Perosanz, Cepero, Angelillo, Niño de Marchena, Guerrita, Pena (hijo), Diego Moreno (Personita), Juan Soler (El Pescaero), Angel Peñalva (el de las Marianas), Juan Sánchez (el Estampío), Rovira, Manuel Martell, Manuel Bonet, Luis Yance y Ramón Montoya.

Este espectáculo no podrá ser visto en Madrid más que en la noche del lunes, primero de julio, pues difícilmente podrán volver a reunirse en un solo cartel elementos tan valiosos y de tanta fama como los elegidos para este magno festival.

Las personas que quieran acudir a esta fiesta deben apresurarse a formular sus pedidos de localidades en las taquillas del Monumental Cinema con la debida antelación, pues apenas conocida la noticia han empezado a despacharse tal número de billetes que permiten suponer que el teatro estará totalmente ocupado.

—

CINE AVENIDA

Hoy, último día de la temporada oficial y despedida de Little Esther, la pequeña gran artista de la danza.

En ambas secciones, "El palacio del placer" y "La venus americana". Fin de fiesta, Little Esther.

La Voz, 27 de junio de 1929

En honor de los aviadores españoles y de la oficialidad del EAGLE

se celebra mañana, a las diez y media de la noche, en

MONUMENTAL CINEMA

un grandioso concierto de ópera flamenca, en el que tomarán parte:

Cepero, Angelillo, Niño de Marchena, Guerrita, Pena (hijo), Diego Morene (Personita), Juan Soler (El Pescaero), Angel Penalva (El de las Marianas), Juan Sánchez (El Estampío), Rovira, Manuel Martell, Manuel Bonet, Luis Yance y Ramón Montoya

Están invitados los aviadores Franco, Ruiz de Alda, Gallarza, el sargento Madariaga y la oficialidad del "EAGLE". El salón estará bellamente adornado.

Heraldo de Madrid, 13 de junio de 1929

MONUMENTAL CINEMA.—En honor de los aviadores. Mañana jueves se celebrará en Monumental Cinema una fiesta de ópera flamenca en honor y como saludo a los aviadores Franco, Ruiz de Alda, Gallarza, al sargento Madariaga y a la oficialidad del «Eagle».

En dicha fiesta de ópera flamenca tomarán parte los ases del cante jondo Cepero, Angelillo, Niño de Marchena, Guerrita, Pena (hijo), Diego Morono (Personita), Juan Soler (El Pescadero), Angel Penalva (El de las Marianas), Juan Sánchez (El Estampío), Rovira, Manuel Martell, Manuel Bonet, Luis Yance y Ramón Montoya.

La amplia sala del Monumental Cinema estará adornada con guirnaldas y banderas de España, Francia, Inglaterra, Italia y Portugal.

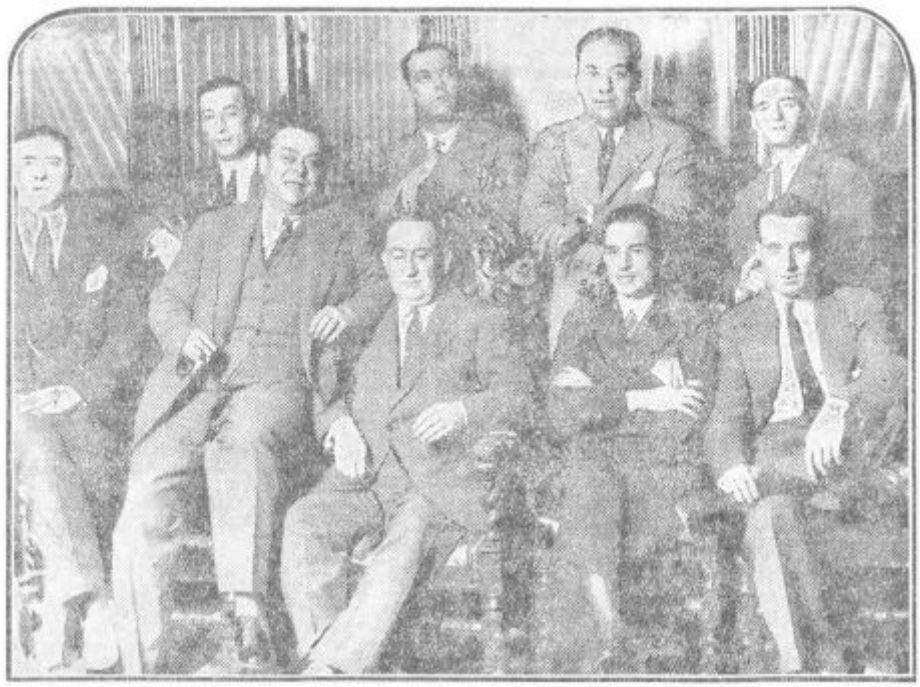
A esta fiesta están invitados los bravos aviadores tripulantes del «Dornier 16» y la oficialidad del buque británico «Eagle».

Se despachan localidades sin aumento de precio en las taquillas del Monumental Cinema. (3)

Heraldo de Madrid, 3 de julio de 1929

La Voz, 3 de julio de 1929

LOS ARTISTAS VISITAN NUESTRA REDACCION



El popular empresario Vedrines ha organizado una "tournée" por toda España a base de las figuras preeminentes del cante flamenco. El castizo arte se difundirá por toda la Península, y del mismo serán portavoces los más valiosos artistas del género. En la visita de despedida que han hecho a nuestra Redacción aparecen, entre otras notables figuras, los "ases" del género Ramón Montoya, el empresario Sr. Vedrines, Pena (hijo), Cepero, Personita, Marchena, Guerrita, Martell, Rovira, Estampío, Jesús Perosanz y otros, todos ellos contratados por Vedrines para actuar en toda España.

Heraldo de Madrid, 3 de julio de 1929

ANOCHE EN EL MONUMENTAL

Una fiesta en honor de los aviadores

Organizada por la Empresa del Monumental, en unión de D. Carlos Vedrines, se celebró anoche una fiesta típica española a base de cante y baile flamenco, en honor de los aviadores españoles.

El teatro aparecía adornado con banderas, flores y escudos, y todas sus localidades estaban ocupadas.

Actuaron con éxito los cantadores Personita, Pescadero, Cepero, Pena (hijo), Guerrita, Angelillo y Marchena, que fueron ovacionados; los tocadores Montoya y Martell, y los bailaores Rovira y Estampío.

Angelillo y Marchena tuvieron que cantar numerosas coplas a petición del público.

La fiesta resultó muy brillante y sus organizadores fueron muy felicitados.

Heraldo de Madrid, 5 de julio de 1929

RADIO CATALANA 268
1.119 kiloc.

19,00: Apertura de la Estación. Cotizaciones del Bolsín de la tarde. "Alcalá" (pasodoble), J. Sentís; "Ley de raza", Guichot y Font de Anta, por Pilar García; "Tentadora sevillana", A. Climent y Ferriz, por Pilar García; "Mammy is gone", De Sylva, Brown, Henderson; "Granadina malagueña", por José Cepero; jotas de "Lejos de la tierra", F. de Val, y de "La Bruja", Chapí; "El matrero", A. Carrera; "El Profeta" (Ah, mon fils), Meyerbeer, por S. Onegrin;

Ondas, 28 de diciembre de 1929

OPERA FLAMENCA

Vallejo, Niño de Marchena, Angelillo, Pena (hijo), Cepero, todos los "ases" del cante flamenco, en su extenso repertorio, acompañados por Montoya y Borrull, en nuevos y magníficos discos eléctricos "La Voz de su Amo". Audición y venta, César Vicente, Montera, número 22. Teléfono 12794.

Los mejores discos y gramófonos.

La Voz, 31 de diciembre de 1929

1930

OPERA FLAMENCA

Vallejo, Niño de Marchena, Angelillo, Pena (hijo), Cepero, todos los "ases" del cante flamenco en su extenso repertorio, acompañados por Montoya y Borrull, en nuevos y magníficos discos eléctricos La Voz de su Amo. Audición y venta, César Vicente, Montera, 22. Teléfono 12794. Los mejores discos y gramófonos.

La Voz, 4 de enero de 1930

El Sol, 5 de enero de 1930

LOS ASES

del cante flamenco Niño de Caravaca y José Cepero, acompañados por el mago de la guitarra Ramón Montoya, el jueves 29, en Cinema Europa.

La Voz, 28 de enero de 1930

—•—

Que la notable artista regional Manolita Hernández ha firmado una turné por el Norte.

—Que en breve emprenderá esta jira, debutando en San Sebastián.

—Que a su regreso, Manolita Hernández se presentará en Madrid.

Que el popular empresario Vedrines ha organizado ya, como todos los años, su compañía de cante y baile flamencos.

—Que esta temporada cuenta Vedrines con valiosos elementos.

—Que le elevan el presupuesto de gastos de un modo fantástico.

—Que están contratados en firme José Cepero, Lola Cabello, Niña de los Peines, Niño de Marchena, Paco Sanra, Acha Rovira, Miguel Borrull, Montoya y la auténtica zambra del Sacro Monte.

—Que esta zambra es la que ha actuado con gran éxito en el Pueblo Español, de Barcelona.

—Que Vedrines, que no repara en gastos, ha comprado un coche de treinta plazas, que vale 75.000 pesetas, para hacer todos los viajes en automóvil.

—Que esta gran compañía flamenca recorrerá toda España.

—Que empiezan el día 29 en la plaza de toros de Guadalajara.

—Que luego se presentarán en Madrid, donde darán una función monstruo en Price.

—Que el popular Vedrines realizará un gran negocio teatral este año.

Heraldo de Madrid, 26 de junio de 1930

* * *

He aquí un nuevo negocio editorial para esta época. Es reciente, de hoy mismo:

Por la Puerta del Sol han aparecido unos vendedores de folletos amarillos, que pregonan así:

"¡La bonita colección de saetas sevillanas que van a cantar esta tarde Marchena y Cepero!..."

Esta insospechada industrialización de la poesía popular tiene, sin embargo, el inconveniente de su propio desprestigio.

La saeta sevillana no puede ni debe venderse en folletos de colores por la Puerta del Sol. Pierde gracia, espontaneidad y su propio sentido efusivo de devoción y de plegaria. Además, Marchena y Cepero, si es verdad que piensan cantar esta tarde al paso de la procesión, no deben interpretar esas saetas literaturizadas e impresas, que se pueden ir recitando al tiempo que ellos definen y perfilan los tercios de su cante castizo...

La saeta, alada, espiritual, no se debe expender a veinticinco céntimos, presa entre corondeles y estampada en mal papel amarillo.

JOSÉ L. MAYRAL

(Dibujos de Ferrer.)

La Voz, 18 de abril de 1930

ACONTECIMIENTO TEATRAL

El próximo sábado, por la noche, se celebrará en Monumental Cinema un festival de ópera flamenca, que puede calificarse de verdadero acontecimiento.

Por única vez se verá en Madrid una auténtica zambra gitana del Sacro Monte, formando parte del programa de esta zambra números tan tipicos como La Tana, La cachucha, Tango gitano, Soleares, Granadinas, Fandango del Albaicín, La mosca y el petaco.

Entre los artistas que figuran en esta maravillosa fiesta de ópera flamenca figuran el Niño de las Marianas, Niño de la Flor, Niña de Chiclana, Luis el Pavo, José Cepero, Niña de los Peines, Lola Cabello, Paco Senra, Acha Rovira, Miguel Borrús, Niño de Marchena y Ramón Montoya.

Cartel de figuras tan prestigiosas en el arte flamenco no volverá a reunirse jamás.

El sábado, a Monumental Cinema.

La Voz, 3 de julio de 1930

Monumental Cinema

Acontecimiento teatral.—Mañana, sábado, 5, por la noche, se celebrará en Monumental Cinema un festival de ópera flamenca, que puede calificarse de verdadero acontecimiento.

Por única vez se verá en Madrid una auténtica zambra gitana del Sacro Monte, formando parte del programa de esta zambra números tan típicos como "La Tana", "La Cachucha", tango gitano, soleares, granadinas, fandango del Albaicín, "La mosca y el petaco".

Entre los artistas que figuran en esta maravillosa fiesta de ópera flamenca figuran "Niño de las Marianas", "Niño de la Flor", "Niña de Chiclana", Luis, "el Pavo"; José Cepero, "Niña de los Peines", Lola Cabello, Paco Senra, Acha Rovira, Miguel Borrull, "Niño de Marchena" y Ramón Montoya.

Cartel de figuras tan prestigiosas en el arte flamenco no volverá a reunirse jamás.

El sábado, a Monumental Cinema.

ABC, 4 de julio de 1930

ABC, 18 de abril de 1930

OPERA FLAMENCA EN MONUMENTAL CINEM.

Mañana, sábado, a las diez y media de la noche, se celebrará en Monumental Cinema un gran concierto de ópera flamenca, en el que tomarán parte artistas tan afamados del cante "jondo" como Niño de las Marianas, Niño de la Flor, Niña de Chiclana, Luis el Pavo, José Cepero, Niña de los Peines, Lola Cabello, Paco Senra, Acha Rovira, Miguel Borrull, Angelillo y Ramón Montoya.

Por esta sola vez podrá verse en Madrid una auténtica zambra gitana, compuesta de los siguientes números: La Tana, La Cachucha, Tango gitano, Soleares, Granadinas, Fandango del Albaicín, La mosca y el petaco, en los que toman parte todos los artistas enumerados.

No deje usted de ír mañana, sábado, al Monumental Cinema.

La Voz, 4 de julio de 1930

ABC, 16 de octubre de 1930

1931

José Cepero - Angelillo
Luis Yance - Hermanas Revoltosas
Luisa Tormes

La Vanguardia, 27 de octubre de 1931

Viernes noche
OPERA FLAMENCA
2 DIVOS, en competencia
José Cepero - Angelillo
Se despacha en el Centro Localidades Plaza Cataluña.

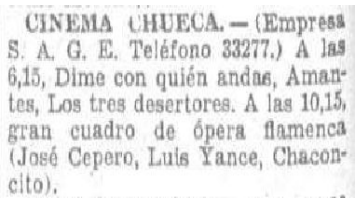
La Vanguardia, 28 de octubre 1931

Precios populares
MAÑANA VIERNES, noche,
OPERA FLAMENCA
CANTE JONDO
2 DIVOS, 2, EN COMPETENCIA
JOSE CEPERO
ANGELILLO
Luis Yance - Hermanas Revoltosas
LUISA TORMES
y toda su
GRAN TROUPE
Se despacha para todas las funciones en el Centro de Localidades de la Plaza de Cataluña.

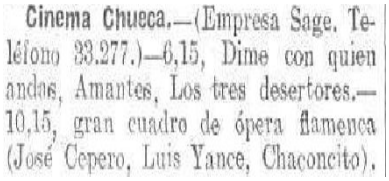
La Vanguardia, 29 de octubre de 1931

CIRCO BARCELONES
Teléfono 13595.—Hoy viernes, noche a las 10.
OPERA FLAMENCA
2 divos en competencia
JOSE CEPERO
El poeta del Cante Jondo
ANGELILLO
AS DE ASES del cante flamenco
LUIS YANCE
EL MAGO DE LA GUITARRA, que dará un SELECTO CONCIERTO
HERMANAS REVOLTOSAS
bailes, canciones y conjuntos
LUISA DE TORMES
estrella del baile español, lujo y riqueza
Mañana sábado, tarde a las 5. Unica matinée popular, para que todo Barcelona pueda admirar el arte de los 2 DIVOS EN COMPETENCIA.
JOSE CEPERO - ANGELILLO

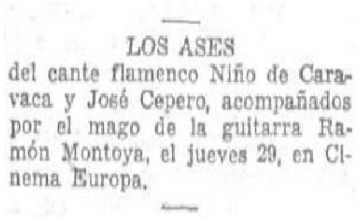
La Vanguardia, 30 de octubre de 1931


CINEMA CHUECA. — (Empresa S. A. G. E. Teléfono 33277.) A las 6,15, Dime con quién andas, Amantes, Los tres desertores. A las 10,15, gran cuadro de ópera flamenca (José Cepero, Luis Yance, Chaconcito).

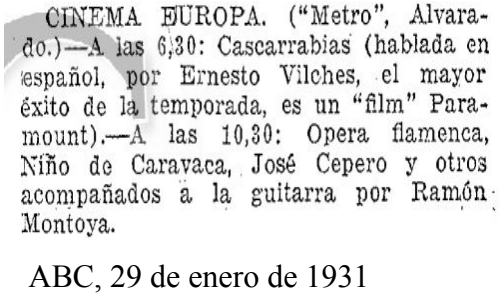
La Voz, 6 de enero de 1931


Cinema Chueca.—(Empresa Sage. Teléfono 33.277.)—6,15, Dime con quien andas, Amantes, Los tres desertores.—10,15, gran cuadro de ópera flamenca (José Cepero, Luis Yance, Chaconcito).

Heraldo de Madrid, 6 de enero de 1931


LOS ASES
del cante flamenco Niño de Caravaca y José Cepero, acompañados por el mago de la guitarra Ramón Montoya, el jueves 29, en Cinema Europa.

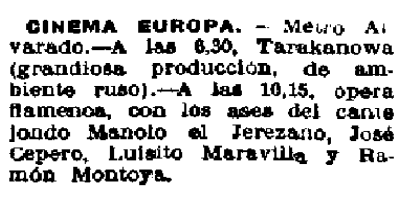
La Voz, 27 de enero de 1931


CINEMA EUROPA. ("Metro", Alvarado.)—A las 6,30: Cascarrabias (hablada en español, por Ernesto Vilches, el mayor éxito de la temporada, es un "film" Paramount).—A las 10,30: Opera flamenca, Niño de Caravaca, José Cepero y otros acompañados a la guitarra por Ramón Montoya.

ABC, 29 de enero de 1931

CINEMA EUROPA. (Metro Alvarado).—A las 6,30, Tarakanowa (grandiosa producción de ambiente ruso). A las 10,15, ópera flamenca, con los ases del cante jondo Manolo el Jerezano, José Cepero, Luisito Maravilla y Ramón Montoya.

La Voz, 6 de febrero de 1931


CINEMA EUROPA. — Metro Alvarado.—A las 6,30, Tarakanowa (grandiosa producción, de ambiente ruso).—A las 10,15, ópera flamenca, con los ases del cante jondo Manolo el Jerezano, José Cepero, Luisito Maravilla y Ramón Montoya.

La Libertad, 7 de febrero de 1931

CINEMA EUROPA. ('Metro", Alvarado.) A las 6,30: Tarakanowa (grandiosa producción de ambiente ruso).—A las 10,15: Opera flamenca, con los "ases" del cante jondo Manolo, el Jerezano; José Cepero, Luisito Maravilla y Ramón Montoya.

ABC, 7 de febrero de 1931

OPERA FLAMENCA.—Los reyes del cante jondo Manolo el Jerezano y José Cepero (el auténtico), con los magos de la guitarra Luisito Maravilla y Ramón Montoya, hoy sábado, a las diez y cuarto, en Cinema Europa.

La Libertad, 7 de febrero de 1931

yo, puede usted estar seguro de que saldrá por su pueblo. ¡Qué demonio! Su sinceridad, su juventud, me han sido simpáticas. Lo único que ha de tener usted en cuenta, dada la constitución heterogénea del Gobierno, no es sino que es a mí a quien deberá usted el acta. Quiero decir que será usted adicto, pero cosa mía...

Fulanito salió diputado de aquella entrevista. O, por lo menos, así lo cree él.

