



IMÁGENES DEL FLAMENCO DE REALITO EN LA SEVILLA DE 1929

Sevillanas, fandangos y tarantas entre guitarras y batas de cola

Images of Realito Flamenco in Seville, 1929

CARMEN HEREDIA MARTÍNEZ

University of Cadiz (UCA), Spain & University of Burgundy (UBFC), France

KEYWORDS

Flamenco
Realito
Carbonerillo
Antonio y Rosario
Dance
Sevillanas dance
Taranta

ABSTRACT

This work analyzes stories 4-736 and 4-737 from the Fox Movietone News collection recorded in 1929. Artists such as Antonio y Rosario, Realito, Carbonerillo and Antonio Peana appear in it. The study methodology will use specialized and different bibliographies of photographs to carry out this work of documentary analysis. In the conclusions it was possible to verify the importance of Realito in the projection of the image of Spain. It has also been possible to appreciate that Carbonerillo's songs that have been recorded in the films are not the most representative of the artist.

PALABRAS CLAVE

Flamenco
Realito
Carbonerillo
Antonio y Rosario
Danza
Sevillana
Taranta singin

RESUMEN

Este trabajo analiza las stories 4-736 y 4-737 de la colección Fox Movietone News grabadas en 1929. En él aparecen artistas como Antonio y Rosario, Realito, Carbonerillo y Antonio Peana. La metodología de estudio se servirá de bibliografías especializadas y distintas de fotografías para llevar a cabo este trabajo de análisis documental. En las conclusiones se pudo comprobar la importancia de Realito en la proyección de la imagen de España. También se ha podido apreciar que los cantos de Carbonerillo que han quedado recogidos en las películas no son los más representativos del artista.

Recibido: 17/ 07 / 2022

Aceptado: 19/ 09 / 2022

1. Introducción

En septiembre de 1923 un suceso haría que la Restauración española caracterizada por la alternancia pacífica entre liberales y conservadores quedase atrás. En la noche del 12 al 13 de ese mismo mes, el capitán general de Cataluña, Miguel Primo de Rivera, encabezó un pronunciamiento militar en la Capitanía General de Barcelona que precedió a la instauración de una Dictadura que llegaría hasta el 28 de enero de 1930. La imagen más representativa de España y del flamenco andaluz del periodo de la Dictadura de Miguel Primo de Rivera quedó inmortalizada gracias a las cámaras de la empresa estadounidense Fox Film Corporation el 12 de diciembre de 1929.

La ciudadanía española alternaba la diversión y entretenimiento con las duras circunstancias sociales y económicas que les había tocado vivir. El nuevo modelo del repertorio flamenco español se estaba reinventando tras la repercusión nacional e internacional que tuvo el primer *Concurso de Cante Jondo* que tuvo lugar en Granada en 1922. Este concurso consiguió situar al flamenco fuera de su hábitat natural en los estamentos sociales más bajos relegados hasta entonces a la marginación y el menosprecio, para alcanzar una categoría superior que abarcaba todas las clases sociales devolviendo lo popular al pueblo. Desde mayo de 1926, las actuaciones de la *ópera flamenca* estaban a la orden del día en plazas de toros, cafés-cantantes y salones de variedades, a la par que las academias de baile más reputadas de la ciudad de Sevilla estaban en pleno apogeo y estas no dejaron huérfanas de paseíllos y careos a las calles de una de las ciudades elegidas para la celebración de la *Exposición General Española*, siendo Barcelona la otra ciudad afortunada para la celebración de la gran *Exposición*.

Entre las academias de baile más influyentes del momento se debe mencionar a los maestros Rafael y Ángel Pericet, José Otero Aranda y Manuel Real Montosa, *Realito*, que hacían las delicias del público con sus troupes y coreografías en las fiestas populares, plazas y salones de espectáculos. José Cepero hablando sobre el ambiente de la Alameda de Hércules de Sevilla lo describe como sigue:

Todo este mundo tenía muchas derivaciones en los alledaños 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 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. (Conde González-Carrascosa, 2017, pp. 95-96)

El nueve de mayo de 1929 quedó inaugurada la *Exposición Iberoamericana* en Sevilla. Tuvo su acto de clausura el 21 de junio de 1930. La exposición pretendía mostrar los lazos de unión entre Hispanoamérica, Portugal, Brasil, Estados Unidos y España. Para ello, la maquinaria de la música española fue puesta a punto y utilizada como una herramienta cultural de cohesión. Tal fue así que se tuvo a bien realizar una composición de un himno representativo (Juan José Cabrero, 2016). Para ello los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero elaboraron la letra, mientras que la música quedó a cargo de Francisco Alonso.

El presente estudio utiliza la colección *Fox Movietone News* como fuente de documentación histórica gracias a la variedad de temáticas desde octubre de 1927 hasta octubre de 1963. Las tomas de las películas no llegaron a utilizarse por *Fox Film Corporation* por pertenecer a totales.

La temática de las *stories* 4-736 (*Spanish dancers--outtakes. (Fox Movietone News Story 4-736.)*, 1929) y 4-737 (*Spanish dancers--outtakes. (Fox Movietone News Story 4-737.)*, 1929) que actualmente se encuentran en los archivos de la colección de la *Universidad de Carolina del Sur* recogen lo más pintoresco de la Sevilla de la época.

2. Metodología

En cuanto a la metodología utilizada para la realización del análisis documental podemos destacar la utilización de distintos formatos como sustentantes de esta revisión: fotografías, diarios, audiciones e incluso imágenes en movimiento. Se partirá de los hallazgos obtenidos en dos archivos de película de *Fox Movietone News* que contienen filmaciones de 1929. Para contextualizar los films se han utilizado distintas fuentes hemerográficas y fotografías que hemos podido hallar entre otros lugares en el archivo del *Centro Andaluz de Documentación del Flamenco* de Jerez de la Frontera. La utilización de bibliografías especializadas como el caso de la autobiografía de Antonio Ruiz Soler y el empleo de tecnología fotográfica para reconocimiento facial han sido pilares básicos para poder contextualizar y llevar a cabo este trabajo de análisis documental.

Para facilitar la comprensión del texto se ha dividido el estudio de los fragmentos de las películas atendiendo al género musical que desarrollan sus protagonistas: folklore, ópera flamenca y temática española.