* * *

Las cuatro de la madrugada. Han terminado los *cabarets*. Afluyen los trasnochadores hacia el colmado. Una atmósfera densa, que puede cortarse con el cuchillo con que Santiago, el dependiente, va haciendo poco a poco la disección del pernil de cerdo serrano.

De los *taxis* descienden grupos en chatos rubios, recostadas sobre las mesas de la sala grande.

Ceperito, el *cantaor* flamenco, dice unas chufias y afirma que nadie canta como él, y se guarda un billete en el bolsillo del pantalón. José Cepero, el tierno poeta que inventa sus fandanguillos, verdaderos y sutiles poemitas, que habrá que comentar en serio algún día, pasa ahora su mirada olímpica y desdeñosa sobre los grupos de beodos que escandalizan imitando el *cante*.

Los camareros siguen haciendo sus pedidos interminables, y se enojan porque no se les despacha con las mismas prisas con que se solicitan desde los cuartos.

En el pasillo, largo y estrecho, a la salida de un reservado, se desarrolla un sainete que pudo resolverse en tragedia. Lágrimas de mujer, dicterios y acaso un ataque de histerismo. Rasguea la guitarra de *Perico el del Lunar*. Un invertido, pálido, fino y procaz, que inspira lástima, provoca, no obstante, las carcajadas histéricas de un grupo de beodos.

Y en un rincón, los flamencos que no han sido requeridos aún por nadie para actuar, y que entretienen su ocio *camelando* a las *gachis* que no han tenido fortuna esta noche.

De pronto irrumpen en el establecimiento Fulanito y sus amigas y sus amigos.

Una rubia, con el abrigo de pieles arrastrando y en la mano derecha un rojo gorro arlequinesco, lanza el grito:

—¡Viva el diputado!

—¡Viva! ¡Viva!

* * *

La Voz, 12 de febrero de 1931

Famosos artistas

impresionan estos **10** *discos de éxito...*

IRUSTA-FUGAZOT-DEMARE Y SU ORQUESTA TIPICA. – **Canto de amor.** Tango canción (sólo Irusta) **Barrio viejo.** (Dúo Irusta-Fugazot).—**Prisionero.** Tango (sólo Fugazot, ac. piano Demare). – **El buey solo...** Tango (Orq. Típica) —*AE-3363-3364.*

ORQ. MAREK WEBER. – **También tú me engañarás.** Fox-trot. – **Viena, ciudad del vino y del vals.** Vals.—*AE.-3407.*

BANDA DEL HOTEL NACIONAL DE MADRID.—**¡Socorro!...** One-step coreable. — **Himno al Real Madrid F. C.** – *AE.-3438.*

"LA ARGENTINITA". – **Colección de canciones populares antiguas: "Las tres hojas". "Romance de los peregrinitos".** (Transcritas, armonizadas y acompañadas al piano por F. García Lorca).—*AE.-3402.*

JOSÉ CEPERO. – **Fandangos. "Si mis agravios perdonas", "La cruz con la mano izquierda".** *AE.-3314.*

LA ROSA DEL AZAFRÁN.—**"Las espigadoras", "La monda de la rosa".**—*AE.-3104.*

JEANETTE Mc DONALD. – **El desfile del amor: "Marcha de los granaderos"** (con coro).—**"Sueño de amor".** Vals. — *AE.-3065.*

TINO FOLGAR. – **La canción del día. "La canción de Amalio", "La canción del día".** Valses. **Mi caballo murió.** Tango – **Always Sevilla, yes.** Fox-pasodoble. — *AE.-3106.* – *AA.-174.*

En los suplementos de discos «La Voz de su Amo» encontrará siempre la música más selecta, la más popular y la de mayor éxito. Pida el último en una Agencia de esta marca.

"La Voz de su Amo"

La Voz, 21 de febrero de 1931

SALON ATOCHA.—(Pasaje Doré.) A las 10,30. Gran concierto de ópera flamenca por todos los ases. Paco Mazaco y José Cepero; tocaores, Luis Maravilla, Castro y Ramón Montoya.

El Sol, 16 de mayo de 1931

RAMÓN MONTOYA, el mago de la guitarra, hoy sábado, noche, en el Salón Atocha (Atocha, 6).

La Libertad, 16 de mayo de 1931

JOSE CEPERO, el poeta del cante flamenco, hoy noche, en el Salón Doré (Pasaje Doré).

La Libertad, 16 de mayo de 1931

—

Niño de Marchena, Pastora Pavón, José Cepero, Torres, Centeno, Vallejo, el Pena, Angelillo, Niño de Almadén...

Rosita Moreno quiere deleitarse en la misteriosa maravilla de vuestro arte pasional.

Id escogiendo vuestras coplas más sentidas.

Heraldo de Madrid, 9 de diciembre de 1931

CUATRO ASES del cante jondo, hoy sábado, en Cinema Europa: Manolo el Jerezano, José Cepero, Lulsito Maravilla y Ramón Montoya.

La Libertad, 7 de febrero de 1931

SALON ATOCHA

(PASAJE DORE)

Mañana, sábado, 10,30, gran velada de OPERA FLAMENCA por todos los ases: Milagro la Guerrita, La Serranita, Niño del Almendro, Niña de Córdoba y los dos colosos del cante

Paco Mazaco y José Cepero

Tocadores: Teodoro Castro, Luis Maravilla y el mago de la guitarra

RAMON MONTOYA

Heraldo de Madrid, 15 de mayo de 1931

—

JOSE CEPERO,
el poeta del cante flamenco, mañana, sábado, noche, en el Salón Atocha.

—

La Voz, 15 de mayo de 1931

1932

CIRCO BARCELONÉS

Teéfono 13595.—Pasado mañana jueves, noche a las 10'15. Gran acontecimiento de

OPERA FLAMENCA

Cante jondo. Bailes típicos. Reaparición del famoso ídolo del cante flamenco

JOSE CEPERO

EL POETA DEL CANTE JONDO

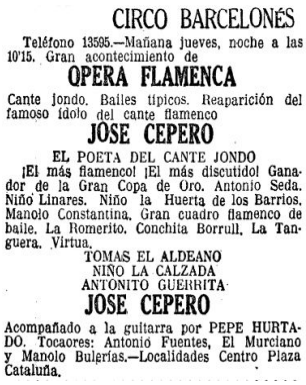
¡El más flamenco! ¡El más discutido! ganador de la Gran Copa de Oro. Antonio Seda. Niño Linares. Niño de la Huerta de los Barrios. Manolo Constantina. Gran cuadro flamenco de baile. La Romerito. Conchita Borrull. La Tanguera. Viruta Tomás el Aldeano. Niño la Calzada.

ANTONITO GUERRITA

JOSE CEPERO

Acompañado a la guitarra por PEPE HURTADO. Tocaores: Antonio Fuentes, El Murciano y Manolo Bulerías.—Localidades Centro Plaza Cataluña.

La Vanguardia, 22 de noviembre de 1932



CIRCO BARCELONÉS

Teléfono 13595.—Mañana jueves, noche a las 10'15. Gran acontecimiento de

OPERA FLAMENCA

Cante jondo. Bailes típicos. Reaparición del famoso ídolo del cante flamenco

JOSE CEPERO

EL POETA DEL CANTE JONDO

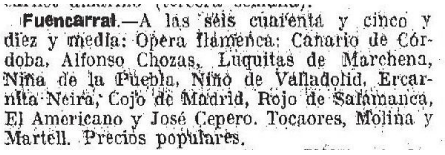
¡El más flamenco! ¡El más discutido! Ganador de la Gran Copa de Oro. Antonio Seda. Niño Linares. Niño la Huerta de los Barrios. Manolo Constantina. Gran cuadro flamenco de baile. La Romerito. Conchita Borrull. La Tanguera. Virtua.

TOMAS EL ALDEANO
NIÑO LA CALZADA
ANTONITO GUERRITA

JOSE CEPERO

Acompañado a la guitarra por PEPE HURTADO. Tocaores: Antonio Fuentes, El Murciano y Manolo Bulerías.—Localidades Centro Plaza Cataluña.

La Vanguardia, 23 de noviembre de 1932



Fuencarral.—A las seis cuarenta y cinco y diez y media: Opera flamenca: Canario de Córdoba, Alfonso Chozas, Luquitas de Marchena, Niña de la Puebla, Niño de Valladolid, Ercarnita Neira, Cojo de Madrid, Rojo de Salamanca, El Americano y José Cepero. Tocaores, Molina y Martell. Precios populares.

La Época, 29 de abril de 1932

CIRCO DE PRICE.—6,40 y 10,30, acontecimiento de ópera flamenca, Vedrines presenta: Niña de los Peines, Cepero, Pinto, Guerrita, Mazaco, el Carbonerillo, el Corruco y otros.

El Imparcial, 25 de junio de 1932

CIRCO BARCELONES

TELEFONO 13595

Pasado mañana jueves, noche, a las diez y cuarto: Gran acontecimiento de

OPERA FLAMENCA

Cante jondo. Bailes típicos. Reaparición del famoso ídolo del cante flamenco

JOSE CEPERO

(EL POETA DEL CANTE JONDO)

¡El más flamenco! ¡El más discutido! ganador de la Gran copa de oro. — Antonio Seda, Niño Linares, Niño la Huerta de los Barrios, Manolo Constantina, Gran cuadro flamenco de baile, La Romerito, Conchita Borrull, La Tanguera, Viruta Tomás el Aldeano, Niño la Calzada

ANTONIO GUERRITA

JOSE CEPERO

Acompañado a la guitarra por PEPE HURTADO. Tocaores: Antonio Fuentes, El Murciano y Manolo Bulerías.

Localidades Centro Plaza Cataluña

EL DILUVIO 22 de noviembre de 1932

El Diluvio, 22 de noviembre de 1932

Plaza de Toros del Triunfo

El Sabado 23 de Julio de 1932

A las DIEZ y MEDIA de la noche

EL MAYOR ACONTECIMIENTO DE

Opera Flamenca

VISTO EN GRANADA

EXTRAORDINARIA COMBINACION DE ¡ASES!

Sólo por este día presenta VEDRINES magnífico espectáculo compuesto, de

DIVOS SELECCIONADOS

EN ESTA GRANDIOSO FUNCION ::: ESCUCHARAN USTEDES ::: TODO CUANTO EXISTE EN LA

OPERA FLAMENCA

A PESAR DEL ELEVADISIMO PRESUPUESTO DE GASTOS,

NIÑA DE LOS PEINES La soberana del cante

JOSE CEPERO El poeta del cante

PEPE TINTO El mejor recitador ... candango

GUERRITA Formidable divo del cante flamenco

¡ASES! ¡FIGURAS! ¡DIVOS!

No falte usted

a presenciar esta grandiosa velada

¡EL MEJOR CONJUNTO!

¡EXITO ASEGURADO!

NIÑO DE UTRERA Ganador de la ... arcelona

PACO MAZACO Rey de las seguidillas y soleares

COJO MALAGA El veterano del cante flamenco

JOSE DIAZ, «EL CORRUCO» Gran estilista

EUSEBIO DE MADRID Voz de platino

SABICAS El brujo de la guitarra

NIÑO RICARDO Formidable tocador

MANUEL MARTELL Extraordinario tocador

PRECIOS

Sillas . . . 3 ptas.

General . . . 1 pta.

NOTAS.—En el caso de suspenderse la función una vez empezada, por fuerza mayor, el público no tendrá derecho a reclamación alguna.

La Dirección se reserva el derecho de introducir cualquier cambio en el programa, si a ello se viese obligada por causas ajenas a su voluntad.

Plaza de Toros

JULIO 28 Sabado

DIA DE GLORIA

(-) DEL (-)

Alma Andaluza

Solemne y Unico

:—: CONCIERTO DE :—:

Opera Flamenca

28 ARTISTAS

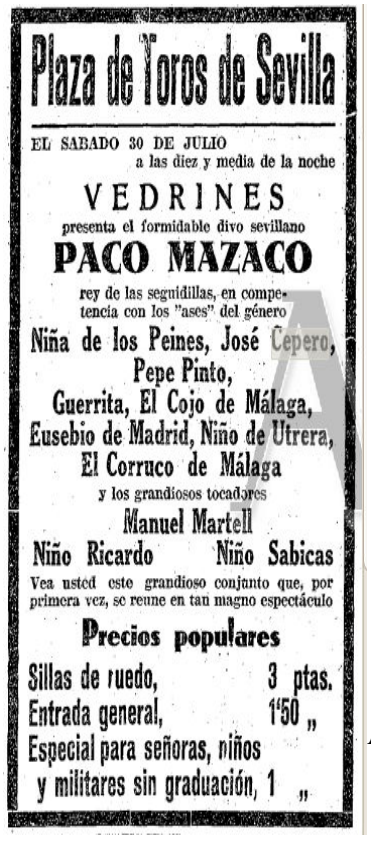
D. A. Chacón.-Niña de los Peines.-Vallejo.-Cepero.-Guerrita.-Chato de las Ventas.-El de Los Lobitos.-Niño de Sevilla.

Montoya - Martell - Vance - Bonet

Estampío-Frasquillo-Tovalo-Rovira-Carmen Vargas-Los Seis Gitanillos de la Cava de Triana-La Quica-Carmelita Bobolla-Lolita Almería-La Macarena-La Gabrielita

Esta velada será única y de recuerdo

Domingo día 29.—DOS FUNCIONES POR LA COMPAÑIA B. CERRILLO.— Hay tranvías a la terminación del espectáculo, para todos los pueblos de la red.



Plaza de Toros de Sevilla

EL SABADO 30 DE JULIO

a las diez y media de la noche

VEDRINES

presenta el formidable divo sevillano

PACO MAZACO

rey de las seguidillas, en competencia con los "ases" del género

Niña de los Peines, José Cepero, Pepe Pinto, Guerrita, El Cojo de Málaga, Eusebio de Madrid, Niño de Utrera, El Corruco de Málaga

y los grandiosos tocadores

Manuel Martell

Niño Ricardo Niño Sabicas

Vea usted este grandioso conjunto que, por primera vez, se reune en tan magno espectáculo

Precios populares

Sillas de ruedo, 3 ptas.

Entrada general, 1'50 „

Especial para señoras, niños y militares sin graduación, 1 „

ABC, 30 de julio de 1932

INFORMACIONES DE TEATROS Y CINEMATOGRAFOS

En Sevilla

Opera flamenca

El anunciado espectáculo de ópera flamenca, ya conocido de nuestro público por pasadas audiciones, se celebró anoche en la plaza de toros, con numerosa concurrencia.

Todos los artistas que intervinieron en la fiesta, y singularmente la genial cantaora Niña de los Peines, recrearon al nutrido auditorio con las filigranas de su arte. José Cepero, Pepe Pinto, Guerrita, el Cojo de Málaga, Eusebio de Madrid, el Niño de Utrera y el Corruco de Málaga, fueron ovacionadísimos, culminando el entusiasmo al lucir su insuperable estilo la famosa Pastora Pavón.

Manuel Martell, el Niño de Ricardo y el Niño Sabicas, actuaron como tocaderes, con merecido éxito.

El público salió muy complacido.

ABC, julio de 1932

Cervantes.—6,30 y 10,30, espectáculo de ópera flamenca. Dos únicos días, por los ases Niño del Museo, Cepero, Chavita (tocaor de guitarra) y siete ases más del género. (24)

ESLAVA.—6,30 y 10,30: Dos grandes conciertos de ópera flamenca, por los "ases" José Cepero, Niño del Museo y otros; butaca, tres pesetas.

Heraldo de Madrid, 13 de febrero de 1932

CERVANTES. — 6,30 y 10,30, espectáculo de ópera flamenca, dos únicos días por los ases Niño del Museo, Cepero, Chavita (tocaor de guitarra) y siete ases más del género.

La Libertad, 14 de febrero de 1932

FESTIVAL BENEFICO DE CANTE FLAMENCO

En el teatro Fuencarral se celebrará el próximo domingo, 14 del actual, una gran función de cante flamenco a beneficio de Enrique Ugarte, quien se la dedica al personal de "El Sol" y LA VOZ

La función dará comienzo a las diez y media de la mañana, y en ella tomarán parte Luisa Martín (Alegrías), José y Manolito Fernández (Niño de la Cruz), Manuel Parrondo (Macareno), Tomás Acero (Niño de Pozas), Milagros (La Guerrita), Luzdivina (La Serranita), Benito Hoyos, imitador del Niño de Marchena; Encarnita (Niña de Córdoba), Niña de Chiclana y Julio Salas (Cojo de Madrid), como cantadores; Dámaso Martín y Vicente Fernández, José Teruel, Ricardo Extremeño, Pedro Monje y Josefina Palma, como tocadores; y en el cuadro de baile tomarán parte El Niño, Mediquín, el profesor Román y Juan Sánchez (Estampío)

Como número final actuará el notable cantador Emilio Caserío (Niño de la Flor).

El festival promete estar animadísimo dadas las excelencias del programa.

La Voz, 12 de febrero de 1932

CINE TETUAN.— A las 6,30 y 10,30, ópera flamenca por los afamados José Cepero y Niño del Museo.

La Libertad, 25 de febrero de 1932

EN EL MONUMENTAL

La velada de cante flamenco

Con el cartel de "No hay billetes" en la taquilla se celebró el sábado en el Monumental la velada de cante y baile flamenco organizada por el popular empresario Vedrines y en la que tomaron parte las figuras más destacadas del género. Entre el conjunto de artistas que por la escena desfilaron merecen destacarse por el éxito que lograron en su actuación la famosísima Niña de los Peines, el gran Pena (hijo), José Cepero, Curruco el de Algeciras; Martel y Aurorita Imperio, la gitañísima danzarina, que con su arte castizo logró un triunfo señalado en su brillante actuación.

El público salió complacidísimo de la velada, que constituyó un gran éxito en todos sus aspectos.

Heraldo de Madrid, 25 de abril de 1932

FUENCARRAL.—Sábado 30, tarde y noche, grandioso acontecimiento de ópera flamenca. Reaparición del coloso Niño de Valladolid, El Americano, José Cepero y doce ases más.

La Libertad, 29 de abril de 1932

Fuencarral

Mañana, 30, tarde y noche, grandioso acontecimiento de ópera flamenca. Reaparición del coloso "Niño de Valladolid", "El Americano", José Cepero y doce "ases" más.

ABC, 29 de abril de 1932

UNA FUNCION BENEFICA QUE SE FRUSTRA

La Asociación de Artistas Españoles de Variedades

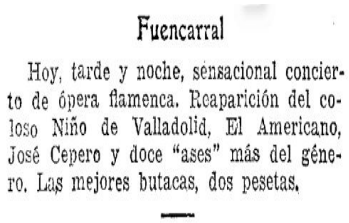
Esta simpática entidad había organizado una función a beneficio de su Montepío a base de un interesante programa, integrado por varios notables artistas del género. Aurora Jauffret (La Goya), siempre dispuesta a estos trabajos de camaradería había prestado desde el primer momento su valioso concurso. Pero... la función no ha podido celebrarse. ¿Por causa de La Goya? No, ciertamente, pues la célebre artista ha trabajado con el mayor entusiasmo hasta el último momento. ¿Por culpa de quién entonces?

¡Ah! Nosotros no sabemos nada, o mejor dicho, no queremos saberlo. Pero bueno es que el público y la inmensa mayoría de los artistas de variedades asociados sepan qué nombres figuraban, debidamente autorizados, en el programa de la frustrada función benéfica, y que, luego de divulgarlos nosotros, cada cual averigüe por qué no han tomado parte en la anunciada función los artistas que lo habían prometido y que a continuación se expresan:

Luisita Esteso, Conchita Piquer, Lolita Astolfi, Carmen Flores, La Argentinita, Pompoff, Thedy, Angelillo, el Pena, Cepero, el Pinto y la Niña de los Peines.

FANTASIO EN SPIEDUM
Todas las tardes, de 5,30 a 8,30
MERIENDA-BAILE
por la consumición, a precios corrientes
ORQUESTA IBARRA
A bailar todas las tardes en
FANTASIO

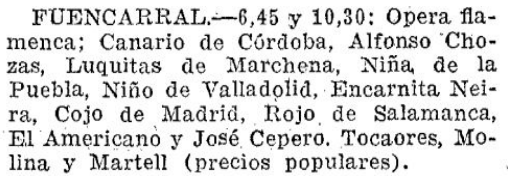
Heraldo de Madrid, 5 de abril de 1932



Fuencarral

Hoy, tarde y noche, sensacional concierto de ópera flamenca. Reaparición del coloso Niño de Valladolid, El Americano, José Cepero y doce "ases" más del género. Las mejores butacas, dos pesetas.

ABC, 30 de abril de 1932



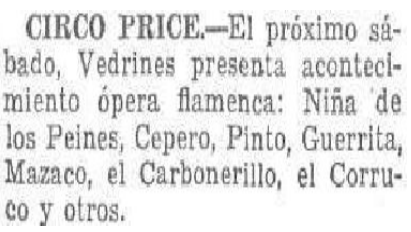
FUENCARRAL.—6,45 y 10,30: Opera flamenca; Canario de Córdoba, Alfonso Chozas, Luquitas de Marchena, Niña de la Puebla, Niño de Valladolid, Encarnita Neira, Cojo de Madrid, Rojo de Salamanca, El Americano y José Cepero. Tocaores, Molina y Martell (precios populares).

ABC, 30 de abril de 1932

GACETA TEATRAL MADRILEÑA

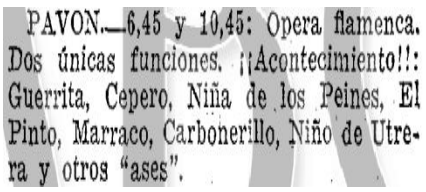
CIRCO DE PRICE.—El próximo sábado Vedrines presenta acontecimiento de ópera flamenca: Niña de los Peines, Cepero, Pinto, Guerrita, Mazaco, El Carbonerillo, El Corruco y otros. (24)

Heraldo de Madrid, 23 de junio de 1932



CIRCO PRICE.—El próximo sábado, Vedrines presenta acontecimiento ópera flamenca: Niña de los Peines, Cepero, Pinto, Guerrita, Mazaco, el Carbonerillo, el Corruco y otros.

Heraldo de Madrid, 23 de junio de 1932



PAVON.—6,45 y 10,45: Opera flamenca. Dos únicas funciones. ¡¡Acontecimiento!!: Guerrita, Cepero, Niña de los Peines, El Pinto, Marraco, Carbonerillo, Niño de Utrera y otros "ases".

ABC, 28 de junio de 1932

Niña de los Peines, Cepero
Y
Pepe Pinto
Las tres figuras del cante flamenco, mañana, miércoles, tarde y noche, en el
Cinema Europa
(Es un espectáculo Vedrines.)

ABC, 28 de junio de 1932

Guerrita, Mazaco
y otros formidables artistas toman parte en el acontecimiento de ópera flamenca de mañana, miércoles, tarde y noche, en el
Cinema Europa
(Es un espectáculo Vedrines.)

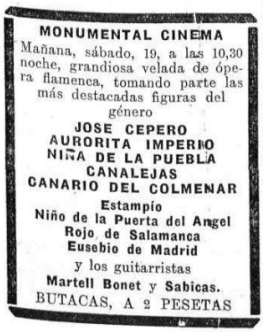
ABC, 28 de junio de 1932

No falte el sábado 19, a las 10,30 noche, al
MONUMENTAL CINEMA
Podrá usted oír, por dos pesetas butaca, a los duendes del fandanguillo, los del verdadero rajo flamenco
CANALEJAS
y JOSE CEPERO
No lo olvide: A dos pesetas butaca.

Heraldo de Madrid, 17 de noviembre de 1932

No falte el sábado 19, a las 10,30 noche, al
MONUMENTAL CINEMA
para admirar las más extraordinarias figuras de la
OPERA FLAMENCA
Entre otros, figuran el formidable divo de las malagueñas,
Manuel Blanco, EL CANARIO
Niño de la Puerta del Angel
ROJO DE SALAMANCA
EUSEBIO DE MADRID
Butacas, a dos pesetas.

Heraldo de Madrid, 17 de noviembre de 1932

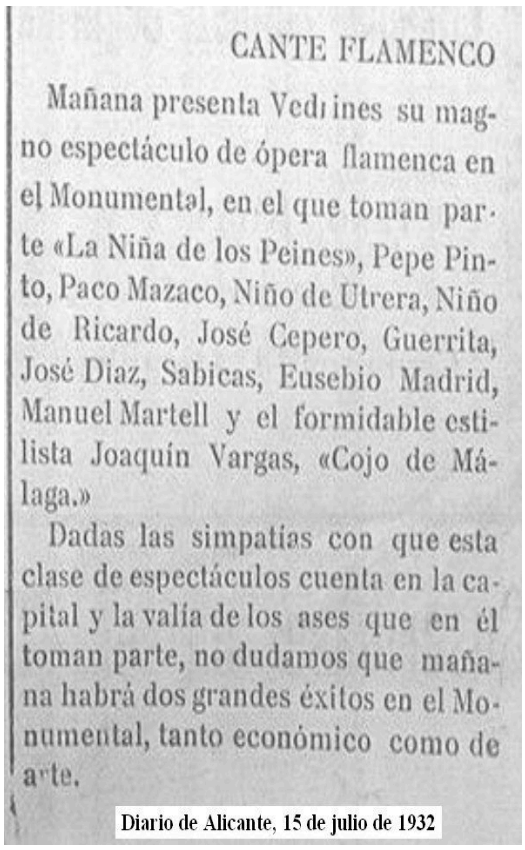


MONUMENTAL CINEMA

Mañana, sábado, 19, a las 10,30 noche, grandiosa velada de ópera flamenca, tomando parte las más destacadas figuras del género

JOSE CEPERO
AURORITA IMPERIO
NIÑA DE LA PUEBLA
CANALEJAS
CANARIO DEL COLMENAR
Estampío
Niño de la Puerta del Angel
Rojo de Salamanca
Eusebio de Madrid
y los guitarristas
Martell Bonet y Sabicas.
BUTACAS, A 2 PESETAS

Heraldo de Madrid, 18 de noviembre de 1932



CANTE FLAMENCO

Mañana presenta Vedrines su magno espectáculo de ópera flamenca en el Monumental, en el que toman parte «La Niña de los Peines», Pepe Pinto, Paco Mazaco, Niño de Utrera, Niño de Ricardo, José Cepero, Guerrita, José Diaz, Sabicas, Eusebio Madrid, Manuel Martell y el formidable estilista Joaquín Vargas, «Cojo de Málaga.»

Dadas las simpatías con que esta clase de espectáculos cuenta en la capital y la valía de los ases que en él toman parte, no dudamos que mañana habrá dos grandes éxitos en el Monumental, tanto económico como de arte.

Diario de Alicante, 15 de julio de 1932

PLAZA DE TOROS ·:· IDEAL CINEMA ·:· Empresa Guerrero

FUNCIONES PARA HOY LUNES 25 DE JULIO DE 1932

A las diez y media de la noche.—Unica actuación del formidable espectáculo de OPERA FLAMENCA, constituído solamente por ¡Ases! ¡Figuras! ¡Divos! 9 ases del Cante Flamenco, 9.—LA NIÑA DE LOS PEINES, la soberana del Cante Jondo; José CEPERO, el poeta del cante flamenco; Paco MAZACO, el rey de las seguidillas y soleares; GUERRITA, formidable figura del Cante Flamenco; Pepe PINTO, el mejor recitador del fandango; El Cojo de MALAGA, el veterano del cante flamenco; Niño de UTRERA, ganador de la Copa de Barcelona; El CORRUCO, gran estilista; Eusebio de MADRID, notable cantador, y acompañados a la guitarra por los maestros Niño Ricardo, Sabicas y Manuel Martell.—Si las, 3 pesetas. Especial para niños, 1'50. General, 1.

Mañana martes, gran programa, de nueve a una de la noche.

El Sur, 25 de julio de 1932

TEATRO PRINCIPAL

El próximo Jueves,

CINE MUDO

PLAZA DE TOROS

Miércoles 13 a las 10 y 1/2 noche
Grandiosa Solemnidad de

OPERA FLAMENCA

Los «ases» del cante Mazaco, Niña de los Peines, Cepero, Guerrita, Pepe Pinto, Cojo de Málaga, Niño Utrera, Curruco y Eusebio de Madrid, y los famosos tocadores Sabicas, Niño de Ricardo y Martell

Cartagena Nueva, 12 de julio de 1932

Opera flamenca

Este noche, a las diez y media en la Plaza de toros se celebrará una fiesta de ópera flamenca.

El programa comprende lo mejor de los ases, figurando, Cepero, Cojo Málaga, Mazaco, Pepe Pinto, Niño Utrera, Curruco, Eusebio de Madrid, Niña de los Peines y nuestro querido paisano Guerrita e los que acompañarán los buenos y exquisitos tocadores Martell, Sabicas y Niño Ricardo.

Los aficionados tienen esta noche un buen cartel, donde, además de escuchar de nuevo a sus favoritos y conocer a las nuevas esperanzas del cante, gozarán de una agradable temperatura.

Cartagena Nueva, 13 de julio de 1932

Cante flamenco

Los aficionados que anoche acudieron a la Plaza de Toros—más número del que esperábamos—no salieron del todo descontentos.

Digo que no salieron del todo, porque Niña de los Peines y Guerrita consiguieron recordar algo de este arte y especialmente Mazaco que atacó por todos los estilos.

Sabicas, que dió un pequeño concierto, demostró su competencia y nombradía en su difícil profesión, cosechando los aplausos de la concurrencia.

Aparte de estos pequeños salientes, la fiesta de anoche no será, precisamente, de las que han de quedar de buen recuerdo a los aficionados.

Félix

Cartagena Nueva, 14 de julio de 1932

EL ARTE EN LAS TRINCHERAS

Los artistas de variedades han hecho ganar, con sus festivales benéficos, más de cuatro millones de pesetas

Tres horas esperando a que acabase un combate para empezar la función

Aquellos meses de invierno en la Universitaria

Anita Flores, en el Puente de los Franceses

...Y Ramper, en el parapeto

"Matinée" en la Asociación de Variedades. Aquella morenita del fondo está loca de contento porque al fin va a actuar en un frente del sector del Centro. Esta morenita que se llama..., ¿se llama?... Bueno, no lo sabemos; pero tiene los ojos negros (Foto Albero y Segovia.)

CINCO MESES EN LA UNIVERSITARIA

El 6 de noviembre—¡qué pronto hará un año!—, la Asociación de Artistas de Variedades en pleno se ofreció para combatir. No eran momentos para rechazar ayudas de ninguna índole, y los magníficos intérpretes de este arte alegre y vistoso fueron enrolados en el batallón de Servicios Especiales con destino a la Ciudad Universitaria, donde se combatía duramente. Del comportamiento de los artistas de variedades habían los partes de guerra de aquellos días y el número de compañeros que dieron su vida por la causa. Por las circunstancias que rodearon su muerte hay que destacar al manipulador Irigaray, caído hace poco, cuando ya había alcanzado el grado de capitán, Juanita, la compañera de Antonelli, herida de un tiro en el vientre al salir de su trinchera en pleno combate para coger el cuerpo de un compañero que se desangraba entre las dos líneas de fuego. También murieron gloriosamente el cantaor Cornico de Málaga, y el conocido bailarín Vaso. Al mismo tiempo que Juanita la de Antonelli caía en El Pardo, en la Universitaria sufría una tremenda herida, por un casco de metralla, el maestro bailarín Agustín Becerra. Como por un latigazo, el cuerpo de Becerra está atravesado desde la cadera izquierda a la espalda por la cicatriz más grande que hemos visto.

* * *

"Matinée" en los locales que ocupa la Asociación de Variedades. En una espaciosa sala aguadan a saber la programación inmediata varias docenas de muchachas bonitas y algunos camaradas a quienes en la cara se les conoce haber pasado de la edad militar.

—¿Estos son todos?

—No. En los frentes hay nuevos compañeros: los que están comprendidos en las quintas incorporadas—nos dice Rendón, Aurelio G. Rendón, poeta y autor dramático, a quien hallamos en la vocalía administrativa de la Ejecutiva de Variedades.

Nos atienden finamente el presidente de la sección, Rafael Pagán; Agustín Becerra, delegado de la Ejecutiva, y Paco Aguilera, secretario de la Asociación y delegado de la misma en la Junta de Espectáculos. La actividad de Aguilera es consistentemente exaltada por sus compañeros. En él tiene la Asociación uno de sus adalides. Por supuesto, lo mismo que en Becerra... Y en todos.

Aguilera, Becerra y Rendón nos van enseñando las pruebas de su servicio a la causa.

—Hasta febrero estuvimos en la Universitaria y en El Pardo. En esa fecha se nos reclamó para llevar la alegría de nuestra profesión a la dura vida de campaña. Desde entonces, ni un solo día dejan los artistas de variedades de actuar en los frentes y en los hospitales. Los festivales dados por esta sección desde que empezó la guerra han producido más de cuatro millones de pesetas, además de haber evitado un paro que habría afectado a cerca de mil familias.

Paco Aguilera, "manitas de plata" para la guitarra" y "manos de santo", según sus compañeros, para resolver asuntos de su Sindicate. De santo laico, naturalmente

El artista de variedades no sólo merece el máximo respeto profesional, sino que es seguramente el que más ha aportado a la lucha que sostenemos.

El arte de Anita Flores, de Ramper, de Pompoff y Thedy, de Becerra, de tantos otros, llega frecuentemente hasta la misma línea de fuego.

En la carretera de Extremadura, Agustín Becerra y otros artistas estuvieron tres horas esperando que terminase un combate para dar comienzo a la fiesta en que iban a tomar parte. Esto es en absoluto cierto.

UN POETA DEL PUEBLO

Aurelio G. Rendón, que ahora dedica la mayor parte de su trabajo a la Asociación de Variedades, estrenó hará pocos meses una obra dramática titulada "Ya están en pie los esclavos sin pan". Nos dice el autor que esta obra ha dado motivo a la celebración de un Consejo de guerra en Salamanca, en el que fué condenado a muerte. ¿Será posible—pensamos nosotros—que aquellos hombres pierdan tan lastimosamente el tiempo?

Rendón aprovecha todos los minutos libres para seguir confeccionando dramas y dando letras de guerra a las canciones de ahora. Porque, hay que reconocerlo, es—y lo sigue siendo—el arte de variedades, incluso con sus autores, el que ha dado algo a la guerra. Mientras los autores de comedias, con rarísimas excepciones, siguen escribiendo la misma comedia zafia o beba de antes del 18 de julio, los de variedades son los únicos quizá que se han atrevido a poner su pluma sobre asuntos de guerra. Hay autor que prefiere seguir cobrando las obras líricas de su padre, y entre tanto..., a esperar. De los engendradores de revistas, más vale no hablar.

EN LA LINEA DE FUEGO

Anita Flores cuenta algunos sustos. Las tropas del sector del Puente de los Franceses organizaron un festival en uno de los antiguos merenderos de la Bombilla, no sabemos si en Niza o en la Huerta, creemos que en este último. La gentilísima cancionista fué recibida por un tableteo de ametralladora al ritmo exacto del popular cuplé de Rica "¡Una copita de ojén!" Se creyó trasladada al mismo campo de batalla. Figúrese usted la impresión.

—Otro día, viniendo de la Casa de Campo por el puente de San Fernando, unos cuantos cañonazos nos empezaron a bordar el coche. Creí morirme.

* * *

Ramper tiene la costumbre de llegar hasta el parapeto más avanzado. Piensa que allí está de vigilancia el hombre a los hombres que no podrán presenciar el festival, y mientras sus compañeros actúan, él lleva un poco de alegría y distracción a aquellos valientes.

Un día—están tan cerca las trincheras—pregunto uno "del otro lado":

...—¿Quién había ahí?

—Ramper, que está conmigo.

—¿Ramper?

Sin más réplica estalló un morterazo.

El famoso cartacto, al oír la inesperada traca, se aplastó a tierra, murmurando:

—¡Anda! Si resulta que he venido de verbona. Mira que soy juerguista.

* * *

Lo mismo acostumbran hacer Pompoff y Thedy: llegar hasta la avanzadilla con su indumentaria de circo.

Thedy tiene una pregunta rápida:

—Oye, pichi: ¿tú no serás del Puente de Vallecas?

En la Casa de Campo, una vez, fué interrumpido el festival por un cañonazo furioso. Todo el mundo se echó a tierra y aguardó el final. Thedy no se estaba quieto. A cada zambombazo levantaba la cabeza. Pompoff aconsejaba:

—¿Quieres estarte quieto, Teodoro?

Nabucodonosorcito gritó:

—¡Padre!

—Thedy:

—¿Qué?

—¿Y el "torrao"? (Por la cabeza.)

—Parece que lo tengo todavía en su sitio.

En aquel momento sonó un nuevo zambombazo, y una enorme rama de árbol se desgajó, cayendo sobre Thedy.

—¡... y su padre!—exclamó—. Ahora sí que me ha "tocao"...

Poco después cesó el cañoneo, y el festival acabó con pleno éxito.

Pero Pompoff y Thedy están muy preocupados: deben al Socorro Rojo Internacional innumerables atenciones, con motivo de la celebración de "sus cien días", y ellos no lo han hecho público porque los célebres "clowns", napoleones de su arte, igual que el corso, han tenido también sus "cien días".

Los directivos de la Asociación de Variedades en plena actividad. Rafael Pagán con Agustín Becerra y Aurelio G. Rendón ultiman la programación que han de someter a la Junta, una Junta donde hay hasta vocales muy sugestivas. Lo decimos, naturalmente, por Anita Flores (Foto Albero y Segovia.)