3. Objetivos

El presente trabajo tiene como objetivo el análisis de las *stories* 4-736 y 4-737 en el que aparecen por primera vez la joven pareja de baile formada por *los Chavalillos Sevillanos*: Antonio Ruiz Soler, el Bailarín y Florencia Pérez Padilla, *Rosario*. En las secuencias reseñadas los niños aparecen acompañados por el célebre maestro de baile sevillano Manuel Real Montosa, *Realito*. Además de estos artistas, aparecen de forma reconocible el cantaor Manuel Vega García, *el Carbonerillo*; el tocao sevillano Antonio Peana; y otros artistas que a día de hoy no se han podido identificar.

Con esta propuesta se pretende visibilizar la influencia que pudo tener *el maestro Realito* en la formación de la estética del flamenco y su proyección internacional a través del noticiero televisivo de la Fox en las filmaciones sonoras del archivo de Fox Movietone News en 1929 en las *stories* 4-736 y 4-737.

El análisis tratará de dar a conocer las imágenes de los artistas españoles en 1929 además de indagar en los protagonistas de las escenas a través de sus huellas en distintos ámbitos de las artes, teniendo siempre el arte flamenco como punto de partida.

4. Análisis de resultados

El análisis de los archivos ha proporcionado distintas tomas y escenas que se podrían clasificar para facilitar la lectura e interpretación de los fragmentos en tres vertientes de estudio según el género musical en el que se desenvuelven los protagonistas de las escenas: *Carbonerillo* y Antonio Peana en ópera flamenca; el cuadro flamenco de *el maestro Realito* en folklore; la bailarina con bata de cola, repertorio español.

A continuación se expone una tabla resumen de los datos obtenidos de las grabaciones.

Tabla 1. Clasificación de las *stories* según sus personajes principales

Personajes principales	Cuadro de <i>Realito</i>	Carbonerillo	Angelitas
Archivo en el que aparecen	Story 4-736 Story 4-737	Story 4-736	Story 4-736 Story 4-737
Género en el que se desenvuelve la escena	Folklore	Ópera flamenca	Repertorio español
Variaciones de interpretaciones	Jotilla, sevillana, fandanguillo	Taranta	Zambra, tanguillo, pasodoble
Personajes	<i>Realito</i> , Angelitas, Antonio y Rosario, Carmencita, Antonio Peana y varios músicos y bailarinas sin identificar	Antonio Peana y <i>el Carbonerillo</i>	Cuadro del maestro <i>Realito</i>

Fuente: Heredia Martínez, C., 2022.

4.1. Imágenes de Ópera flamenca

El fragmento del film que se ha dado a conocer fue descubierto de forma casual por el historiador y filólogo Álvaro Beltrán nacido en Paradas (Sevilla) en los fondos de la *Fox Film Corporation* que conserva la *Universidad de Carolina del Sur* (E.E.U.U) (*Aparece una grabación en vídeo de «El Carbonerillo» del año 1929, 2021*) y puesto a disposición del canal de Youtube *Retablo Andaluz (Manuel Vega “el carbonerillo” | Tarantas, directo, 1929, s. f.)* el dos de abril de 2021. En ella se puede apreciar la persona de Manuel Vega *El Carbonerillo*, cantaor de flamenco de la época de la ópera flamenca cantando junto al guitarrista Antonio Peana. La grabación se realizó el 12 de diciembre de 1929 en los jardines de *los Reales Alcázares* de Sevilla. Es decir, nos encontramos con una de las primeras obras de cine sonoro en las que aparece un cantaor flamenco. Unos meses antes se pudo filmar gracias al formato *phonofilm* ideado por Lee Forest la interpretación de una malagueña en la película *El misterio de la Puerta del Sol* (Elías, 1929), por Diego Moreno *El Personita* y el tocao Juan Baños *El Niño del Mausoleo*. La filmación se encuentra dentro del archivo *story* 4-736.

Esta secuencia comienza en el segundo 11 del minuto seis del archivo. Para el rodaje de esta escena se utilizó el plano medio y el ángulo frontal que nos conduce desde el personaje de la izquierda hacia una perspectiva cónica de la galería de columnas que sustentan cinco arcos de medio punto que terminan con un entramado de arbolado al fondo que sirve a su vez para enmarcar y dar protagonismo al personaje principal que queda situado delante a la derecha del guitarrista.

Las dos personas que aparecen van caracterizadas con traje corto y chaquetilla de color claro y sombrero cordobés negro. El guitarrista de la izquierda se trata de Antonio Peana que acompaña a la guitarra al cantaor Manuel Vega García *el Carbonerillo*.

La primera interpretación comienza cuando Antonio Peana hace sonar su guitarra por fandangos con la cejilla en el quinto traste mientras es jaleado por el cantaor con los característicos jaleos: *Carbonerillo*, “¡Anda Antonio valiente!” (*Spanish dancers--outtakes. (Fox Movietone News Story 4-736.)*, 1929) Fox (6m18s). “¡Así se toca Antonio, así, así se toca!” (6m23s). Continúa la guitarra con tonalidad de Almería y los jaleos por parte de *Carbonerillo* y de alguna voz de fondo hasta que *Carbonerillo* rompe a cantar (6m55s) comenzando con unos bellos ayeos para volver a dar su turno a la guitarra que vuelve a jalearse hasta que la letra del *cante por tarantas* sale de la garganta de *Carbonerillo*: “Hay una razón forzosa / no hay un chavalillo que lleve / una razón forzosa / a la hija del Taillo / se le ha perdido una rosa / Ay! la rosa de los zarcillos” (Vega García, 1929a, 6m55s).

Se trata de una letra cantada por tarantas en concreto interpretando una *taranta de Linares* haciéndola más personal habiendo podido seguir el patrón del cantaor José Tejada Martín, *el Niño de Marchena* (1903-1976). La canción se interpreta de forma correcta utilizando el melisma como recurso expresivo dominante del *cante* hasta que termina la interpretación de la letra que es cuando vuelven los jaleos para finalizar el plano (8m46s).

A pesar de la gran belleza que encierra la taranta, no hubo rastros de *los estilos de Levante* en el *Primer Concurso de Cante Jondo de 1922* que se celebró en Granada. Los organizadores hicieron distinción entre el “cante jondo” del grupo del repertorio moderno llamado “flamenco” entre los que encontramos peteneras, malagueñas, granadinas, rondeñas o sevillanas entre otras músicas que quedaron excluidas de las bases del concurso no dejaron rastro alguno de las distintas denominaciones de los estilos de cantes mineros. Ya en 1926 José Carlos Luna (2008) hizo una organización de los cantes haciendo dos divisiones básicas: cantes grandes y chicos. Denomina “cantes de las minas” a las tarantas y cartageneras alejando estos estilos de *lo andaluz*. A continuación un fragmento de la carta que escribió el poeta granadino Federico García Lorca a su amigo Adolfo Salazar el dos de agosto de 1921.