La Voz, 2 de octubre de 1937

El Carbonerillo, El Corruco,
NIÑO DE UTRERA
Otros de los grandes artistas que toman parte en el formidable acontecimiento flamenco de mañana, martes, tarde y noche, en el
Teatro Pavón
(Es un espectáculo **Vedrines.**)

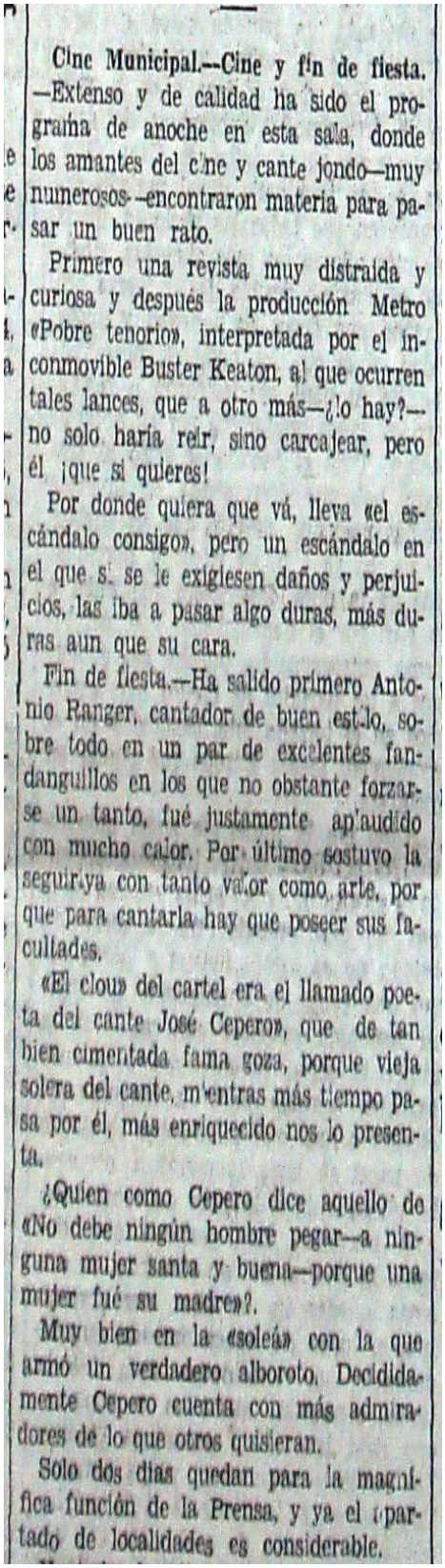
Niña de los Peines, Cepero
Y
Pepe Pinto
Las tres figuras del cante flamenco, mañana, martes, tarde y noche, en el
Teatro Pavón
(Es un espectáculo **Vedrines.**)

Guerrita, Mazaco
y otros formidables artistas toman parte en el acontecimiento de ópera flamenca de mañana, martes, tarde y noche, en el
Teatro Pavón
(Es un espectáculo **Vedrines.**)

Pavón.—Opera flamenca. Dos únicas funciones. ¡Acontecimiento! Guerrita, Cepero, Niña de los Peines, el Pinto, Mazaco, el Carbonerillo, Niño de Utrera y otros ases. (24)

Heraldo, 27 de junio de 1932

1933



Cine Municipal.—Cine y fin de fiesta. —Extenso y de calidad ha sido el programa de anoche en esta sala, donde los amantes del cine y cante jondo—muy numerosos—encontraron materia para pasar un buen rato.

Primero una revista muy distraida y curiosa y después la producción Metro «Pobre tenorio», interpretada por el inconmovible Buster Keaton, al que ocurren tales lances, que a otro más—¿lo hay?—no solo haría reir, sino carcajear, pero él ¡que si quieres!

Por donde quiera que vá, lleva «el escándalo consigo», pero un escándalo en el que si se le exigiesen daños y perjuicios, las iba a pasar algo duras, más duras aun que su cara.

Fin de fiesta.—Ha salido primero Antonio Ranger, cantador de buen estilo, sobre todo en un par de excelentes fandanguillos en los que no obstante forzarse un tanto, fué justamente aplaudido con mucho calor. Por último sostuvo la seguirya con tanto valor como arte, porque para cantarla hay que poseer sus facultades.

«El clou» del cartel era el llamado poeta del cante José Cepero», que de tan bien cimentada fama goza, porque vieja solera del cante, mientras más tiempo pasa por él, más enriquecido nos lo presenta.

¿Quien como Cepero dice aquello de «No debe ningún hombre pegar—a ninguna mujer santa y buena—porque una mujer fué su madre»?.

Muy bien en la «soleá» con la que armó un verdadero alboroto. Decididamente Cepero cuenta con más admiradores de lo que otros quisieran.

Solo dos dias quedan para la magnífica función de la Prensa, y ya el apartado de localidades es considerable.

Diario de Cádiz, 18 de octubre de 1933

INFORMACIONES DE MADRID

Festejos veraniegos

Fiesta andaluza en el Stadium Metropolitano

Madrid 15. El próximo sábado celebrará esta entidad, en el campo de deportes del Stadium Metropolitano, una clásica verbena-buñolada, para cuya fiesta existe extraordinaria animación entre la colonia andaluza residente en Madrid, cuyo programa daremos a conocer oportunamente.

Además de las numerosas atracciones con que cuenta esta fiesta típica, cuadro flamenco en el que intervendrá, entre otros, el poeta del cante jondo José Cepero, espectáculo de varietés, con selecto programa, y cooperación de eminentes artistas de la región, habrá distraídos pasatiempos para las señoritas y jóvenes, que se entregarán a la entrada de la fiesta a los asistentes, con innumerable regalos, no faltando los *puestos* clásicos de pescado frito, soldados de pavía, gazpacho, higos chumbos, tejeringos, buñuelos, etc...

La tarde del sábado desfilará por las calles céntricas de Madrid una comitiva típica andaluza, a cuyo frente irá la Banda de trompetas del regimiento de Artillería.

Las invitaciones para esta fiesta pueden recogerse en el domicilio social del Liceo Andaluz, calle de la Victoria, 2 (Carrera de San Jerónimo).

ABC, Sevilla 1933

Monumental Cinema

MAÑANA, sábado,

a las 10,30 noche

Gran espectáculo de

OPERA FLAMENCA

en la que tomarán parte los

"ASES"

Pena (hijo) - José Cepero

Niño de la Huerta

BUTACAS: 3, 2 y 1,50 ptas.

La Voz, 24 de febrero de 1933

CIRCO DE PRICE

Mañana, jueves
Tarde, 6,30. — Noche, 10,30.
OPERA FLAMENCA
PROGRAMA DE ASES

Cepero
Pena (hijo)

Niño de Caravaca, Juan Varea, Niño de la Peña, Niña de Ecija, Corruco de Málaga, Cojo de Madrid, Alfonso el Chozas.
Tocadores:
Luisito Maravillas, José Revuelta, Julio Alonso.
Butaca, 4 pesetas. General, 1,50.

Heraldo de Madrid, 8 de marzo de 1933

TOLEDO.—Debutó el espectáculo cómico-taurino-flamenco «Innovación» en el que toman parte José Cepero y Pena (hijo). Lerín, el Guardia Torero, Maceo y el negro Arango fueron ovacionados.

Heraldo de Madrid, 8 de mayo de 1933

PARA HOY

FIESTA CLASICA ANDALUZA

El Liceo Andaluz celebrará hoy, en el campo de deportes del Stadium, una clásica verbena buñolada, para cuya fiesta existe extraordinaria animación entre la colonia andaluza residente en Madrid.

Además de las numerosas atracciones con que cuenta esta fiesta típica, cuadros de flamenco en el que intervendrá, entre otros, el poeta del cante jondo José Cepero; espectáculo de varietés con selecto programa y cooperación de eminentes artistas de la región, habrá distraídos pasatiempos para las señoritas y jóvenes, que se entregarán a la entrada de la fiesta a todos los asistentes, con innumerables regalos, no faltando los puestos clásicos de la región de pescado frito, soldados de Pavía, gazpacho, higos chumbos, tejeringos, buñuelos, etc.

Por las impresiones que recogemos de los programas provisionales no dudamos que este festival será, sin duda, el digno marco de las fiestas verbeneras del presente año.

Recojan sus invitaciones en el Liceo Andaluz, Victoria, 2 (domicilio social).

ABC, Sevilla, 9 de julio de 1933

CIRCO DE PRICE.—6.30 y 10.30, ópera flamenca. Programa de ases. Cepero, Pena (hijo) y ocho formidables artistas del género. Concierto de guitarra por Luisito Maravillas.

La Libertad, 9 de marzo de 1933

Circo de Price

Hoy, jueves, ópera flamenca. Programa de "ases": Cepero, Pena (hijo) y notables artistas. Véanse carteles. Tarde, seis treinta; noche, diez treinta.

La Libertad, 9 de marzo de 1933

Festejos veraniegos

Fiesta andaluza en el Stadium Metropolitano

El próximo sábado celebrará el Liceo Andaluz, en el campo de deportes del Stadium Metropolitano, una clásica verbena-buñolada, para cuya fiesta existe extraordinaria animación entre la colonia andaluza residente en Madrid, cuyo programa daremos a conocer oportunamente.

Además de las numerosas atracciones con que cuenta esta fiesta típica, cuadro flamenco, en el que intervendrá, entre otros, el poeta del cante *jondo* José Cepero, espectáculo de *varietés* con selecto programa, y cooperación de eminentes artistas de la región, habrá distraídos pasatiempos para las señoritas y jóvenes, que se entregarán a la entrada de la fiesta a los asistentes, con innumerables regalos, no faltando los "puestos" clásicos de pescados fritos, soldados de pavía, gazpacho, higos chumbos, tejeringos, buñuelos, etc....

La tarde del sábado desfilará por las calles céntricas de Madrid una comitiva típica andaluza, a cuyo frente irá la banda de trompetas del regimiento de Artillería.

ABC, 16 de agosto de 1933

Cartelera sevillana

COLISEO ESPAÑA. — (Empresa Sagé. Teléfono, 25375.) Desde las siete, "¿Qué vale el dinero?", en español. Butaca de patio, 0,75.

CINE-NEVERIA UNIVERSIDAD. — De 9,15 a una, "Eclair Journal", "Un dibujo" y "La lotería del diablo", por Elisa Landi.

LA PLAYA.—Reaparición de Cepero y su espectáculo flamenco. Precios popularísimos. Entrada única, 1,50 pesetas.

Luz, 19 de agosto de 1933

1934

GRAN CINE TRIANA.—Hoy, sábado 18 agosto, a las diez noche. Espectáculo sensacional de ópera flamenca; 14 artistas, 14; cuatro famosos cantaores, cuatro. Niño del Museo, Pena (hijo), Paco Mazaco y José Cepero. Precios popularísimos.

ABC, Sevilla, 18 de agosto de 1934

21,00: PREMIOS UNION RADIO: CONCURSO DE PIANO. Actuación de MARUJA MERONO (número 10): Primero y segundo movimientos de la "Sonata en si bemol menor", Chopin (2); "Vals en sol bemol mayor", Chopin; "Polichinela", Rachmaninoff; "Movimiento perpetuo", Fernández Blanco; "Estudio", Paganini-Liszt; "Venecia y Nápoles", Liszt (2).

22,00: INTERVENCION DE RAMON GOMEZ DE LA SERNA.

CANTE FLAMENCO, por JOSE CEPERO "EL POETA", acompañado a la guitarra por LUISITO MARAVILLA.

MUSICA DE BAILE. Transmisión de las orquestas que actúan en "SATAN".

24,00: Campanadas de Gobernación.—CIERRE DE LA ESTACION.

Ondas, 7 de julio de 1934

na), Poncel; "Mignon" (fantasía), Thomas; "Serenata española", Chaminade; "Tosca" (recondita armonia), Puccini; "Sari" (vals), Kalman; "Poeta y aldeano" (obertura), Suppé.—19: Cierre de la Estación.— 21: Apertura de la Estación. Noticias bursátiles. Noticias de prensa. — 21,15: Emisión del radioyente. Este programa se compondrá de discos solicitados por los socios de Unión Radio Valencia. 22: Recital de cante flamenco por José Cepero, Pena hijo, Pazo Mazaco y Niño del Museo. Continuación de la emisión del radioyente. Noticias de última hora, servicio directo de Unión Radio Valencia.—23: Cierre de la Estación.—De 1 a 2 de la madrugada: Programa organizado por la International Broadcasting Company para

Ondas, 29 de diciembre de 1934

Sanlúcar de Barrameda 27, 10 mañana. Se celebró un festival nocturno. En él actuaron los cantadores flamencos Niño del Museo, José Cepero y Pena (hijo), que fueron muy aplaudidos.

Después se lidaron cuatro novillos de Surga, que resultaron bravos. Pena, Panaderito, Niño del Ventorrillo y Chicuelo, sanluqueño, cumplieron.

ABC, Sevilla, 1934

GRAN CINE TRIANA.—Hoy, sábado 18 agosto, a las diez noche. Espectáculo sensacional de ópera flamenca; 14 artistas, 14; cuatro famosos cantaores, cuatro. Niño del Museo, Pena (hijo), Paco Mazaco y José Cepero. Precios popularísimos.

ABC, Sevilla, agosto de 1934

CIRCO DE PRICE.—Hoy, a las 6,30 y 10,30, dos grandiosas funciones de ópera flamenca. 12 artistas, 12. Los ases El Americano, Paco Mazaco y José Cepero, que reaparece en Madrid después de dos años de ausencia.

ABC, 18 de marzo de 1934

Circo de Price.—Hoy, 6,30 y 10,30, dos grandiosas funciones de ópera flamenca. 12 artistas, 12. Los ases El Americano, Paco Mazaco y José Cepero, que reaparece en Madrid después de dos años de ausencia. (24)

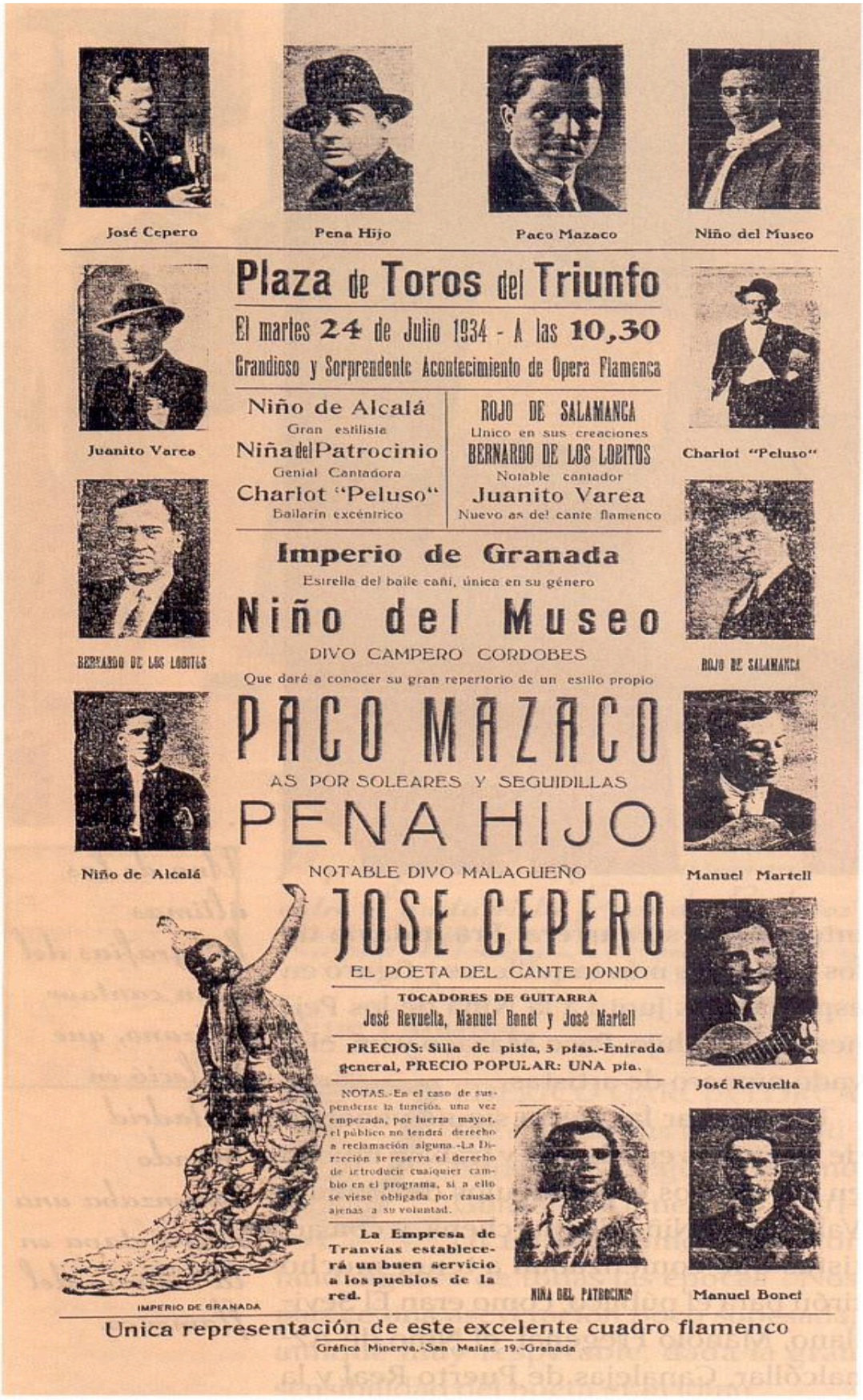
Heraldo de Madrid, 16 de marzo de 1934

CINE TOLEDO.—6,30 y 10,30: Radmusem en el Polo (documental) y fin de fiesta por José Cepero (cantador flamenco) y José Gutiérrez de Bilbao (guitarrista).

ABC, 20 de marzo de 1934

CINE TOLEDO.—6,30 y 10,30, Radmusen en el Polo (documental) y fin de fiesta por José Cepero (cantador de flamenco) y José Gutiérrez de Bilbao (guitarrista).

La Voz, 19 de marzo de 1934


José Cepero
Pena Hijo
Paco Mazaco
Niño del Museo
Plaza de Toros del Triunfo
El martes 24 de Julio 1934 - A las 10,30
Grandioso y Sorprendente Acontecimiento de Opera Flamenca
Niño de Alcalá
Gran estilista
Niña del Patrocinio
Genial Cantadora
Charlot "Peluso"
Bailarín excéntrico
ROJO DE SALAMANCA
Unico en sus creaciones
BERNARDO DE LOS LOBITOS
Notable cantador
Juanito Varea
Nuevo as del cante flamenco
Juanito Varea
Charlot "Peluso"
Imperio de Granada
Estrella del baile cañí, única en su género
Niño del Museo
DIVO CAMPERO CORDOBES
Que dará a conocer su gran repertorio de un estilo propio
BERNARDO DE LOS LOBITOS
ROJO DE SALAMANCA
PACO MAZACO
AS POR SOLEARES Y SEGUIDILLAS
PENA HIJO
Niño de Alcalá
NOTABLE DIVO MALAGUEÑO
Manuel Martell
JOSE CEPERO
EL POETA DEL CANTE JONDO
TOCADORES DE GUITARRA
José Revuelta, Manuel Bonet y José Martell
PRECIOS: Silla de pista, 3 ptas.-Entrada general, PRECIO POPULAR: UNA pta.
José Revuelta
NOTAS.-En el caso de suspenderse la función, una vez empezada, por fuerza mayor, el público no tendrá derecho a reclamación alguna.-La Dirección se reserva el derecho de introducir cualquier cambio en el programa, si a ello se viese obligada por causas ajenas a su voluntad.
La Empresa de Tranvías establecerá un buen servicio a los pueblos de la red.
NIÑA DEL PATROCINIO
Manuel Bonet
IMPERIO DE GRANADA
Unica representación de este excelente cuadro flamenco
Gráfica Minerva.-San Matías 19.-Granada

CIRCO DE PRICE.—6,30 y 10,30: Gran fiesta de arte andaluz. Reunión de los cinco ases José Cepero, Niño del Museo, Pena (hijo), El Canario de Colmenar y Paco Mazaco. Tomando parte 20 notables artistas del género flamenco. Vean carteles.

Luz, 28 de mayo de 1934

CIRCO DE PRICE.—6,30 y 10,30: Gran fiesta de arte andaluz. Reunión de los cinco ases: José Cepero, Niño del Museo, Pena (hijo), El Canario de Colmenar y Paco Mazaco. Tomando parte 20 notables artistas de género flamenco. Vean carteles.

ABC, 29 de mayo de 1934

Plaza de toros de Tetuán

Sábado, 30 de junio, 10,45 noche, espectáculo cumbre de ópera flamenca. Desfile de "ases". 14 ídolos de arte cañí. Cuatro "ases" por derecho propio: José Cepero, Pena (hijo), Paco Mazaco, Niño del Museo. No olvide, aficionado, esta fecha. Es el mejor conjunto. Tendido o grada, una peseta; sillas, 2,50.

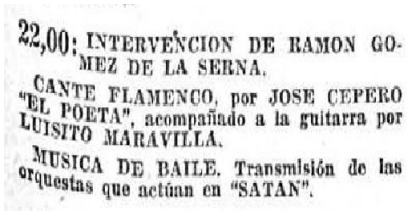
ABC, 30 de junio de 1934

Sanlúcar de Barrameda 27, 10 mañana. Se celebró un festival nocturno en el que actuaron los cantadores flamencos Niña del Museo, José Cepero y Pena (hijo), que fueron muy aplaudidos. Después se lidiaron cuatro novillos de Surga, que resultaron bravos. Planes, Panaderito, Niño del Ventorrillo y Chicuelo Sanluqueño, cumplieron.

ABC, 28 de agosto de 1934

22.—Intervención de Ramón Gómez de la Serna. Cante flamenco por José Cepero (el Poeta), acompañado a la guitarra por Luisito Maravilla. Música de baile. Transmisión de las orquestas que actúan en Satán.

Heraldo de Madrid, 29 de diciembre de 1934



22,00: INTERVENCION DE RAMON GOMEZ DE LA SERNA.

CANTE FLAMENCO, por JOSE CEPERO "EL POETA", acompañado a la guitarra por LUISITO MARAVILLA.

MUSICA DE BAILE. Transmisión de las orquestas que actúan en "SATAN".

Ondas, 29 de diciembre de 1934

1935

MADRID (EAQ), 30,43 m. 9.860 kc.—A las 18: Programa dedicado a Canarias, Guinea y continente europeo: «Airiños Aires» (rapsodia gallega), de Freire; «La picarona» (los alcaldes y mazurka), Alonso; «Cadenas de plata» (java); «El sultán de Chamberí» y «Bulerías por soleá», Vallejo; «El conde de Luxemburgo», Franz Lehar; «La Tempranica» (fantasía), Giménez; «Piece heroique», Franck; «Triana», de Albéniz; «El dúo de la Africana» (jota), Caballero; Serenata de la «Fantasía morisca», Chapí; «Cantos de mi tierra», Barrios; «Madrid» (canción madrileña), Ricardo Villa; Canciones asturianas, por El Panaderu.—22,30: «Coplas de ronda», Arniches y Alonso; «El Avapiés» (danza), Del Campo; «Sole la Peletera» (schotis), Torres, Asenjo y Guerrero.—23: «Aires pamplonicas», Cervantes; «Camina, Don Sancho» (romance), Fernández; «Canto d'Ourense», Prieto; «Flor del terruño» y «Canción de antaño» (canciones), Martínez y Ferrer.—23,20: «La Dolores» (jota), Bretón; «Los diamantes de la corona» (bolero), Barbieri; «Fandangos», Cepero; «Escenas andaluzas» (polo gitano), Bretón; «El chaleco blanco» (seguidillas), Chueca; «Los éxitos de Padilla».
RUYSSELEDE, 29,04 m. 10.330 kc.—A las 19: Orquesta sinfónica.—19,45: Discos: Melodías flamencas.

La Vanguardia, 10 de agosto de 1935

José Cepero y Anita Flores
con 20 atracciones más, llenan Maravillas en su actual temporada de variedades. Hoy, tarde y noche. Precios popularísimos.

El Sol, 21 de agosto de 1035

OPERA FLAMENCA EN EL TEATRO IDEAL
Mañana, miércoles, seis y media y diez y media, único día, Doce notables artistas, entre ellos los ases El Americano, Pena (hijo), Luis Yance y José Cepero. Viernes, debut de Angelillo.

La Voz, 29 de enero de 1935

Opera flamenca en el teatro Ideal
A las seis treinta y diez treinta. Hoy, único día. Doce notables artistas, entre ellos los "ases" El Americano, Pena (hijo), Luis Yance y José Cepero. Viernes, "debut" de Angelillo.

ABC, 30 de enero de 1935

IDEAL. — 6,30 y 10,30: Opera flamenca (único día). El Americano, Pena (hijo), Luis Yance, José Cepero y otros. (Butacas, a dos pesetas).

ABC, 30 de enero de 1935

11,10.—Conferencia.
11,20.—"La Dolores" (jota), Bretón; "Los diamantes de la corona" (bolero), Barbieri; "Fandangos", Cepero; "Escenas andaluzas" (polo gitano), Bretón; "El chaleco blanco" (seguidillas), Chueca; "Los éxitos de Padilla".

El Sol, 10 de agosto de 1935

EL teatro Maravillas abrirá de nuevo sus puertas el próximo viernes con un espectáculo de variedades. La base del programa la constituyen la cupletista Anita Flores, el "cantaor" Cepero y el "divo" del cante flamenco "Niño de Fuentes de Andalucía", que por primera vez se presenta al público de Madrid.

El Sol, 21 de agosto de 1935

SE cotizaba ayer en los mentideros teatrales la noticia de que habrá pronto una nueva compañía flamenca a base del "Niño de Marchena", y que esta compañía se presentará en los primeros días de septiembre en el teatro Progreso.

El Sol, 21 de agosto de 1935

MARAVILLAS. — (Variedades.) 6,45 y 10,45, José Cepero, Anita Flores, Manolo el de Badajoz y 17 atracciones más. (Precios popularísimos.)

La Voz, 23 de agosto de 1935

PAVON.— (Comedia flamenca.) —7 y 11, En el altar de tu reja (éxito clamoroso). (Gran cuadro flamenco.) Presentación del divo del cante jondo Niño de Fuentes de Andalucía. (Precios populares.)

Heraldo de Madrid, 23 de agosto de 1935

MARAVILLAS.—(Variedades.) — 6,45 y 10,45, José Cepero, Anita Flores, Manolo el de Badajoz y 17 atracciones más. (Precios popularísimos.)

Heraldo de Madrid, 23 de agosto de 1935

Maravillas

Hoy, presentación del "as" del cante "jondo", José Cepero; Manolo, el de Badajoz, y Anita Flores, para inauguración de la temporada de variedades. Precios popularísimos.

La Libertad, 23 de agosto de 1935

PAVON. (Comedia flamenca).—7 y 11: En el altar de tu reja (éxito clamoroso). Gran cuadro flamenco. Presentación del divo del cante jondo Niño de Fuentes de Andalucía. (Precios populares).

La Libertad, 23 de agosto de 1935

MARAVILLAS

Espectáculo de variedades

La Empresa de este teatro inauguró ayer, en función de tarde y noche, una breve temporada de variedades, espectáculo que vuelve a recuperar el ambiente que había perdido.

El programa que se ofreció al público es sumamente agradable y muy entretenido. La base la constituyen artistas de tanta valía en sus respectivos géneros como Anita Flores, la que fué aplaudida "vedette", y el popular "cantaor" José Cepero; aquélla en sus canciones y éste en sus coplas, son, en efecto, los números más interesantes. Las intervenciones de una y otro fueron acogidas con verdadera simpatía y premiadas con grandes salvas de aplausos.

El Sol, 24 de agosto de 1935

MARAVILLAS.— (Variedades.)— 6,45 y 10,45, José Cepero, Anita Flores, Manolo el de Badajoz y 17 atracciones más. (Precios popularísimos.)

La Libertad, 25 de agosto de 1935

Ahora que hay tanta comedia flamenca

Cuando Chacón cantaba bajo los arcos de gas del "Burrero"

Malagueñas de Juan Breva para Alfonso XII

Un "Greco" se ha puesto a recordar estos tiempos

CUANDO BRILLABAN UNOS OJOS VERDES

Ahora que el género flamenco es, cada día más, un espectáculo con taquilla abierta; ahora que los "cantaores" tienen cuenta corriente y se desgañitan bajo el resplandor rojo del "neón", aparece, pequeño y discreto, cargado de antiguos perfumes, el libro nostálgico de Fernando "el de Triana". Libro pequeño —efectivamente—; pequeño en extensión para las dimensiones de la ciencia a que alude; nada menos que la ciencia de lo flamenco, y no una alusión de pasada; esto es, sin ir más allá de la superficie, sino calando hondo, que es como cantaba, allá por sus años distantes de gloria y mocedad, el propio Fernando "el de Triana", metido hoy a escritor porque en algo tienen que entretenerse los viejos a quienes les habían demasiado los recuerdos...

El libro de Fernando "el de Triana" es esto precisamente: una galería —a ratos se muy melancólica— de recuerdos puestos en filo indio. "Arte y artistas flamencos" se titula el libro, y tiene —de arriba a abajo— una emoción de cosa amortiguada que se desprende, como un perfume inquietante, de las litografías descoloridas, de los carteles de otra hora, de los añejos grabados donde ya sólo arde el fulgor de unos ojos. Quien conozca el cante y sus raíces; quien haya alcanzado —la fecha no es tan lejana— los buenos tiempos del "Burrero", cuando "Fosforito" rasgaba el aire con el cuchillo de la malagueña clásica; los que han tratado a Chacón antes de ser don Antonio Chacón; los que han visto brillar con luces juveniles los ojos verdes de Rosario Monje "la Mejorana"; los que han asistido, en fin, a la época de gran auge de lo flamenco —allá por los finales del siglo pasado—, no podrán leer el libro de Fernando "el de Triana" sin un temblorcillo de emoción. Toda la historia pequeñita de lo flamenco está ahí, con jipíos que ahora sí que son de cartujo funeral. Lo flamenco cien por cien agonía, si es que no está ya definitivamente muerto. Los divos de la milonga le han echado a perder del todo, y de ahí —del libro de Fernando "el de Triana"— salen los flamencos ilustres de otra hora, como muertos de la gran guerra pidiendo justicia. Al final de su libro, "el de Triana", que es un hombre minucioso y con buena memoria, incluye los nombres de algunos grandes críticos del canto andaluz. No serán ni cincuenta nombres en total. Sevilla vence a Granada, por lo menos en los catedráticos. Yo me imagino unos caballeros curtidos, secos, expresándose casi siempre con seguras sentencias, como Tomás García "el Papelista", que es un viejo de ese estilo. Leyendo el libro de Fernando "el de Triana" —porque a estas fechas ya le tendrán todo—, ¿qué es lo que habrán pensado todas estas fantasmas? ¿Qué imágenes pretéritas se habrán vuelto a asomarse a su memoria? Hasta los que somos profanos, hasta los que distinguimos difícilmente una malagueña de un fandanguillo de Ascona, sentimos esa emoción de respeto que infunden siempre los sucesos...

Tanto más cuanto que el libro comienza con un prólogo de Tomás Borrás. Tomás Borrás tiene la virtud de conocerse sobre y perfume a todo lo que escribe. Su silueta rápida —rapidísima— de Fernando "el de Triana" vale por un retrato de cuerpo entero. Fernando Rodríguez "el de Triana" es nada menos que el decano, hoy por hoy, del cante flamenco. Ahora tiene un "colmao" pequeñito en Cuenca, a dos pasos de Sevilla: "un "colmao"—dice Borrás—pequeñito, como un cafiero, con algo de guitarra". En el libro hay una fotografía del autor. Fotografía adorable, con esa cosa curvilínea, tan graciosa, que tienen todas las retratos de principios del siglo: una mesa con un florero, y al lado de ella, el caballero Rodríguez, una pierna —cosa que la derecha— cabalgando sobre la otra, la vista perdida y distante, tal que pensando en algo que encontrará a lo largo del libro que sostienen las manos. Hay muchos más. Media historia del cante —del cante y del baile— en retratos. La rebusca de las fotografías ha sido casi siempre una torre pesada y difícil. Cada fotografía estaba en un sitio distinto, escondida, casi olvidada, en trance de perderse definitivamente. Chacón —perdón, D. Antonio Chacón— abre marcha, con su frac y su corbata blanca de lazo impecable. (Como epígrafe de la fotografía escribe Fernando "el de Triana": "Toda el mundo hace abajo".) Luego va —naturalmente— "Fosforito". Y Juan Breva, con la pesada cadena de oro temblándole sobre la barriga. Y la "Romerga", una guitarra en la mano y en la otra una cuña remolcante. Y la "Rubia de Málaga", con un sombrero horrible, metido hasta las mismas cejas para más detalles. Y la onda absurda —una especie de medio flequillo entre claveles— de Concha "la Carbonera". Y el gesto de malhumor de la "Malena". Y la bata de lunares —gruesos lunares blancos sobre fondo azul— de Antonio Gallardo "la Coquinera". Y los pantalones arrugados —en acordeón— de "Lamparilla". Y el cigarro puro y las medias a rayas de Pepe de Oro. Y el sombrero ancho de Juana Vargas "la Macarrona". Y el tupé espeso —una mancha de tinta en la reproducción— de "el Pirote". Y la maleta del "Cojo de Málaga". Y la chaqueta interminable de [illegible]. Y...

Toda la obra flamenca, en fin. Toda la lira de otro tiempo. Mañas, mangas de jamón, cortes americanas abrochadas en los tres botones. Aire del 85, del 90... De principios del siglo, todo lo más. ¿Cómo sería Sevilla entonces qué estampa de colores castizos e íntegros? El canto era por aquella época una pasión romántica todavía no metodizada. Chacón cobraba veinte pesetas por cantar bajo los arcos de gas del "Burrero". Un duro más —el auténtico "récord"— le pagaban a Juan Breva aquí, en Madrid: en el café del Imparcial, para más detalles. Yo no sé cuántos cafés de éstos habría entonces en Madrid. A Fernando "el de Triana" se le ha olvidado contárselo. En cambio, los cafés cantantes de Sevilla los describe muy bien: el del "Burrero", que estaba en la calle de Tarifa, en los altos de lo que hoy es Salón Olympia; el de Sorrento, el de San Agustín, el Salón Filarmónico y el café de la Marina. Cinco en total. Y los cinco —me supongo yo— con su tabladillo con sus espejos envueltos en tapidas gasas, con ese acento entre patético y también de las madrugadas metidas en vías. Entonces creció allí la flor del cante...

Fernando "el de Triana" —recordándolo— vuelve los ojos con nostalgia a los viejos modelos. Fernando "el de Triana" —es todo menos un modernista. Los nuevos estilos del cante le desagradan. Y las nuevas letras. Hoy se cantan verdaderas atrocidades en esas que llaman "ópera flamenca". Y las cantan —claro— los "cantaores" que tienen cuenta corriente, los "cantaores" que viajan en automóvil propio, los "cantaores" que salen al escenario vestidos de "smoking". Los "fandanguilleros" como los llama Fernando "el de Triana" con el desdén máximo de que es capaz un hombre que ya se halla por encima del bien y del mal. "El de Triana" no es que desdeñe precisamente el fandanguillo en sí: es que abomina de fandanguillo a todo pasto. Y se pone a evocar —como antídoto— el consuelo de los viejos cantes.

Si se te ha muerto la madre,
llora, que tienes razón;
cuando se murió la mía
no tiene comparación
lo que yo lloré aquel día.

Este le cantaba Juan Breva a Alfonso XII. ¡Viejas estampas!

PREPARADOS PARA HOLLYWOOD

Final de 1935. Final de lo flamenco. Puede que la hija de Pastora Imperio —es decir, la nieta de Rosario Monje "la Mejorana"— haga un film. Yo he asistido a la prueba; una prueba como todas las pruebas de cine. La catarata de luz de los "sunlights"; la "camera" que avanza —un pequeño monstruo silencioso—, y el "mutter" en acción" que pide nadie sabe qué cosas en un idioma guiral. La hija de Pastora —del cante del "Burrero" a Hollywood—; la hija de Pastora le pregunta a maquillador: "Jo sais bien como me ça?" ¡Ay, Dios! Me parece que —al conjuro de esa pregunta

Nuevo estilo flamenco. El Niño de Sabicas. Gomina, aire de galán del cine...

Fernando Rodríguez, "el de Triana", tiene hoy un "colmao" pequeñito. De eso vive: de eso y de los recuerdos. A veces, coge la guitarra y se escribe —como en los buenos tiempos— alguna letra, que luego achacará la gente a ese gran poeta intuitivo que es el pueblo...

Viejo estilo flamenco. Fosforito... Modelo de buenos cantaores... Seco, recio, sin pintoresquismo...

Triana" "llevaba su refresco y sus modales como prendas de señorío entre los cafés". Hoy parece una estampa del Greco que se ha puesto a recordar. Su libro es un portfolio completo, donde nada falta, efectivamente. Están estudios tranquilos: con esta antología no ocurrirá lo que pasó con la de Gerardo de Diego. Sí, claro; a pesar de eso, faltan algunos nombres. Falta "Angelillo", por ejemplo. Pero ¿habrá sido éste, verdaderamente, un olvido de Fernando "el de Triana"?

SOMBRAS

No sólo el retrato de Fernando "el de Triana" aparece en el libro. Hay muchos más. Media historia del cante —del cante y del baile— en retratos. La rebusca de las fotografías ha sido casi siempre una torre pesada y difícil. Cada fotografía estaba en un sitio distinto, escondida, casi olvidada, en trance de perderse definitivamente. Chacón —perdón, D. Antonio Chacón— abre marcha, con su frac y su corbata blanca de lazo impecable. (Como epígrafe de la fotografía escribe Fernando "el de Triana": "Toda el mundo hace abajo".) Luego va —naturalmente— "Fosforito". Y Juan Breva, con la pesada cadena de oro temblándole sobre la barriga. Y la "Romerga", una guitarra en la mano y en la otra una cuña remolcante. Y la "Rubia de Málaga", con un sombrero horrible, metido hasta las mismas cejas para más detalles. Y la onda absurda —una especie de medio flequillo entre claveles— de Concha "la Carbonera". Y el gesto de malhumor de la "Malena". Y la bata de lunares —gruesos lunares blancos sobre fondo azul— de Antonio Gallardo "la Coquinera". Y los pantalones arrugados —en acordeón— de "Lamparilla". Y el cigarro puro y las medias a rayas de Pepe de Oro. Y el sombrero ancho de Juana Vargas "la Macarrona". Y el tupé espeso —una mancha de tinta en la reproducción— de "el Pirote". Y la maleta del "Cojo de Málaga". Y la chaqueta interminable de [illegible]. Y...

Toda la obra flamenca, en fin. Toda la lira de otro tiempo. Mañas, mangas de jamón, cortes americanas abrochadas en los tres botones. Aire del 85, del 90... De principios del siglo, todo lo más. ¿Cómo sería Sevilla entonces qué estampa de colores castizos e íntegros? El canto era por aquella época una pasión romántica todavía no metodizada. Chacón cobraba veinte pesetas por cantar bajo los arcos de gas del "Burrero". Un duro más —el auténtico "récord"— le pagaban a Juan Breva aquí, en Madrid: en el café del Imparcial, para más detalles. Yo no sé cuántos cafés de éstos habría entonces en Madrid. A Fernando "el de Triana" se le ha olvidado contárselo. En cambio, los cafés cantantes de Sevilla los describe muy bien: el del "Burrero", que estaba en la calle de Tarifa, en los altos de lo que hoy es Salón Olympia; el de Sorrento, el de San Agustín, el Salón Filarmónico y el café de la Marina. Cinco en total. Y los cinco —me supongo yo— con su tabladillo con sus espejos envueltos en tapidas gasas, con ese acento entre patético y también de las madrugadas metidas en vías. Entonces creció allí la flor del cante...