Además (¿no sabes?) estoy aprendiendo a tocar la guitarra; me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y el *cante* de los gitanos, tarantas, bulerías y ramonas. Todas las tardes vienen a enseñarme El Lombarde (un gitanomaravilloso) y Frasquito el de la fuente (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular. (García Lorca et al., 1997, p. 123)

Figura 1. Spanish dancers--outtakes(6m11s)



Fuente: Fox Film Corporation, 1929

En la secuencia siguiente aparece *el Carbonerillo* en primer plano en (8m47s). En (8m49s) comienza a sonar la guitarra para diez segundos más tarde dar paso a unos bonitos ayeos. Se corta la película que se reanuda para continuar con un breve ayeo que da paso a la coplilla siguiente: *Carbonerillo*, “Llevo la gorra el ancla / yo soy soldado de marina / la gorra lleva el ancla / me llevan a Filipinas / no pierdo la esperanza / que de ver tu cara divina” (Vega García, 1929, 9m19s). La misma letra quedó recogida por el *Cojo de Málaga* (Vargas Soto, 1923) acompañado de Miguel Borrull en esta *taranta de Linares* con infinidad de dulces melismas.

Es difícil descifrar la primera vez que se escuchó un *cante por tarantas*. Su primera ubicación es desconocida aunque podrían haber tenido su origen en Almería y haber tenido como principales ejecutores los mineros procedentes de las Alpujarras, Jaén, Granada y Almería.

Hacia 1890 hubieran llegado a las minas murcianas desde las gargantas de los mineros tal y como expresa el musicólogo e investigador Faustino Núñez en su web (*Tarantas / Flamencopolis*, 2011). La *taranta* es una variante del *fandango libre* con muchísimas variantes. Son de procedencia del entorno de las minas, con principales variantes de *Almería*, *Linares*, *Murcia* y *Cartagena*. Se encuentra dentro de los *cantes de Levante o, cantes de las minas*, la *taranta* es un cante que necesita un amplio rango vocal. *Las tarantas de Almería* suelen comenzar por el final del segundo verso. *Las de Linares* destacan por sus elaborados remates. De temática principalmente compuesta por la cotidianidad de las labores mineras, del amor y desamor aunque en ocasiones se pueden encontrar algunas coplas con letras en tono de protesta social.

No fue hasta 1933 cuando los hermanos periodistas Carlos y Pedro Caba Landa formularon su propia clasificación de los cantes (Caba Landa et al., 2008) en donde recogen *tarantas*, *moriscas* y *las cartageneras* como dentro del flamenco, es decir: cuatro años después de que la FOX hubiera filmado al cantaor *Carbonerillo* acompañado por la guitarra de Antonio Peana con dos *tarantas* del estilo de *Linares* con toque de *Almería*.

4.2. Imágenes folklóricas en la story 7-736

El documento en cuestión contiene la *story 7-736* (*Spanish dancers--outtakes. (Fox Movietone News Story 4-736.)*, 1929). Se trata de un vídeo que tiene diez minutos y diecinueve segundos de duración. Las imágenes están rodadas en película de blanco y negro con sonido sincronizado y en ellas predominan escenas de bailes de sevillanas.

Las conocidas *sevillanas* o *seguidillas sevillanas* componen un baile de castañuelas o palillos creado a partir del *bolero* manteniendo el carácter propio de la ciudad de Sevilla siendo descendientes directas de las *seguidillas* que al llegar al lugar se adaptaron al entorno y tomaron su nombre. Las *sevillanas boleras* introducen saltos y trezados de piernas influenciadas por el carácter propio de la población de Sevilla. Estas últimas más difíciles de ejecutar aunque de gran belleza. En total existen siete coplas para esta danza: las cuatro primeras para las *sevillanas* y las tres siguientes para el baile de las *sevillanas boleras*.

Al procesar el archivo se aprecia al inicio la cabecera "THE REAL KING IN SPANISH DANCING. King Alfonso's favorite entertainers perform for you in the Royal Garden at Seville". Al terminar esta cabecera comienza la historia.

Se puede ver un plano general en el que aparecen varias chicas dispuestas a bailar por parejas con traje de volantes, *flamenca* o *gitana* con peineta además de otros adornos como pendientes o flores típicas de la indumentaria. Una de ellas lleva un traje corto y sombrero cordobés. En el lado derecho de este plano general frontal se pueden ver algunas guitarras además de un laúd. El video comienza con la ejecución de unas *sevillanas* de corte *bolero* acompañadas por el repiqueteo de castañuelas. La pareja central la componen un bailarín y una bailaora jóvenes, acompañados por el resto de las parejas de bailaoras jóvenes, destacando en el lado inferior izquierdo de este plano general un trío formado por un chico de unos ocho años y dos niñas aproximadamente de la misma edad. Los bailarines comienzan la primera *sevillana* con aires de *bolera* ejecutándola de forma magistral cambiando el punto de vista de la cámara (0m24s). Aquí nos encontramos con otro plano general con menos distancia hasta el cuadro de baile quedando centrada la bailarina del traje corto. También este plano nos permite ver a los niños desde un punto más cercano. Entre los niños puede reconocerse a Antonio Ruiz Soler conocido como *Antonio el Bailarín* y a Florencia Pérez Padilla a la que desde pequeña llaman *Rosario*.

Florencia Pérez aparecería bajo el pseudónimo de *Rosario* durante toda su carrera artística "en recuerdo de una de sus abuelas" (Salama Benarroch, 1997, p. 19). La artista nació el 11 de noviembre de 1918, en Sevilla muy cerca de la Alameda de Hércules. Su padre, Manuel Pérez López tenía inquietudes políticas "era muy bueno, como Cristo, que también era socialista. Muy cariñoso y tranquilo, siempre me defendía cuando mi madre, de temperamento más estricto, me reñía por cualquier cosa." (Salama Benarroch, 1997, p. 20). Él y su madre, Julia Padilla Alcántara eran buenos aficionados al flamenco. "En mi casa recuerdo yo a Niño Ricardo, a Pastora Pavón (la Niña de los Peines) y a su marido Manuel Pinto, a cuya boda asistí de muy niña; a Manuel Vallejo, las visitas de Pastora Imperio" (Salama Benarroch, 1997, p. 22).