Fernando "el de Triana" —recordándolo— vuelve los ojos con nostalgia a los viejos modelos. Fernando "el de Triana" —es todo menos un modernista. Los nuevos estilos del cante le desagradan. Y las nuevas letras. Hoy se cantan verdaderas atrocidades en esas que llaman "ópera flamenca". Y las cantan —claro— los "cantaores" que tienen cuenta corriente, los "cantaores" que viajan en automóvil propio, los "cantaores" que salen al escenario vestidos de "smoking". Los "fandanguilleros" como los llama Fernando "el de Triana" con el desdén máximo de que es capaz un hombre que ya se halla por encima del bien y del mal. "El de Triana" no es que desdeñe precisamente el fandanguillo en sí: es que abomina de fandanguillo a todo pasto. Y se pone a evocar —como antídoto— el consuelo de los viejos cantes.

Si se te ha muerto la madre,
llora, que tienes razón;
cuando se murió la mía
no tiene comparación
lo que yo lloré aquel día.

Este le cantaba Juan Breva a Alfonso XII. ¡Viejas estampas!

PREPARADOS PARA HOLLYWOOD

Final de 1935. Final de lo flamenco. Puede que la hija de Pastora Imperio —es decir, la nieta de Rosario Monje "la Mejorana"— haga un film. Yo he asistido a la prueba; una prueba como todas las pruebas de cine. La catarata de luz de los "sunlights"; la "camera" que avanza —un pequeño monstruo silencioso—, y el "mutter" en acción" que pide nadie sabe qué cosas en un idioma guiral. La hija de Pastora —del cante del "Burrero" a Hollywood—; la hija de Pastora le pregunta a maquillador: "Jo sais bien como me ça?" ¡Ay, Dios! Me parece que —al conjuro de esa pregunta

¡¡El invierno se acerca!!
PADRES:
Protegad a vuestros hijos contra el FRIO y la HUMEDAD haciéndoles llevar las
Suelas CREPE
(Goma natural)
Estas resguardan igualmente vuestro BOLSILLO por ser de GRAN DURACION y fáciles de montar en todo calzado

DOLORES MUSCULARES
FATIGA
EL LINIMENTO DE SLOAN es la mejor que existe para evitar el dolor debido a que estimula la circulación de la sangre. Al aplicar el LINIMENTO DE SLOAN sobre la parte dolorida, se siente un agradable calorcillo y unos minutos después la desaparición y el dolor desaparecen.
Tenga siempre a mano un frasco de LINIMENTO DE SLOAN para combatir toda clase de dolores reumáticos, neurálgicos y musculares sin necesidad de calmantes, emplastos ni frasqueo.
EL LINIMENTO DE SLOAN sólo contiene ingredientes activos. No hay que tomarlo. Una pequeña cantidad es suficiente. No irrita ni mancha... por esto resulta eficaz, atrayente y económico.
LINIMENTO de SLOAN

La Voz, 18 de noviembre de 1935

1936

Circo de Price

El sábado, 6,30, 10,45, acontecimiento cumbre de cante flamenco

CARTEL DE ASES

Por primera vez en Madrid el renovador del cante andaluz

EL SEVILLANO

En este programa actuará LA NIÑA DE LOS PEINES, PEPE PINTO, CARBONERILLO, CEPERO DE TRIANA, NIÑO ALCAZAR y 15 artistas más

IMPOSIBLE MAS Y MEJOR PROGRAMA

Heraldo de Madrid, 6 de febrero de 1936

PARDIÑAS.—4, 6,30 y 10,30, Nobleza baturra (éxito colosal de Imperio Argentina y Miguel Ligero).

La Libertad, 8 de febrero de 1936

ZARZUELA.—5 y 7: Exitazo Ramper, Anita Flores, Lepe, José Cepero, Manolo Badajoz, Lolita Granados, Trío Cortés, Molina, Riverel. 50 nuevos artistas. Butaca, 2,50.

ABC, 7 de octubre de 1936

ZARZUELA. — 5 y 7. Ramper, Anita Flores, Lolita Granados, Lepe, José Cepero. 50 artistas. Butaca, 2,50.

La Libertad, 10 de octubre de 1936

CIRCO DE PRICE. — Sábado, 6,30 y 10,45. Monumental velada de cante flamenco. Por primera vez en Madrid, el Sevillano. En este programa figurarán Niña de los Peines, Pinto, Carbonerillo, Cepero de Triana, Niño Alcázar y 15 artistas más.

El Sol, 7 de febrero de 1936

Varios

CIRCO DE PRICE.—A las 4, 6,30 y 10,45, monumentales funciones de cante flamenco. Ultimo día de los verdaderos ases del cante flamenco El Sevillano, Niña de los Peines, Pepe Pinto, Carbonerillo, Cepero de Triana y otros.

La Voz, 8 de febrero de 1936

CIRCO DE PRICE.—A las 4, 6,30 pe Pinto, Carbonerillo, Cepero de de cante flamenco. Ultimo día de los verdaderos ases del cante el Sevillano, Niña de los Peines, Pepe Pinto, Carbonerillo! Cepero de Triana y otros.

La Libertad, 8 de febrero de 1936

Funciones para mañana

Teatros

ZARZUELA.—5 y 7, Rámper, Anita Flores, Lolita Granados, Lepe, José Cepero, 50 artistas. (Butaca, 2,50.)

La Voz, 9 de octubre de 1936

ZARZUELA.—5 y 7: Ramper, Anita Flores, Lolita Granados, Lepe, José Cepero, 50 artistas. Butaca, 2,50.—Lunes, 5: Ultimo día Ramper, Lepe, Cepero, Anita Flores, Lolita Granados, todo el programa gigante. A las 7: Festival extraordinario despedida, beneficio Ramper y toda compañía. Ramper, Alady, Lepe, Anita Flores, Lolita Granados, José Cepero, Manolo Badajoz, Conchita Rey, Moreno, Inés Pena, Pharry Sisters, Muguet, Carmen Flores, Niño Utrera, Patena, The Roberts, 8 Stars, Hermanas Manón, Elisa de Landa, Anita Costa, Hermanos Granda, Mercedes Sevilla, Trini Borrull, Burguillos, Carmen y Pagán. ¡Espectáculo monstruo!

ABC, 11 de octubre de 1936

1937

CALDERON (U. G. T.).—3,15 y 5,15, exitazo: Lolita Granados, Pepe Guerrero, Paquita Almería, Guillén, Juan Varea, hermanas Brasil, Carmelita Caballero, Pompoff, Thedy y familia. 50 artistas.

La Voz, 8 de febrero de 1937

LATINA (U. G. T.).—3,15 y 5,15, Mosaicos españoles. Anita Flores, Sepepe, Cepero, Los Muñoz, Cuadro flamenco Frasquillo, Hermanas Núñez. Precios populares. 60 artistas.

La Voz, 8 de febrero de 1937

LATINA (U. G. T.). — 5 tarde, única función. Auténtica solemnidad de ópera flamenca, tomando parte, entre otros, Estampío, Gabrielita, cuadro Frasquillo, El Pascua, Chaconcito, Cojo de Madrid, Varea, Niño de Madrid Niño de Lucena, El Americano, Mazaco, Cepero y otros (último día).

La Voz, 8 de febrero de 1937

FUENCARRAL.—3.45 y 5,45. Cine. Fin de fiesta: Ofelia de Aragón, Polita Bedros, Negro Aquilino, Cepero y otros.

La Voz, 22 de marzo de 19367

CALDERON.—3,15 y 5,15, nuevo programa. La Shirley Tempie, Ruiseñor Navarro, Niña de los Peines, Carmelita Sevilla, Sepepe, Bálder, 50 artistas. Butaca, 2,50.

La Voz, 23 de marzo de 1937

FUENCARRAL.—3,45 y 5,45: Cine. Fin de fiesta: Ofelia Aragón, Polita Bedros, Negro Aquilino, Cepero y otros.

El Sol, 23 de marzo de 1936

FUENCARRAL.—3,45 y 5,45. Cine. Fin de fiesta: Ofelia de Aragón, Polita Bedros, Negro Aquilino, Cepero y otros.

La Voz, 23 de marzo de 1937

CALDERON.—3.15 y 5.15. Nuevo programa de variedades: Carmen Flores, la Yankee, Pilar Blanco, Rendón, Margarit and Francis, Felipe Moreno, Tony Kleis, Cepero, Varillas, Pilar Escudero, Pablo San Martín. 50 nuevos artistas. Butaca. 2,50 pesetas.

El Sol, 13 de abril de 1937

CALDERON.—3,15 y 5,15: Nuevo programa de variedades. Carmen Flores y La Yankee, Pilar Blanco, Rendón, Margarit and Francis, Felipe Moreno, Tony Kleis, Cepero, Varillas, Pilar Escudero, Pablo San Martín. 50 nuevos artistas. Butaca, 2,50 pesetas.

ABC, 13 de abril de 1937

CALDERON.—A las 3,15 y 5,15: Exito cumbre de Pablo San Martín, Pilar Escudero, Varillas, Cepero, Tony Kleis, Moreno, La Yankee y Carmen Flores.

ABC, 20 de abril de 1937

CALDERON.—A las 3,15 y 5,15: Exito cumbre de Pablo San Martín, Pilar Escudero, Varillas, Cepero, Tony Kleis, Moreno, La Yankee y Carmen Flores.

ABC, 24 de abril de 1937

GARCIA LORCA.—5 y 7: Formidable homena-

je a Rocío Romero, con Rosita Crespo, Guillén, Cepero, Marchena, Moritz, Julita Oliver, Tony Kleys and Rossi, Muguet y Albaicín, Anita Flores, Pompoff, Thedy, Nabucodonosorcito y Zampabollos.

ABC, 13 de agosto de 1937

Rialto

MAÑANA

Séptima semana

¡Centinela, alerta!

POR

ANGELILLO

y varietés, con

LA YANKEE

Y

BALLESTEROS

ABC, 22 de agosto de 1937

GARCIA LORCA.—3,45 y 6, despedida de Pepita d'Hevia, Estrella Macarena, Graciel, Carmencita López, Rosa Andalucía, Los Farman, Carmelita Vázquez, Carmelita Caballero, Niña de los Peines, Niño Pérez. Exito de Sepepe, Pompoff, Theddy. Orquesta Madrid. Fiesta americana.

ABC, 10 de septiembre de 1937

DURRUTI.—3,30 y 6, Rosas negras. Trio Llopis y Cepero.

ELCANO.—4 y 6, El ángel de las tinieblas, Moncha Blay, Anita Valle, Americano II, el Malagueñin, Victoria Madrid, Maruja Pereira y Rosario la Cartujana.

1938

GARCIA LORCA.—5 y 7: Guillén, Rocío Romero, Cepero, Anita Flores (tercera semana), Pompoff y Thedy (novena semana).

ABC, 14 de agosto de 1937

GARCIA LORCA.—4,30 y 6,30: Homenaje a Cepero, con Niño de Lucena, Niño Madrid, Churri, Marchena, Paco Aguilera, Topete, Trío Hermanas Díaz, Rocío Romero, Anita Flores, Pompoff, Thedy, Nabucodonosorcito, Zampabollos. 20 atracciones.

ABC, 20 de agosto de 1937

GARCIA LORCA.—4,30 y 6,30, Topete, Cepero, Rocío Romero, Anita Flores, Pompoff, Theddy; 15 atracciones.

La Voz, 29 de agosto de 1937

GARCIA LORCA. — 4,30 y 6,30: Topete, Marchena, Cepero, Rocío Romero, Anita Flores, Pompoff, Thedy, Nabucodonosorcito, Zampabollos.

ABC, 5 de septiembre de 1937

GARCIA LORCA. — 4,30 y 6,30: Homenaje a Marchena, con: Topete, Maruja Heredia, Richad's, Elsie and Waldo, Rocío Romero, Cepero, Hermanos Díez, Mary Domínguez, Lolilla Triana, Anita Flores, Pompoff, Thedy. Treinta atracciones.

La Voz, 18 de diciembre de 1937

El Sol, 19 de diciembre de 1937

TEATROS DE VARIEDADES

CALDERON:—6: Exitazo del espectáculo del año, Variedades 1938, con Ramper, Elisa de Landa, Guillén, María Arias, Jualanso, Elvira Copelia, Cepero, Lupe Rivas Cacho, Habichuela, Serapio Gutiérrez, Isabelita Mar, Isabelita Serrano, Rosita Crespo, Marinita, Orquesta Calderón, Mary Paz, Mora and Rafa, Pepita Renau, Baby and Jhonson, Mary Sandra, Paquita Santacruz, Moreno, Pharry Sixters.

CALDERON.—6: Exitazo del espectáculo del año, Variedades 1938, con Ramper, Elisa de Landa, Guillén, María Arias, Jualanso, Elvira Copelia, Cepero, Lupe Rivas Cacho, Habichuela, Serapio Gutiérrez, Isabelita Mar, Isabelita Serrano, Rosita Crespo, Marinita, Orquesta Calderón, Mary Paz, Mora and Rafa, Pepita Renau, Baby and Jhonson, Mary Sandra, Paquita Santacruz, Moreno, Pharry Sixters.

ABC, 3 de mayo de 1938
ABC, 12 de mayo de 1938

VARIEDADES.—4,45 y 7: Extrardinario programa de grandes atracciones: Moreno...? Encarnita Iglesias, Negro Aquilino, Julita Oliver, José Cepero, Hermanas Mary Gloria, Lorenzo Ruiz, Pilar Escudero, Alfonso Alfaro, Juanita Crespo, Lyzán, Paquita Santacruz, Los Yerars, Araceli Corral, María Angeles, Coralillo Granada, Orquesta Florida.

ABC, 5 de agosto de 1938

VARIEDADES (antes García Lorca).—4,45 y 7: Programa colosal: Manolita Rivera, Angelita España, Bella Amelia, Marivi Chacón, Mercedes Sevilla, Abelardini y Zerep, Hermelinda de Montesa, Santiago Escudero, Ruiseñor Navarro, Rosario la Cartujana, Muguet, Sepepe, Paco el Americano, Manolo de Badajoz, Orquesta Florida, con su original mascota. Gran cuadro final: Estampa andaluza, por todos los artistas.

ABC, 1 de junio de 1938

VARIEDADES.—4,45 y 7, extraordinario programa de grandes atracciones: Moreno?, Conchita y Pagán, Negro Aquilino, Julita Oliver, José Cepero, Hermanas Mari-Gloria, Lorenzo Ruiz, Pilar Escudero, Alfonso Alfaro, Juanita Crespo, Lyzán, Paquita Santacruz, Los Yerars, Araceli Corral, María Angeles, Coralillo Granada, Orquesta Florida.

ZARZUELA.—6, magnífico programa de colosales atracciones: Pepita Thamara, Angelines García, Luisita Arellano, Charito España, Mercedes Sevilla, El Ruiseñor Navarro, Paco Mazaco, Paco el Lorquino, Briani, Abelardini y Zerep, Isabel Camacho, Santiago Escudero, Carmelita Vázquez, Anita Costa, Margary and Francis, Rafael Arcos, María Arias, Paider con su compañía de autómatas, Rafael Martínez y Orquesta Renacimiento.

La Voz, 16 de agosto de 1938

VARIEDADES.—4,45 y 7, extraordinario programa de grandes atracciones: Moreno...?, Conchita y Pagán, Negro Aquilino, Julita Oliver, José Cepero, Hermanas Mary Gloria, Lorenzo Ruiz, Pilar Escudero, Alfonso Alfaro,

ABC, 26 de agosto de 1938

CALDERON. — 6, gran éxito del nuevo y grandioso espectáculo Radio Variedades Calderón 1940, en el que intervienen Pastora Imperio, Niño Pérez, Sepepe, Carmen Salvador, Muguet, Petit Ballesteros, Cástex, Conchita España, Hermanos Díez, Adelita Saavedra, Paquita Almería, Florita Aparicio, Orquesta Calderón, Maruja Nerina, Elsie, Conchita Alonso, Ballet Calderón, Baby and Jhonson, Manolo el de Badajoz, El Americano.

La Libertad, 27 de agosto de 1938

VARIEDADES.—4,45 y 7, extraordinario programa de grandes atracciones: Moreno...?, Conchita y Pagán, Negro Aquilino, Julita Oliver, José Cepero, Hermanas Mary-Gloria, Lorenzo Ruiz, Pilar Escudero, Alfonso Alfaro, Juanita Crespo, Lyzán, Paquita Santacruz, Los Yerars, Araceli Corral, María Angeles, Coralillo Granada, Orquesta Florida.

La Libertad, 27 de agosto de 1938

ZARZUELA.—6, Magnífico programa de colosales atracciones: Pepita Thamara, Angelines García, Luisita Arellano, Charito España, Mercedes Sevilla, El Ruiseñor Navarro, Paco Mazaco, Paco el Lorquino, Briani, Abelardini y Zerep, Isabel Camacho, Santiago Escudero, Carmelita Vázquez, Anita Costa, Margarit and Francis, Rafael Arcos, María Arias, Balder con su compañía de autómatas, Rafael Martínez y Orquesta Renacimiento.

La Libertad, 27 de agosto de 1938

TEATROS DE VARIEDADES

CALDERON.—3,45 y 6: Gran éxito del nuevo y grandioso espectáculo Radio Variedades Calderón 1940, en el que intervienen Pastora Imperio, Niño Pérez, Sepepe, Carmen Salvador, Muguet, Petit Ballesteros, Castex, Conchita España, Carmela Díez, Adelita Saavedra, Paquita Almería, Florita Aparicio, Orquesta Calderón, Maruja Nerina, Elsie, Conchita Alonso, Ballet Calderón, Baby and Jhonson, Manolo el de Badajoz, El Americano.

VARIEDADES.—4,45 y 7, Extraordinario programa de grandes atracciones: Moreno...?, Conchita y Pagán, Negro Aquilino, Julita Oliver, José Cepero, Hermanas Mary Gloria, Lo-

ABC; 28 de agosto de 1938

ZARZUELA.—4: Séptima matinée infantil, dedicada exclusivamente a los niños, interviniendo Abelardini y Zerep, Briani, Merceditas Llofríu, Santiago Escudero, Rafael Arcos, Balder con Kiriki, Gaonilla, Cleto, Doña Cañerías, Mickey, Betty Boob, y otros. A las 6, Programa formidable de colosaleg atracciones: Pepita Thamara, Angelines García, Luisita Arellano, Charito España, Mercedes Sevilla, El Ruiseñor Navarro, Paco Mazaco, Paco Lorquino, Briani, Abelardini y Zerep, Isabel Camacho, Santiago Escudero, Carmelita Vázquez, Anita Costa, Margarit and Francis, Rafael Arcos, María Arias, Balder con su compañía de autómatas, Rafael Martínez, Orquesta Renacimiento.

ABC, 1 de septiembre de 1938

VARIEDADES.—4 45 y 7, Ultimo día de actuación del extraordinario programa de grandes atracciones: Moreno...?, Conchita y Pagán, Negro Aquilino, Julita Oliver, Josó Cepero, Hermanas Mary Gloria, Lorenzo Ruiz, Pilar Escudero, Alfonso Alfaro, Juanita Crespo, Lyzán, Paquita Santacruz, Los Yerars, Araceli Corral, María Angeles, Coralillo Granada, Orquesta Florida.