La otra niña de edad similar a los mencionados no podemos distinguir su figura por testimonios de carácter gráfico aunque según cuenta en sus memorias Antonio Ruiz (Arriazu & Ruiz Soler, 2006) la chica en cuestión pudo ser una niña llamada Carmen a la que de aquí en adelante se mencionará como *Carmelita*.

Como no había entonces niños en la academia y niñas sólo había una que se llamaba Carmelita, que era bizca y gordita, me puso de pareja con ella. Estuve un año así. A mí no me gustaba porque era gorda y bizca. Mi hermana Encarna iba a la academia a aprender y la ponían a bailar conmigo. También era muy gordita y sigue siendo gorda. (Arriazu & Ruiz Soler, 2006, p. 27)

Ahora, casi fuera del plano, observamos a un instrumentalista con un laúd, muy significativo en estos bailes boleros arraigados al folklore más que al flamenco. El plano termina con el final de la primera sevillana (0m34s).

En el arranque de la siguiente cabecera, se puede leer en el centro de la imagen utilizando en letras blancas sobre fondo negro: "They star young in Seville" (0m37s). En la parte de abajo del fotograma aparecen las letras "Fox Movietone News". Al finalizar la música de arranque de la Fox, se puede ver un plano general que fuga hacia la derecha para darle protagonismo a la figura de los niños bailando que aparecen en primer término (0m42s).

Entre los integrantes del cuadro flamenco se puede apreciar de forma nítida que los protagonistas de la escena fueron Manuel Real Montosa, *el maestro Realito* y la pareja formada por *Antonio y Rosario*.

Entre los integrantes de la *troupe* se puede distinguir al conocido cantaor de *fandangos* Manuel Vega García, que viste un traje de chaqueta negra y un pañuelo blanco asomando del bolsillo. A su lado y con sombrero negro de ala ancha se sitúa el guitarrista sevillano Antonio Peana. Además de ellos, en la imagen se pueden apreciar a otro guitarrista en la parte de arriba a la izquierda y justo a su lado se puede ver a la niña que podría identificarse como *Carmelita*, quedando por identificar dos músicos. Uno de ellos lleva una bandurria en forma de pera mientras el que guarda cierto parecido con *Paco el Boína*, que aparece tocando el laúd sentado en segundo plano quedando a la izquierda y detrás de la niña *Rosario*. Casi completamente ocultas por los bailarines protagonistas se pueden ver en algunos fotogramas dos jovencitas vestidas de flamenca que no se han podido identificar. Los hombres del cuadro llevan traje corto con chaquetilla de un color que pudiera ser blanco, con un pantalón negro.

Rosario viste un traje de muchos volantitos largo hasta los tobillos en color claro con mantoncillo cruzado al pecho coronando su indumentaria con una gran peineta y una flor centrada en su cabeza, además de otras más pequeñas que le salen del recogido de forma lateral. En cuanto a la indumentaria de Antonio Ruiz, se puede decir que lleva un traje corto con chaquetilla clara, fajín y pantalón liso oscuro, presumiblemente negro.

A la derecha del plano se observa un hombre de pie, Manuel Real haciendo sonar unas castañuelas. Vestido con un traje oscuro, chaquetilla, pantalón oscuro y camisa clara y sombrero cordobés. Los niños arrancan a bailar lo que parece ser un fandanguillo.

Al cambiar el plano (0m56s) a un encuadre con un plano medio de los niños bailando, quedan en el fondo cuatro chicas tocando las castañuelas con indumentaria típica de flamenca andaluza además de uno de los hombres descritos anteriormente tocando las castañuelas. En este plano *Rosario* aparece bailando hasta que en el minuto uno aparece en escena Antonio Ruiz moviendo los brazos y tocando las castañuelas con un estilo muy marcado. Justo detrás de Antonio hay una chica con una gran peineta y un caracol a modo de flequillo. A la derecha y justo detrás de ella una chica con sombrero y delante de ella y en la parte derecha del plano se puede ver a la niña que encaja con la descripción que se hace de *Carmencita* según cuenta el propio Antonio Ruíz en sus memorias (Arriazu & Ruiz Soler, 2006, p. 27). Antonio Ruíz desaparece de la escena (1m19s) para dar paso a *Rosario* (1m 12s) que sigue bailando y moviendo con gracia el mantoncillo que lleva sobre los hombros.

La cámara registra (1m17s) otro nuevo plano general frontal del mismo emplazamiento desde otro punto de vista. Aquí aparecen de nuevo *Antonio y Rosario* bailando como protagonistas de la escena además de *Realito* justo detrás de ellos formando una composición triangular, quedando en segundo término y a la derecha el conjunto formado por el cuadro flamenco. Los niños interpretan un baile folklórico que parece ser un *fandanguillo* con algunos pasos de *sevillanas* y algún paso de *jerezanas* más el *zapateado* hasta que termina la secuencia (1m30s) sin dejar de lado a las castañuelas.

Al avanzar la grabación nueve segundos parece el rótulo *Mytn 4-736 B* en color amarillo. A continuación la escena que recoge el testigo de la toma anterior volviendo a utilizar los pasos anteriores y dando vueltas cuando *Realito* les da las indicaciones haciendo el remate final por *sevillanas*. El plano termina (2m34s) guardando gran parecido el guitarrista con *Melchor de Marchena* y de la bandurria con Manuel Vega Villar el padre de *el Carbonerillo* que puede verse en el libro de Bohórquez (1996, p. 43). En la siguiente secuencia se puede visualizar un plano medio en el que se ven *Antonio y Rosario*, al maestro de bailes *Realito* además del cuadro flamenco del cuadro del que destaca el músico que toca el laúd. Los niños hacen pasos típicos de la interpretación de la *jotilla* hasta que termina el plano (3m25s) con gran similitud a los pasos utilizados en las *sevillanas boleras*.

Al comienzo del nuevo plano general (3m26s) en primer término *Antonio y Rosario* aparecen bailando una de las *sevillanas* con pasos de *boleras* bajo la dirección de Manuel Real quedando el cuadro flamenco a la derecha hasta que termina la secuencia (4m17s).