ABC, 1 de septiembre de 1938

CALDERON.—6: Radio Variedades Calderón 1940, con Pastora Imperio, Niño Pérez, Sepepe, Muguet, Castex, Conchita España, Paquita Almería, Ballet Calderón, Baby and Jhonson, Manolo el de Badajoz, el Americano.—VARIEDADES.—4,15 y 6,30: Extraordinarias funciones en homenaje al popularísimo Cojo de Madrid, acompañado a la guitarra por Alfonso Alfaro, tomando parte en su honor Lidia Toledano, María Oliva, Paulita Flores, Marivi Chacón, Ani Helma, Pepita Marco, Isidro Cano, Ballesteros, Petit Ballesteros, Fidelita Cobos, Les Richards, Guillén, Reyes-Calverto, Carmencita López, Trío Cortés, Rosita Crespo, Topete, Hermanas Brasil, Elvira Copelia, Mary Paz, Encarnita Iglesias, Lolita Granados, Elsie and Waldo, Santiago Escudero, José Cepero, Lupe Rivas Cacho, Balder, Ramper, Carmen Flores,

ABC, 30 de septiembre de 1938

DURRUTI. — Flor de arrabal (Jean Harlow). Fin de fiesta: Nati González, Clarita Coopel, Cepero, Antonio Molina.

El Sol, 20 de octubre de 1938

Variedades.—4 y 6.15, Matilde García, Burguillos, María Luisa Parián, Gelmy, Chacón, Isabelita Ubarri, Pilarín Gurumeta, Rosa Andalucía, Nieves Campos, Conchita y Parán, Alfonso Alfaro, Encarnita Salmerón, Los Farman, Lolita de Málaga, Rafael Arcos, Pompot, Thedy, Nabucodonosorcito y Zampabollos, Orquesta Florida.

Heraldo de Madrid, 21 de octubre de 1938

TEATROS DE VARIEDADES

Calderón.—5,30, Radio Variedades Calderón 1940, con Pastora Imperio, Niño Pérez, Sepepe, Carmen Salvador, Muguet, Petit Ballesteros, Castex, Conchita España, Carmela Díez, Adelita Saavedra, Paquita Almería, Florita Aparicio, Orquesta Calderón, Maruja Nerina, Elsie, Conchita Alonso, Ballet Calderón, Baby and Johnson, Manolo el de Badajoz, El Americano.

Heraldo de Madrid, 21 de octubre de 1938

Zarzuela.—5.30, Conchita Casado, Matilde de Granada, Anita Jovellanos, Lolita Santadell, Rendón, Conchita Muñoz, Larín, Eloisa Montes, Arthur, Hermanas Piquer, Victoria de Cos, Pompoff, Thedy, Nabuco-Madrid, Pepe Medina, Pharry Sisters, Luis Torr, Inesita Pena con Orquesta Palermo, Niña de los Peines, Manolo Bonet, Ana Mary (Shirley Temple española), Rafael Martínez, Orquesta Renacimiento.

Heraldo de Madrid, 21 de octubre de 1938

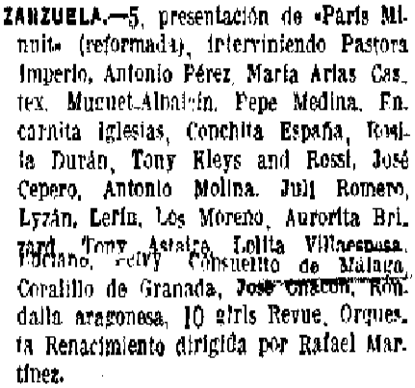
ZARZUELA.—5: Presentación del nuevo programa con París-Minuit, interviniendo Pastora Imperio, Antonio Pérez, María Arias, Castex, Muguet, Albaicín, Pepe Medina, Encarnita Iglesias, Conchita España, Rosita Durán, Tony Kleys and Rossi, José Cepero, Antonio Molina, Tony Romero, Lyzán, Lerín, Los Moreno, Aurorita Brizard, Jhon Poly, Lolita Villaespesa, Felvy, Consuelito de Málaga, Coralillo de Granada, Rondalla Aragonesa, 10 girls Revue, 10, Orquesta Renacimiento, dirigida por Rafael Martínez.

Heraldo de Madrid, 21 de diciembre de 1938

ZARZUELA. — 5, "París-Minuit", interviniendo Pastora Imperio, Antonio Pérez, María Arias, Castex, Muguet-Albaicín, Pepe Medina, Encarnita Iglesias, Conchita España, Rosita Durán, Tony Kleys and Rossi, José Cepero, Antonio Molina, Juli Romero, Lyzán, Lerín, Los Moreno, Aurorita Brizard, Jhon Poly, Lolita Villaespesa, Felvy, Consuelito de Málaga, Coralillo de Granada, José Chacón, Rondalla Aragonesa, 10 girls Revue, Orquesta Renacimiento, dirigida por Rafael Martínez.

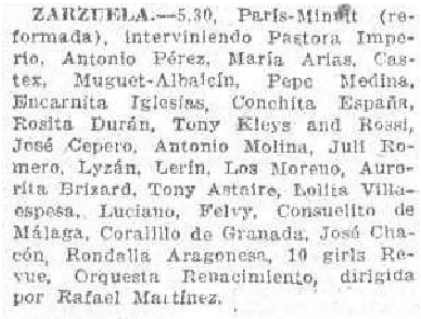
La Voz, 26 de diciembre de 1938

1939



ZARZUELA.—5, presentación de «París Minuit» (reformada), interviniendo Pastora Imperio, Antonio Pérez, María Arias Castex, Muguet-Albaicín, Pepe Medina, Encarnita Iglesias, Conchita España, Rosita Durán, Tony Kleys and Rossi, José Cepero, Antonio Molina, Juli Romero, Lyzán, Lerín, Los Moreno, Aurorita Brizard, Tony Astaire, Lolita Villaespesa, Luciano, Felvy, Consuelito de Málaga, Coralillo de Granada, José Chacón, Rondalla aragonesa, 10 girls Revue, Orquesta Renacimiento dirigida por Rafael Martínez.

El Liberal, 8 de enero de 1939



ZARZUELA.—5.30, París-Minuit (reformada), interviniendo Pastora Imperio, Antonio Pérez, María Arias, Castex, Muguet-Albaicín, Pepe Medina, Encarnita Iglesias, Conchita España, Rosita Durán, Tony Kleys and Rossi, José Cepero, Antonio Molina, Juli Romero, Lyzán, Lerín, Los Moreno, Aurorita Brizard, Tony Astaire, Lolita Villaespesa, Luciano, Felvy, Consuelito de Málaga, Coralillo de Granada, José Chacón, Rondalla Aragonesa, 10 girls Revue, Orquesta Renacimiento, dirigida por Rafael Martínez.

La Voz, 16 de enero de 1939

1947

PLAZA de TOROS del TRIUNFO

GRANADA

Jueves 17 de Julio de 1947 A las ONCE de la noche

Enorme Espectáculo de Cante Andaluz

Pepe Marchena

arranca el más bello jirón a Andalucía con todas las primeras figuras del Arte

PEPE AZUAGA

Pepe Martínez	CARMELILLA DE GRANADA	Mercedes Heredia
JOSE CEPERO	Dolores Lorca	Soledad de la Rivera
Manolo EL MALAGUEÑO	Manolo Puertollano	Paco el de Almería
Pericon de Cádiz	Clarita LA CARTAGENERA	Conchita La Jerezana
Lola Ortega	MARCOS	Clara la de Lucena
Niña de Castro	Ramón Montoya	BARBATE
GUERRITA	Rosita Duran	Maruja La Chiclanera
El Americano	Niña de la Alfalfa	Enriqueta Vargas
Encarna Huerta	Niña de la Puebla	LUQUITA
Antonio Moreno EL CORDOBES	EL PELUSO	José Palanca
Antonio Bernal	FREGENAL	EL SEVILLANO

Francisco Ponce (Concertador)

EN # PASAN LAS COPLAS

Sillas de Ruedo 10 Ptas. Entrada General 6 Ptas.

Imprenta F. OCAÑA.-Escudo del Carmen, 9-Granada

Plaza de Toros del Triunfo

JUEVES **11** Sepbre. 1947

A las 11 de la noche

Gran velada de

Opera Flamenca

con el magnifico espectáculo

SOLERA DE ASES

con el galán cantante de todas las épocas

MANOLO EL MALAGUEÑO

y el maestro del cante grande

ALMADEN

Mariano Granado
El gran polifacético

La Jerezana
Gran bailadora por alegrías

Juanito Maravillas
Gran cantador de estilo propio

Los 3 Pigonis
Clowns musicales

Nito-Chita Goti

EXITO EXITO EXITO

Lolita Calvo
Formidable bailadora

Conchita de la Vega
Baile y cante andaluz

Manolo El Sevillanito
Formidable estilista

Juan El Sevillano
Concertista de guitarra

Pepito de Granada

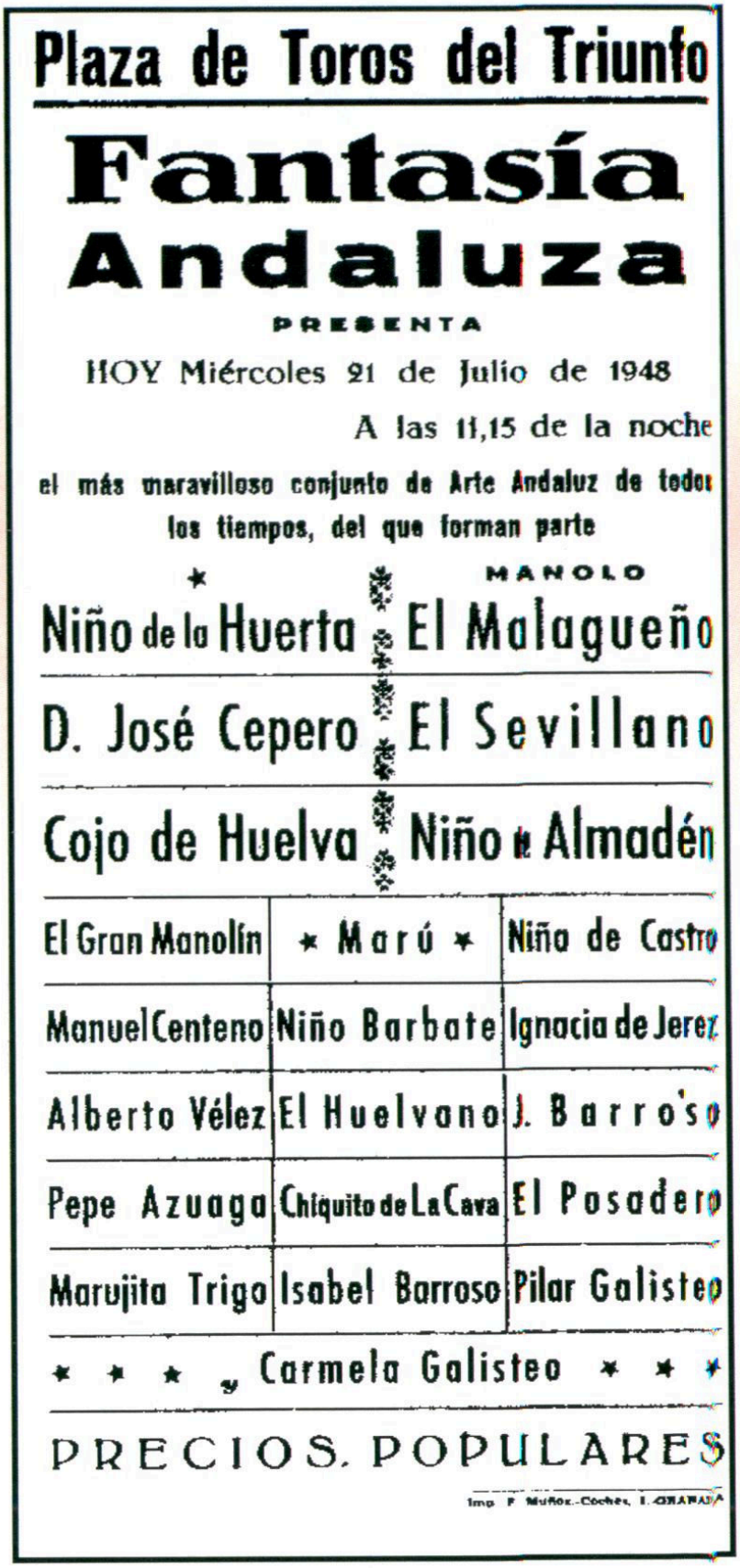
Mago de la guitarra

Un conjunto insuperable de cante jondo

Sillas, 5 ptas. Tendido, 2 ptas.

Imp. F. Muñoz-Cortes, 8.-GRANADA

1948



Plaza de Toros del Triunfo

Fantasía Andaluza

PRESENTA

HOY Miércoles 21 de Julio de 1948

A las 11,15 de la noche

el más maravilloso conjunto de Arte Andaluz de todos los tiempos, del que forman parte

★ Niño de la Huerta	MANOLO El Malagueño
D. José Cepero	El Sevillano
Cojo de Huelva	Niño de Almadén

El Gran Manolín	★ Marú ★	Niña de Castro
Manuel Centeno	Niño Barbate	Ignacia de Jerez
Alberto Vélez	El Huelvano	J. Barroso
Pepe Azuaga	Chiquito de La Cava	El Posadero
Marujita Trigo	Isabel Barroso	Pilar Galisteo

★ ★ ★ y Carmela Galisteo ★ ★ ★

PRECIOS POPULARES

Imp. F. Muñoz.-Coches, 1.-GRANADA

1950

ARENAS

MAÑANA SABADO. Noche, a las 11

EXTRAORDINARIO ACONTECIMIENTO

EL SENTIR DE LA COPLA

Máximas figuras del «Arte Andaluz»

José CEPERO - Manolo MALAGUEÑO

M. VALLEJO - NIÑO DE LA HUERTA

EL SEVILLANO - EL PELUSO

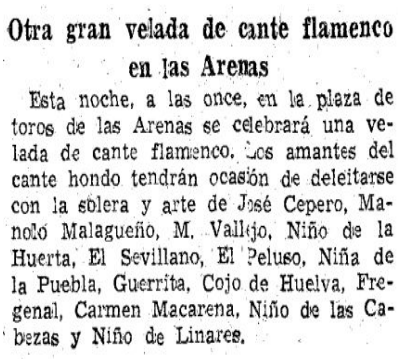
NIÑA DE LA PUEBLA - GUERRITA

COJO DE HUELVA - FREGENAL

Luquita de MARCHENA - Carmen MACARENA - Niño de las CABEZAS - Niño de LINARES - GRAN CUADRO FLAMENCO

4 tocadores — 10 bailadoras

La Vanguardia española, 23 de junio de 1950



Otra gran velada de cante flamenco en las Arenas

Esta noche, a las once, en la plaza de toros de las Arenas se celebrará una velada de cante flamenco. Los amantes del cante hondo tendrán ocasión de deleitarse con la solera y arte de José Cepero, Manolo Malagueño, M. Vallejo, Niño de la Huerta, El Sevillano, El Peluso, Niña de la Puebla, Guerrita, Cojo de Huelva, Fregenal, Carmen Macarena, Niño de las Cabezas y Niño de Linares.

La Vanguardia española, 24 de junio de 1950

TEATROS

Gran velada de ópera flamenta en la plaza de las Arenas

Para el sábado, a las once de la noche, se les ofrece en la plaza de toros de las Arenas, una formidable velada en la que la Agrupación «El sentir de la copla», presenta a los mejores elementos del cante andaluz.

La importancia de esta velada queda de manifiesto al citar el nombre de los artistas que tomarán parte, que no son otros que Niña de la Puebla, Niño de la Huerta, José Cepero, Niño de Linares, Manuel Vallejo, Manolo el Malagueño, Niño de Fregenal, Niño de las Cabezas, Guerrita, El Sevillano, Luquita de Marchena y el regocijante Peluso.

La Vanguardia española, 9 de agosto de 1950

1954

TEATRO ALVAREZ QUINTERO

Hoy, miércoles, 11 noche

DESPEDIDA DEL BALLET ESPAÑOL

de

PILAR LOPEZ

en función de homenaje a la genial bailarina, con la intervención de

JOSE MARIA PEMAN, RAFAEL DUYOS, PEPE GONZALEZ MARIN

y las grandes figuras del arte flamenco

DON JOSE CEPERO, MANOLO MANZANILLA, PERICON DE CADIZ, EL CHINO DE CADIZ, PEPE EL DE BADAJOZ y MANOLITA DE JEREZ

ABC, 10 de marzo de 1954

Nada más lógico, pues, que este homenaje rendido a la excelente artista en la noche de su despedida. Poetas, recitadores y figuras del arte flamenco trazaron su ofrenda, hecha verso y copla, frase lírica y toque de palillos, brazos que se elevan para ratificar el símil bello y pies que percuten para imponer el ritmo justo.

El nobilísimo, señorial regalo de José María Pemán, el tan rico en símiles de Rafael Duyos, el siempre eficaz de González Marín; los de tanta fuerza racial servidos por D. José Cepero, Manolo Manzanilla, Pericón de Cádiz, el Chino de Cádiz, Pepe el de Badajoz y Manolita Jerez, se sucedieron, excusado afirmar que con rúbrica de calientes palmas. Entre todos, destinataria de estos envíos, como de las ovaciones generales, Pilar López recogió el gruto de un esfuerzo inteligente que, ya extendido a lo largo de varios años, le hace merecedora de la general gratitud y el aplauso que t a m p o c o regatearemos nosotros desde esta sección.

ABC, 11 de marzo de 1954

MADRID EN LA MADRUGADA

"CANTAORES" Y "BAILAORES" EN "BUSCA DE LA FIESTA"

CONFIDENCIAS A LA HORA DE TEMPLAR LAS GARGANTAS

Por ALFONSO SANCHEZ

Solo de ejora de la juerga. En el patio andaluz van concentrándose los flamencos. Ace ha llegado la medianoche, hora de abrir cuadro y templar guitarras. Dentro de poco ya estarán afinando cualquier juerga.

LA paz de Dios, señores.

—A las buenas noches, Cojo.

Poco a poco van llegando los flamencos. Se quedan apoyados contra el quicio de cualquier cosa, como a tomar el sol de las bombillas. Los que traen confidencia se adentran en el patio andaluz, solitario todavía en esta hora. En la penumbra de dos lámparas, encendidas al Jesús del Gran Poder, escupen su secreto; después vuelven a la fila. Suenan, tras una puerta, rasgueos de guitarra y las primeras soleares de la noche. Manojo Manzanilla murmura:

—Temprano empezaron hoy.

Dicen que tomaron la juerga de largo. Ya se armó con las tapas del aperitivo. El que llegó escucha la voz para asegurar identidades; luego pide café y hace mostrador de cualquier mueble.

—¿Cojao o gris?

Rumba, la réplica del Lolo de Cádiz:

—La que quieras. Con lo que está cayendo, todo sabrá a lana del palo.