Sevillanas boleras, corresponden a la quinta, sexta y séptima (sic) Sevillanas académicas. Estas son designadas como Boleras pues a diferencia de las cuatro primeras en la que las mudanzas son de arrastre y con poca elevación, estas tres últimas son bailadas por lo alto, es decir introduciendo los saltos y trenzados de piernas, por tanto de mayor dificultad en su ejecución, la estructura es exactamente igual a las otras, por tanto igual a las Seguidillas. (Carrión Martín, 2017, p. 360)

En este fragmento se puede escuchar como se jalean a *Rosario* a la voz de: "Olé la trianera" (4m5-6s). En el nuevo plano medio frontal de *Rosario* haciendo un baile folklórico con castañuelas coronada con una gran flor en la parte central y arriba de la cabeza, que capta al cuadro de *Realito* al fondo. Antonio aparece (4m30s) y se turna con *Rosario* para aparecer en este plano ante la cámara hasta el minuto cinco se puede ver de nuevo al tocaor Antonio Peana.

La última secuencia de sevillanas de este archivo comienza (5m30s) con un plano general de varias mujeres emparejadas bailando *sevillanas* y tan solo un hombre que se ha podido identificar como el guitarrista amigo de Antonio Ruíz, Antonio Peana. El tocaor ocupa el centro y la derecha del plano, mientras que los músicos se sitúan a la derecha del plano. A la izquierda del plano se puede ver como bailan *sevillanas* Antonio Ruíz, *Rosario* y a la niña

que se asemeja a la descripción de la primera compañera de baile de Antonio Ruíz, *Carmencita*. A continuación, aparece otro plano general más corto (5m50s) quedando la visión de los niños más cercana hasta que termina la secuencia(6m10s).

4.3. El Carbonerillo

Al visualizar ahora el archivo de la story 4-737(*Spanish dancers--outtakes. (Fox Movietone News Story 4-737.)*, 1929) se observa que comienza la secuencia encuadrando un plano general. La música arranca: *Realito*, "Venga" y se empiezan a tocar las castañuelas por *sevillanas* hasta que se cambia de plano y de punto de vista (0m12s).

Ahora aparece un plano general más cercano de las cuatro chicas que se disponen a bailar *sevillanas* realizando unos impresionantes careos típicos de las *sevillanas boleras* hasta que finaliza la secuencia (0m57s). En el siguiente plano general se escuchan los jaleos de los integrantes del cuadro flamenco: Una de las chicas, "¡Eloisa, Eloisa!"(1m16s) al realizar la cuarta *sevillana* aunque se ven formas estilizadas de las *sevillanas boleras* con *vueltas de pecho* (0m58s) hasta que finaliza la escena (1m25s).

Figura 2. Spanish dancers--outtakes (1m09s)



Fuente:Fox Film Corporation, 1929

De nuevo aparecen los niños *Rosario* y *Antonio* (1m25s - 37s) realizando un baile folklórico de compás tres por cuatro dando unos pasos típicos de la escuela de *el maestro Realito* a la par que tocan los palillos. Antonio Ruiz se refiere a ellos como "un baile que él ponía"(Arriazu & Ruiz Soler, 2006, p. 27), hasta que comienza una toma (1m38s-45s) en la que los tres niños, Antonio, *Carmelita* y *Rosario* interpretan pasos folklóricos para la coreografía que están ensayando haciendo algunos *pasos de Jerezanas*.

Existen dos tipos de jerezana: la "alta" y la "baja". La "jerezana alta" es un movimiento que se hace levantando una pierna y dando con ella un puntapié hacia atrás, lo que con un término muy poco afortunado se suele llamar "coz". En el baile flamenco se omite el salto y se dobla la pierna al dar el puntapié atrás. La mujer acompaña además este movimiento con un cambré o quiebro de cintura hacia el lado. Se hace tanto con el pie derecho como con el izquierdo. La "jerezana baja" se ejecuta sin levantar la pierna, es decir, el puntapié hacia atrás se da a ras de suelo. (Moya Camarena, 2015, pp. 255-256)

Los tres niños se escuchan tocando castañuelas en un plano medio largo(1m45s-2m00s) en que aparecen Antonio Ruiz y *Carmelita* turnándose para aparecer ante la cámara. Destacan los graciosos movimientos de *Carmelita* para mover el mantoncillo. En la siguiente toma (2m12s) los dos niños continúan bailando lo que parece un *fandangullo* al son de la laúd y bandurria, sin dejar de tocar las castañuelas.

Las Sevillanas son el baile popular en nuestra tierra, el más airoso y alegre de los bailes andaluces, y no hay muchacha que no sepa ejecutarlo, aunque no haya tenido maestro que lo enseñe, y cosa frecuente es al recorrer los barrios más populares de Sevilla como Triana, San Bernardo o la Macarena, ver en plazas y casas de vecinos niños de corta edad que espontáneamente bailan apenas pueden dar movimientos a sus cuerpecitos. (Otero et al., 2012, p. 93)

Al finalizar la toma de Carmelita, comienza el rodaje de un plano general (6m07s-6m52s) de la *troupe* de *Realito* bailando *sevillanas* con *paseillos* y movimientos estilizados propios de la *escuela bolera* sevillana. En el lado izquierdo de la cámara se sitúan los pequeños *Antonio* y *Rosario*, y *Carmelita*. Justo tras ellos está Antonio Peana bailando *sevillanas* junto con el resto de las bailarinas del cuadro. La toma se corta, pero continúa con un plano similar de la segunda *sevillana* hasta terminar en un fotograma de color negro (7m45s).

4.4. Repertorio español en la story 7-736

En el minuto cinco de la *story* 7-736 (*Spanish dancers--outtakes. (Fox Movietone News Story 4-736.)*, 1929) se puede ver a una chica joven de alrededor de 20 años vestida con un traje de cola y una gran peineta. Al terminar el baile sobre sí misma y tras dos toques de castañuelas dice: "Por mi padre". La toma termina (5m22s) quedando al fondo toda la *troupe* formada por nueve chicas más la bailarina central. *El maestro Realito*, guitarrista, un músico tocando el laúd, otro la bandurria y joven tocando las castañuelas. En total son cinco hombres y diez mujeres. A continuación, se puede observar un primer plano de la chica que ha bailado sola en el centro que solamente dura unos segundos hasta que arranca el siguiente plano perteneciente a las escenas del cuadro de *Realito*.

4.5. Repertorio español en la story 7-737

Se inicia el rodaje de la escena (2m13s) de la *story* 7-737 (*Spanish dancers--outtakes. (Fox Movietone News Story 4-737.)*, 1929) aunque la *zambra* no arranca hasta unos segundos más tarde (2m20s) y para que en la música se produzca un cambio de ritmo a *tanguillo* (2m48s) precedido por un repiqueteo de castañuela. En la siguiente escena la bailarina utiliza el zapateado por *tanguillos* (2m48s-3m12s) para desarrollar su arte en el baile a ritmo de *tanguillo* (2m49s) hasta que finaliza la toma (3m25). Un segundo después el *pasodoble* de seis por ocho se inicia y la bailarina mueve su elegante bata dándole una patada y haciendo una *vuelta de pecho*. A continuación, prosigue con el mismo compás, para volver a hacer una patada a la bata de cola y haciendo una *vuelta quebrada* (3m34s) para entrar de nuevo por *tanguillos* (3m42s). Se escuchan los oles y el toque de castañuelas por *tanguillos* de la *troupe* que hay sentado en la parte derecha de la imagen.

Al comienzo de la siguiente toma (4m01s), la bailarina empieza a moverse cuando *el maestro Realito* le dice: "Venga" y comienza a ritmo de *zambra* hasta que cambia de ritmo (4m28s) por con un zapateado por *tanguillos* a la vez que toca sus castañuelas. En 4m34s' hay un corte, pero prosigue de nuevo a ritmo de *zambra* situándose la bailarina por el escenario según las indicaciones de *Realito* dando una patada a la cola para cambiar e introducir de nuevo la danza a ritmo de *pasodoble* haciendo varias patadas a la bata de cola (5m29s). *Realito*, "¡Da la vuelta ahí en el medio!" (5m55s) dice el maestro de bailes, a lo que ella responde dando una *vuelta de pecho* y utilizando sus habilidades para tocar las castañuelas a ritmo de "*riapitá riapitá*". Además, se escuchan jaleos que se van a reproducir a continuación como suenan en el vídeo: *Una de las chicas*, "Olé Angelitaaaa" (...) "¡Guapa!", "¡Cuida del apellido que traes!", hasta que hay un cambio de plano (5m59s) y la música suena de nuevo por *tanguillos* terminando la secuencia en un primer plano frontal de la chica sonriendo (6m06s) que nos deja observar su enorme peineta labrada para finalizar la toma.

4.6. El Carbonerillo

Manuel Vega García nació en una habitación de la calle Sol de Sevilla, el ocho de febrero de 1906. El niño fue conocido artísticamente como *el Carbonerillo* por ser su padre vendedor de carbón. Según recoge Bohórquez en su biografía (1996, p. 37). Hijo de la sevillana Rocío García Cuesta y de Manuel Vega Villar, natural de Benacazón (Sevilla). Tuvo al menos seis hermanos: Florinda, Ana, Isidoro, Mercedes, Amparo y Josefa (Parroquia de Santa Lucía, 1902).

Su nombre artístico *Carbonerillo*, se debe a que su padre era carbonero de profesión y vendía su producto por las calles de Sevilla aunque sin poder pregonarlo por padecer una afonía crónica bastante acusada. Este hecho llevó a Manuel Vega a acompañar a su padre haciendo el pregón de su mercancía. Manuel Vega Villar era aficionado al flamenco, llegó a enseñar algunos pasos de baile al popular bailaor sevillano Francisco León, *Frasquillo* (1898-1940).

Los pregones del hijo del carbonero se hicieron famosos en los barrios de la Macarena, el Pumarejo y la Alameda de Hércules. Su padre no dudó en llevarlo al prestigioso *Café-Concierto Novedades* de Sevilla, para mostrar el talento de su hijo. Al parecer, el debut se produjo en el año 1918 al organizarse la presentación de José Tejada Martín, *el Niño de Marchena*, se llegó a un acuerdo y se organizó la presentación del joven junto con: José Torres Garzón que años más tarde sería conocido como *Pepe Pinto* y *el Carbonerillo*. Según Blas Vega, a veces, siguiendo una antigua costumbre, se permitía a petición de los amigos, subir al tablao y cantar a los aficionados. De esta manera y en compañía de *el Niño de Marchena*, se dieron a conocer *Pepe Pinto* y *el Carbonerillo* (1987, p. 78). Los tres actuaron en el afamado café levantando una gran ovación con la que, según Bohórquez, "comenzaron a caer monedas al escenario. Tantas que no cabían en la gorra de su padre" (1996, p. 39). Allí comenzó la carrera de *Carbonerillo* junto con *Pepe Pinto*, en su juventud, revolucionaron por *fandangos* los rincones de los barrios más castizos de Sevilla.

Siendo aún adolescente, *Carbonerillo* se hacía acompañar de los guitarristas *Niño de la Flamenca* y Antonio Peana por las salas y ventas de Sevilla y sus alrededores. Hizo algunas actuaciones en *Venta Vitoriano* de Sevilla acompañado del guitarrista Antonio Peana haciendo las delicias del público con sus coplas. Conoció a Pepa. Una muchacha de la que quedó prendado y logró alejarlo temporalmente del cante. Entonces Manuel Vega entró a trabajar durante un tiempo en una fábrica textil propiedad de la familia Pickman. Tras unos años dedicado a otros trabajos en la fábrica en la que se hallaban empleadas algunas de sus hermanas, volvió a cantar llegando a actuar en el *Café de Chinitas* de Málaga en 1926. Actuación que le llevó a grabar sus primeros discos en 1929 con el guitarrista *Niño Ricardo*. Regresó a los escenarios formando parte de los artistas de la *Ópera Flamenca* “para recorrer España con los espectáculos montados por Torres-Palacios y *Vedrines*, compartiendo cartel con José Cepero, *Cojo de Málaga*, *Niña de los Peines*, *Pepe Pinto*, *El Corruco de Algeciras*, Manuel Vallejo, *Guerrita*, *Manolo Caracol*, etc” (*El Carbonerillo*, 2008). Apuntamos que la decadencia de los Cafés Cantantes se había iniciado hacía 1918 llegando a estar a punto de extinguirse en el primer tercio del siglo veinte.

El impulso que promotores dieron al flamenco en la organización de eventos por distintos teatros y plazas de toros gracias a la denominación de *Ópera flamenca* que tributaba menor porcentaje de lo facturado en los espectáculos mientras el resto de los espectáculos flamencos que no tuvieran la denominación de “ópera” dejarían mayor rédito a la Hacienda Pública. “Esta medida obligó a que los avispados empresarios que cultivan esta línea buscasen la forma de eludir impuestos” (Bohórquez, 1996, p. 25).