Nadie ríe. Niño Velas acaba la gracia alargando su mano, los dedos extendidos. El Lolo la estrecha y se acabó la broma. Se va llenando el pasillo. A las doce, más o menos, ya están todos. Quien busque fiesta tiene el completo para elegir su cuadro. El más viejo, dando la edad, llega a Sevilla, hubo colmaos de frente. Eran otros tiempos y otras gentes: "Los Gabrieles", "Chas Perrla". Mucra, Sánchez Mejías. Aun queda colmao importante en su geografía de vino y boquerones. Este pasillo es el epílogo. Sale de cuarta, vuelve de improviso desfile, aquí "pican" los flamencos. Ellos vienen también a buscar fiesta. No les gusta la expresión, pero es el uso:

—"Buscar fiesta" suena mal. Eso es cosa de las "aprovechaores", pirulas de madrugada que rondan entre dos vinos. Porque sepa usté, señor, que hay artistas y trabajadores del arte; aquí, los reunidos, todos somos algo en el arte. Nos buscan a nosotros.

Enrique Orozco añade:

—A muchos nos llaman a casa por teléfono. Claro que más pocos la tenemos todavía.

Lo cierto es que en ese muro de las lamentaciones por orgullitos están todos los que mandan en el cante y en el baile, en la guitarra: Perico de Cádiz, Niño de Almadén, Luis las Marianas

Niño, Mariana, niño
por aquello candelilla,
Mariana, niño.

Román el Granaino, el gran Bolita de Cádiz, Perico el del Lunar, El "Morato", Niño Valdepeñas, Rita Ortega, los Heredia, Mavita Durán, Marcelo y Pepe Badajoz, Bernardo el de los Lolitas

Niño, niñita yo
que bailas con cuidao

Cada cual se llama como le llaman y vaya usted a saber en qué madrugada firmaron su partida de "cuili". Entre las once y las doce van concentrándose en el pasillo largo para recibir la orden de plaza de la fiesta. Desde que la "juerga" dispone en "grill" hay que recibir a que cuidemos de "la fiesta". Busca el teléfono. Alguien cita unos nombres y unas señas. O se oyen palmas y unos señala con el dedo el camino de un cuarto.

—Hubo cuarto, no ha tocado "jambo".

Porque en este pasillo todo tiene su cifra convenida. Y "jambo" es el que paga bien, como "palmas" el que se queda corto en los billetes y "orejones" los que restan rumbo a la buena voluntad del señorito. Aquí se sabe quién es quién y la holgura de su cartera. No hay fraude en el "Gacha", cotizado noche a noche. Don Rafael, don Joaquín, don Miguel, unas rosas y una cifra y punto en boca sobre la demás. Si el cliente es forastero, por la nacionalidad sale la tarifa. Manojito de Jerez aun precisa:

—Los mejores, los norteamericanos. Y "ya" que usted lo sepa, les gusta más el cante grande que el bajo. Además, con ellos se puede beber "whisky".

Los flamencos se han acostumbrado en el "party".

—El "whisky" es superior. Suaviza la garganta y da más optimismo. Lo que pasa es que no siempre se puede beber. No por el precio, pero siempre flamencos y ya usted comprende.

El Cojo Madrid tiene experiencia en pasaportes:

—También los venezolanos son buenos en el pago y los mejicanos, y los de Cuba. Los argentinos, mal. Los más "buenos", sin duda, los franceses.

Remacha Manzanilla:

—Dan menos que uno que se está bañando.

Quizás la culpa sea el mejor la Historia en alegrías:

Si quieres saber, señores,
lo que Francia vale,
se lo pregunto a Francia,
que los franceses lo saben.
Con los brazos que dan los extranjeros...

(Continuación.)

El mal pago es su revancha. O tal vez la vicevirsa; pero aquí hay pleito desde luego. De dinero español, apenas si se habla, que esta gente es discreta. Sólo se alude a lo del toro:

—"Manolete", el pobre, nos daba cuatro mil reales. Y lo mismo Arruza. También son rumbosos los Ordóñez y Ortega, los Bienvenida. En más de una noche nos redondearon el buen mes.

Precisamos. Había uno:

—Pues, un buen mes decimos nosotros a sacar las doce mil pesetas; y mal mes cuando se queda uno en las tres mil quinientas.

Otra llamada. Poco a poco el pasillo se va vaciando. Ellos visten en civil. Ellas, bajo el abrigo, traen la bata de lunares.

—Pero si el turismo continúa, tendremos que ponernos chupa. Quizá el flamenco en "technicolor" tenga sus ventajas.

Cruza el camarero con las tapas de jamón camino de un cuarto. La bandeja de las tapas es esfera que marca las horas de la juerga: desde las aceitunas a la tortilla de patatas. Mundo recogido, de retícula proustiana, sin más paralelos que las cuerdas de una guitarra. Todo empieza y termina con el cante. Lo verán ahora. Rafael Romero llega tarde esta noche. Los amigos le llaman el "Gallina", pero él se enfada si el que lo dice no es amigo. Se justifica ante la concurrencia:

—He tenido "grabación".

Rafael Romero, gitano con gabardina, es alguien. Ha recorrido Buenos Aires, Montevideo, Nueva York y casi toda la Europa:

—Venía de Holanda para París y me perdí en Bruselas. Me dijeron que allí se cambiaban bien los florines.

Y cuenta cuándo dió una conferencia de flamenco en el Covent-Garden. ¿Londres para él? Un barrio de Triana. Ahora estuvo allí para un Congreso de Cante. Rafael Romero es engalla. Va a un "aprovechón" y le vapulea:

—Mira, niño, lo que yo canté anoche era la petenera antigua, la que en tiempos de Felipe II cantaban los judíos camino de la sinagoga. Para entender el cante hay que tener cultura y mucho corazón.

Que nadie miente el corazón entre esta gente. En eso, como en voz y en estilo, no hay quien iguale a los dos hombres que aquí reinan como señores de la madrugada: Pepe el de la Matrona y José Cepero. Setenta y siete años tiene Pepe, y Cepero ya los ronda. Todavía cuando ellos cantan, la juerga se hace rito. Como cuando tocaba Montoya. Cuando el respeto entre esta gente al nombrar a Pepe o a Cepero. Y mucho más si están en el pasillo. Y más aún al escucharle:

—Porque a nosotros, más que el dinero, nos gusta que nos escuchen. Y escuchar cuando ellos cantan.

Ellos, los flamencos, tienen su frase: estar a gusto. Lo están si "entran" con alguno de los dos señores de la juerga. Pepe el de la Matrona, una voz que nadie olvida, a veces divierte a sus fieles y mete en tarantas "La verbena de la Paloma". Entonces, son ellos los primeros en armar el jubileo.

José Cepero es el "poeta del cante".

Este es José Cepero, el viejo maestro que a todos embelesa con su canto. Todavía canta por las fiestas. Ganó millones, pero aquí está. La vida.

Incuenta letras y cuela una alusión a los presentes. Creó un estilo de fandangos; mejor que él, a lo sumo, Chacón—el gran don Antonio, único "don" que las gentes de la juerga reconocen—. Cuando se habla de Cepero, hay que hablar de don Antonio, el que evolucionó el cante y naturalizó en Madrid unas alegrías: las caracoles. Y hay que hablar de Manolo Escaseña, el de las "vidalitas". Los flamencos se han puesto serios al hablar de Cepero y de estas cosas. Lo trajo a Madrid Valencia II. Era 1931. Ha ganado millones, que también se fueron cantando. Por unas botellas de manzanilla y un billete de cien duros todavía se pone en movimiento esa garganta que uno creía en el Museo. Dígame usted, señor, si no es una suerte y una pena.

Es más de media noche. Quedan ya pocos a la espera. ¿Qué cuadro de Solana viene de comprar ese hombre? Mire usted que el capricho. Ha convocado al Cojo Madrid y a Manquillo de Jerez. Y para que les toque, a Monolo Bonet, el de la bota como una plancha. Vienen con el cuento:

—Pues resulta que el señorito también es cojo.

Al poco se oye en el pasillo:

—Vino para el sanatorio.

Beberán "whisky", pero su gracia es de aguafuerte. La verdad es que hay cosas que sin vino uno no comprende.

Ha entrado la madrugada. Ya no queda nadie en el pasillo. El friso de flamencos, repartido en escuadras, anda por la ciudad animando la fiesta. Sobre unas sillas, un montón de abrigos y fundas de guitarra. "Juerga" o "party", qué más da. Siempre habrá un señor con cuatro billetes de los grandes, uno que se apena y otro que bosteza. Y mañana será otra noche.

A. S.

(Fotos V. Muro.)

Mientras llega la hora de la fiesta, el "Cojo Madrid" y Rafael Romero calientan el zócalo de este largo pasillo del colmao.

1955

SABADO, 28 de Mayo 1955 - A las 11 Noche

UNICO DIA DE ACTUACION

AUTENTICO ALARDE ESPECTACULAR

DE

OPERA FLAMENCA

Organizaciones: TORRES PALACIOS

PRESENTA EL GRANDIOSO ESPECTACULO

CANTE GRANDE

con las más valiosas atracciones y figuras del género

LOS GALINDOS con LUISA LINARES

La gran atracción de la radio, creadores de «A lo loco... a lo loco» y «Linares minero».

MANUEL VALLEJO

Ganador de la Copa Pavón y la Llave del Cante, que reaparece ante los públicos de España.

PURITA VARGAS — Figura del baile por alegrías, seguidillas y soleá.

CONSUELO HEREDIA — Notable bailaora por farrucas.

EMILIA ESCUDERO

La Musa gitana. Creadora de su arte.

NIÑO DE BARBATE — As del cante flamenco.

CANARIO DE MADRID — El de la voz de oro. Reaparición.

JUANITO VAREA

Un auténtico "divo" del cante flamenco.

CHIQUITO DE LA CAVA — El clásico bailaor flamenco.

TONO — Locutor y gran humorista.

CANALEJAS DE PUERTO REAL

El eminente. El del eco inconfundible.

PEPE TORRES — Formidable cantador de flamenco.

JUANITO SERRANO — El maravilloso as de la guitarra.

MANUELA DE RONDA

La famosa estrella del cante andaluz.

PEDRITO SEVILLA — Afamado tocador de guitarra.

Juan González TRIGUITO — Mago de la guitarra.

Y la colaboración extraordinaria de

D. JOSE CEPERO

El poeta del cante jondo.

Empresa artística: ANTONIO MORENO

Organización y jira: M. TORRES PALACIOS

Calle CARDENAL CISNEROS, 70 - 3.º Dcha. • Teléfono 24 95 15 • MADRID

CANTE GRANDE S GARANTIA DE PUBLICOS Y EMPRESAS

UN ACONTECIMIENTO DE ARTE FLAMENCO, JAMAS REUNIDO POR NADIE

Imp. y Litog. VELASCO (Torero) - Brave Murillo, 30 - Madrid

TOROS ARENAS

Sábado 11 noche

Opera flamenca

Presentación del grandioso espectáculo

«CANTE GRANDE»

Los geniales artistas:

Los Galindos con Luisa Linares

Manuel Vallejo

Emilia Escudero

Juanito Varea

Canalejas de Puerto Real

Manuela de Ronda

José Cepero

Un alarde espectacular

20 notables y eximios artistas. 20

La Vanguardia española, 23 de junio de 1955

TOROS ARENAS

Sábado 11 noche

Opera flamenca

Presentación del grandioso espectáculo

«CANTE GRANDE»

Los geniales artistas:

Los Galindos con Luisa Linares

Manuel Vallejo

Emilia Escudero

Juanito Varea

Canalejas de Puerto Real

Manuela de Ronda

José Cepero

Un alarde espectacular

20 notables y eximios artistas. 20

TOROS MONUMENTAL

Viernes, 24 Tarde, a las 5'45

Fiesta de San Juan

Soberbia novillada

6 novillos de José García Barroso, s

Jaime Ostos

Juan Antonio Romero

Pepe Cáceres

Sábado 25 Tarde, a las 5'45

Magnífica novillada

6 novillos de Vda. de Juan Guardiola. s

Luis Francisco Peláez

Paco Corpas

Antonio Palacios

Domingo Tarde, a las 5'45

Grandiosa corrida de toros

6 toros de Joaquín Buendía-SANTA COLOMA. s

Repetición de los triunfadores

DAMASO GOMEZ

FRANCISCO MENDES

Presentación del nuevo valor

ANTONJO VAZQUEZ

Se despachan localidades en las taquillas de la Empresa

La Vanguardia española, 23 de junio de 1955

CIRCO PRICE. (Refrigerado. 21 63 19.) — 11 noche: Opera flamenca. Cante grande. Manuel Vallejo, Emilia Escudero, Los Galindos, Luisa Linares, Canalejas Puerto Real, Juanito Varea, Manuela Ronda, don José Cepero, etc. 60 ases del género. ¡Sin precedentes! (Cuatro únicos días.) Localidades desde 4 pesetas.

ABC, 30 de julio de 1955

Cartelera madrileña

TEATROS

ALCAZAR. (21 22 52.) Revistas Clemente.—7,15 y 11: La monda. (Alegría refrigerada.) Butaca de entresuelo, 15 pesetas.

CALDERON. (29 13 33.)—7, 11: Gloria Romero y Manuel Fortuna, con Aventura gitana (de Pozón, Florés y maestro Monreal). Butaca, 15 pesetas.

CIRCO PRICE. (Refrigerado. 24 63 19.) — 7, 11: Opera Flamenca. Cante Grande. Manuel Vallejo, Emilia Escudero, Los Galindos, Luisa Linares, Canalejas de Puerto Real, Juanito Varea, Manuela Ronda, don José Cepero, etc.

ABC, 2 de agosto de 1955

1962

JEREZ, SOLERA Y SALERO DEL ARTE FLAMENCO

Jerez 11, 2 madrugada. (Crónica telefónica de nuestro corresponsal.) En la noche jerezana, bajo las frondas del Parque González Hontoria, se van esparciendo los últimos ecos de este Festival de Arte Flamenco, que ha rebasado de forma sorprendente el éxito previsto.

Tres jornadas de apasionada entrega para cuantos aún gustan del cante y baile y de los sones de la guitarra morisca del arte "jondo". Jerez no ha sido ingrato a esa maravillosa tradición; no lo fue nunca. Mucho menos en esta ocasión, que ha hecho despertar algo que se nos estaba durmiendo entre las manos y que contiene "ese espíritu con sabiduría de siglos y de sutil finura; espíritu de ángel con ángel", como dijera Tomás Borrás. No pretende el Ayuntamiento jerezano y cuantos con él se lanzaron a probar suerte con este su I Festival-Concurso Internacional de Arte Flamenco hacer revivir los cafés cantantes, aquellos cuadros flamencos de principios de siglo, donde cada cual, cantaor, bailaor, tocaor, llevaba la esencia de un arte cuyo fin no era lanzar "jipíos" ni levantar polvo, sino expresar algo que revive en las entrañas del pueblo.

Y por vivir aún latente, como manantial de algo consustancial con la raza, es de interés conservar, defender y depurar un arte genuinamente andaluz, e investigar y divulgar su gran belleza, porque si nos atenemos a una frase del poeta José Manuel García-Gómez, "el sentido del cante "jondo", su plasticidad y toda su maravillosa gama de emociones guarda un paralelismo sorprendente con la mística de San Juan de la Cruz".

Sevilla, Málaga, Huelva, Cádiz, representadas por sus principales autoridades, así como también Sanlúcar, Arcos y los Puertos, se han unido estrechamente en este anhelo, que, para buena hora del renacer de nuestros tesoros tradicionales, ha surgido en esta ciudad de Jerez, tierra generosa, antigua y señorial, que ha dado al arte flamenco las más grandes figuras y que aún sirve de cantera famosa, y esto es lo más sorprendente. Así como Jerez tiene cepas que producen, porque Dios lo quiere, el mejor mosto para el mejor vino, así también esos barrios jerezanos de San Miguel, Santiago, son la mejor cantera del cante "jondo", que es, como decía Antonio Machado, "la mejor expresión de un pueblo que, cantando, descarga su pena y airea su alegría".

Desde el señor Curro Molina hasta los "cantaores" de nuestros días, que van por todo el mundo entusiasmando con un arte que para esos países tal vez parezca nuevo y para nosotros es tan antiguo como la raza, existe toda una galería, famosa y pasmosa, que puso su corona y cetro en don Antonio Chacón, el rey del cante "jondo" de todos los tiempos.

Sobre el escenario del Villamarta han desfilado "cantaores" consagrados y aficionados que no por el mero hecho de no gustar cantar en público desmerecen de los mejores. Hombres maduros de los tiempos aquellos de la época dorada, jóvenes que aspiran a la fama y niños también, y es muy posible que entre estos niños surja una figura célebre, como en aquel concurso de Granada de 1922, en que el niño Manuel Ortega, "Caracol" de mote, se llevó la palma cantando saetas.

El baile ha tenido sus buenos representantes, algunos inmejorables, con temperamento. En el toque de acompañamiento, guitarristas que sueñan con llegar a la fama de nuestro llorado maestro Javier Molina, o a tocar la guitarra como lo han hecho Paco Aguilera y Juan Moreno, "Morato". Unas jornadas de arte flamenco que han dado el mejor espaldarazo a este I Festival de Jerez, donde ya quedó colocada la primera piedra y sobre la que hay que levantar con entusiasmo y vigor la pureza de nuestro arte popular.—RODRIGO DE MOLINA.

Fallo del concurso

Cante. Profesionales. Premio "Manuel Torres" (trofeo y 50.000 pesetas), para seguiriyas, serranas y martinetes: Roque Monboya "Jarrito", de San Roque.

Premio "Isabelita de Jerez" (trofeo y 35.000 pesetas), para soleares y bulerías: Fernando Fernández Monje "Terremoto" de Jerez.

Premio "Antonio Chacón" (trofeo y 35.000 pesetas), para malagueñas: el niño Pepe, de Algeciras.

Premio "Paco la Luz" (trofeo y 20.000 pesetas), para alegrías, caracolas y mirabrás: Juan Acosta Jorge, de Jerez.

Premio "Pérez de Guzmán" (trofeo y 20.000 pesetas), para fandanguillos de Huelva: Rocío Jurado.

Para aficionados. Premio "Diego el Marrurro" (trofeo y 10.000 pesetas): Antonio Cruz Ortega, de Puerto Real, otorgándosele sólo el trofeo a Santiago Sánchez García, de Cádiz.

Premio "Merced La Serneta" (8.000 pesetas): José Torres Cádiz, de Morón de la Frontera.

Premio "Enrique el Mellizo" (6.000 pesetas), para Manuel Avila Rodríguez, de Montefrío.

Premio "Juan Breva" (6.000 pesetas): desierto, pero se le concede sólo el trofeo a Manuel Castilla Jiménez, de Huelva.

Premio "José Cepero" (cinco mil pesetas) para Francisco Cerrejón Camacho, de Huelva.

Baile. Profesionales. Premio "Juana la Macarrona" (trofeo y quince mil pesetas), para alegrías y soleares, Carmen Carrera, de Sevilla.

Premio "Paco Laberinto" (trofeo y quince mil pesetas), para bulerías y farrucas, fue dividido entre Paco Aguileras "El Mendaño", de Barcelona, y Angeles Gómez Sánchez, de Jerez.

Aficionados. Premio "La Malena" (cinco mil pesetas y castañuelas de plata de la señorita Ana María Dávila Iriarte), Pepi García, de Jerez.

Premio "Fernanda Antúnez" (cinco mil pesetas), Miguelito Cabezas Hidalgo, de Jerez.

Premio "Ramirito" (cinco mil pesetas), Antonio Silva Giles, de Badajoz.

"Tocaores". Premio "Javier Molina" (trofeo y diez mil pesetas), Paco Aguilera, de Barcelona.

ABC, 11 de mayo de 1962