Carbonerillo participó del ingenio del representante artístico Carlos Hernández, *Vedrines*. En este entorno de *ópera flamenca* predispuesto para días y noches de cante destacando que casi todos sus *fandangos* son creaciones personales.

Tabla 2. Recuento de cantes de *el Carbonerillo*

Discográfica o Story	Recuento de estilos registrados	Número de canciones / Estilo	Número de canciones
Discográfica REGAL	<i>Fandango</i>	2	12
	<i>Fandanguillo</i>	7	
	<i>Seguidillas</i>	1	
	<i>Soleares</i>	1	
	<i>Canto de Levante (Taranta)</i>	1	
Discográfica ODEON	<i>Fandangos</i>	15	18
	<i>Soleares</i>	1	
	<i>Colombianas por bulerías</i>	1	
	<i>Campanilleros</i>	1	
Discográfica DISCOS PARLOPHON	<i>Fandanguillos de moda</i>	7	38
	<i>Fandanguillos</i>	24	
	<i>Fandangos</i>	1	
	<i>Colombiana</i>	1	
	<i>Soleares</i>	3	
	<i>Taranta</i>	1	
	<i>Media Granaína</i>	1	
Story 4-737	<i>Tarantas</i>	2	2

Fuente: Heredia Martínez, C., 2022. Elaboración propia a partir de Bohórquez(1996, pp. 132-141)

La carrera de *Carbonerillo* despegó gracias al sentimiento y al genial dramatismo con el que impregnaba los cantes cuyas letras estuvieron compuestas en su mayoría por él mismo, consiguieron emocionar al público. Con 21 años, Manuel Vega ya había probado las lágrimas del desamor. Al parecer Pepa le había sido infiel. Su sufrimiento acrecentado por las habladurías de la gente del barrio le hicieron refugiarse en el flamenco quedando sus letras colmadas de sentimientos enfrentados, celos y desamor. En 1930 ya había grabado sus primeros discos junto al guitarrista *Niño Ricardo* para la casa Regal. Además del gran protagonista de su repertorio: *el fandango*, Manuel

García dejó grabaciones en discos de pizarra para *Discos Regal*, *Odeón* y *Parlophon* como *soleares*, *seguirillas*, *tarantas*, *colombianas por bulerías* y *media granaína*. Al toque estuvo acompañado por guitarristas de la talla de *Niño Ricardo*, *Miguel Borrull*, *Manolo de Badajoz*, *Manolo Bulería* y *Sabicas* entre otros grandes guitarristas de su época. La mismísima Pastora Pavón llegó a jalearle con oles, jaleos y palmas en múltiples grabaciones. *Carbonerillo* personificó una revolución en el fandango artístico y dejó su impronta en cada una de las letras que dejó grabadas, aunque llegó a ser conocido como *el rey del fandanguillo de la Macarena*.

El Carbonerillo falleció con 31 años aquejado de una penosa tuberculosis pulmonar realizando todas sus grabaciones entre 1929 y 1932 dejándonos un extraordinario legado flamenco con un repertorio muy amplio no exento de *fandanguillos*.

Tabla 3. Recuento del repertorio de *el Carbonerillo*

Estilos registrados por Manuel Vega según la nomenclatura de las discográficas	Número de canciones / Estilo en su discografía	Estilos en su discografía/nº de cantes expresados en tanto por ciento	Número de canciones / Estilo incluyendo los de la Story 4-737	Estilos incluyendo los de la Story 4-737/nº de cantes expresados en tanto por ciento
Fandanguillos	31	45,58 %	31	44,28 %
Fandango	18	26,47 %	18	25,71 %
Fandanguillos de moda	7	10,29 %	7	10 %
Soleares	5	7,35 %	5	7,14 %
Tarantas	2	2,94 %	4	5,71 %
Colombiana	1	1,47 %	1	1,42 %
Colombianas por bulerías	1	1,47 %	1	1,42 %
Campanilleros	1	1,47 %	1	1,42 %
Media Granaína	1	1,47 %	1	1,42 %

Fuente: Heredia Martínez, C., 2022.

4.7. Realito y los Chavalillos Sevillanos

Manuel Real Montosa (1884-1969), más conocido como *Realito*, nació en una familia acomodada de Sevilla. Su madre se llamaba Filomena Montosa Fuentes, nació en Pedroso (Sevilla) en 1862 y se dedicaba a las labores del hogar mientras que su padre, Nicolás Real Meon nació en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) se dedicó a las leyes. Hay que puntualizar que la información sobre las fechas de nacimiento de Manuel Real, se ha obtenido directamente del Censo Municipal de Sevilla (Parroquia de Santa Lucía, 1902). En todas las referencias consultadas desde otras fuentes la fecha de nacimiento de Manuel Real está equivocada y hasta ahora no se había hecho ninguna referencia a las fechas de nacimiento de su familia. Al morir Nicolás Real, Manuel Real tuvo la idea de obtener rendimiento económico a sus conocimientos de baile adquiridos en su infancia como discípulo de Amparo Álvarez *la Campanera*. Debutó en el desaparecido *Teatro del Duque* de Sevilla. Se dedicó principalmente al montaje de cuadros flamencos para fiestas y eventos además de la enseñanza del baile folklórico español, destacando su escuela por la enseñanza de las *sevillanas* y por qué de aquella escuela de la calle Trajano salieron multitud de estrellas: *Conchita Piquer*, *Los Chavalillos Sevillanos* y *Carmen Sevilla* figuran entre los nombres de los hoy reconocidos artistas que asistieron en sus inicios a la academia de *Realito*. *Rosario* dejó descritos sus inicios con Antonio Ruiz y *Realito* de la forma que sigue:

El maestro – todo un personaje de sombrero y capa de ala ancha, al que la alta sociedad acudía para que le enseñara las sevillanas y amenizara sus fiestas privadas–, enseguida me puso de compañero de baile con un niño con quien formaba buena pareja, porque éramos del mismo tipo, menudos y delgaditos. Ese niño era Antonio Ruiz, con el que habría de quedar unida artísticamente por más de veinte años. (Salama Benarroch, 1997, p. 22)

Figura 3. Chavalilias de Triana y San Bernardo dando su cotidiana lección de baile flamenco



Fuente: Serrano, 1929a

“Con solo dieciocho años creó su propia compañía, compuesta por alumnos y alumnas de su escuela”(Manuel Real Montosa | *Real Academia de la Historia*, s. f.). Llegó a ser nombrado catedrático del *Real Conservatorio de Música* de Sevilla. Acompañó dirigiendo a sus cuadros flamencos al extranjero llegando a bailar en el Palacio Imperial de Rusia en 1913. Se hizo habitual en las fiestas de la alta sociedad de Sevilla por sus buenas relaciones sociales. Era amigo personal del rey *Alfonso XIII* por lo que realizó algunas actuaciones en su presencia destacando las fiestas que se realizaban en *los Reales Alcázares* de Sevilla. Su cuadro fue invitado para actuar en la *Exposición de Lieja* (Bélgica) de 1928 llevando en su *troupe* a los grandes bailarines Antonio Ruiz y Florencia Perez que por entonces se presentaban bajo el nombre artístico de *Les petits sevillanitos* quedando integrados en la *troupe* “en donde se les paga un duro a cada uno; bailan en casetas de la Feria, en fiestas particulares”.(Salama Benarroch, 1997, p. 22). Ese mismo año debutaron en el *Teatro del Duque* de Sevilla, de la mano del cantaor Manuel Vallejo. A continuación, se recoge un fragmento de un recorte de la prensa de la época hablando sobre la *Exposición* de Lieja.

El popular maestro de bailes regresa también muy contento. Le había concedido la Medalla conmemorativa de la Exposición de Lieja, como premio por su labor artística, que fué sancionada con el aplauso entusiasta de públicos llegados de todas partes para ver el Certamen. La colonia española no faltó ni un solo día al Pabellón, para convivir con los compatriotas que allí dejaban huella del arte típico andaluz, que con esta prueba de calidad ha salido refrendado victoriosamente. El maestro Realito ha hecho el milagro, porque su larga experiencia en estos menesteres seleccionó un cuadro flamenco que ha sabido representar á Andalucía en las facetas de su costumbrismo popular, tan vario y rico en matices interesantes, ¡Bienvenido de nuevo á los lares propios el maestro Realito y sus huestes!... Sevilla, la Sevilla amante del arte popular, le rinde en estas horas de triunfo el homenaje de su gratitud emocionada... (Risquet, 1930, p. 12)

En la siguiente fotografía se puede ver a *Realito* sentado en el centro de la escena acompañado por su cuadro flamenco por la época en la que Antonio Ruiz ya era formaba parte de la *troupe*. En la imagen aparecen instrumentos típicos del folklore español tales como guitarra, castañuelas y bandurrias. *Rosario* relata en sus memorias que la *Exposición de Lieja* fue su primera salida al extranjero, de la que recuerda “el buen humor del bailar Rafael Ortega; las bandurrias, inseparables del baile, entonces; y también estrené mis primeros zapatitos de tacón.”(Salama Benarroch, 1997, p. 22). La estampa obtenida es muy similar a las que se pudieron captar en el Sacromonte granadino en las típicas reproducciones de *postales de gitanos*. Ambas escenas pretenden representar icónicamente a España y lo español mediante un grupo de personas caracterizadas por medio de indumentarias e instrumentos de carácter genuino y nacional.

Figura 4. Cuadro flamenco de *Realito* en Sevilla



Fuente: Serrano, 1929b

5. Conclusiones

En las secuencias registradas el escenario del Alcázar de Sevilla en las *stories* 4-736 (*Fox Movietone News Story* 4-736.), 1929) y 4-737 (*Spanish dancers--outtakes. (Fox Movietone News Story* 4-737.), 1929) se encuentran entre las primeras imágenes de la historia del cine sonoro en las que aparece un cantaor flamenco interpretando *tarantas*. En ellas el paisaje se hace protagonista para la promoción de la imagen de España en Exposición para su difusión hacia el extranjero. La belleza del decorado y la cuidada indumentaria de los artistas se desenvuelve en un espacio idealizado que evoca lo genuino y representativo de la España de 1929, recreando una imagen muy cercana a las obtenidas por los Lumière en *Danses espagnoles* (1896). La elección de este emplazamiento para la realización de la filmación pudo ser debido a la intención de perpetuar la imagen estereotipada de los tópicos nacionales. La *Exposición Iberoamericana de Sevilla* de 1929 se sirvió de los bailes andaluces para caracterizar a España por lo andaluz y distinguir a España del resto de los países que participaron en este acontecimiento.

Además, se ha podido comprobar la importancia de las labores de coordinación del *maestro Realito* en la proyección de la imagen del flamenco hacia el extranjero por medio de la formación académica y la interpretación de bailes folklóricos y flamencos con acompañamiento estético de elementos característicos de la música española como fueron el laúd, la bandurria y la guitarra.

También se ha podido apreciar que los cantes de Manuel Vega que han quedado recogidos en las películas no son los más representativos del artista. De 68 cantes recogidos en su discografía solamente 2 habían sido *tarantas*. Es decir, el 2,94% de los cantes registrados hasta el descubrimiento de la *Story* 4-737 fueron *tarantas*, mientras que el grueso de los estilos interpretados corresponden al *fandanguillo* con un 45,58%, seguido del *fandango* con un 26,47% y los *fandangos de moda* con un 10,29%.

Con este descubrimiento el número de cantes de Manuel Vega sube a 70, quedando ahora el 44,28 % de su obra recogida por *fandanguillos* y un 5,71 % en cantes de *taranta*. Se demuestra que Manuel Vega era un especialista en los diversos estilos de *fandangos*, aunque en la grabación que nos ocupa desarrolló dos canciones inéditas del repertorio de *taranta*.

La identidad de Antonio Peana y Manuel Vega, Florencia Pérez y Antonio Ruiz ha quedado documentada por las imágenes de la *Story* 4-737 (*Spanish dancers--outtakes. (Fox Movietone News Story* 4-737.), 1929) descubiertas por el historiador y filólogo Álvaro Beltrán en los fondos de la *Fox Film Corporation* que conserva la *Universidad de Carolina del Sur* (E.E.U.U) y puesto a disposición del canal de Youtube *Retablo Andaluz (Manuel Vega "el Carbonerillo" | Tarantas, directo, 1929, 1929)* el dos de abril de 2021.

Durante la elaboración de este trabajo se ha podido poner nombre a la artista que realizaba el repertorio español en bata de cola en las *stories* 4-736 y 4-737 del archivo de la biblioteca en cuestión. También se han descrito los parecidos de otros personajes de las filmaciones como: *Melchor de Marchena* con el guitarrista de las

imágenes; Manuel Vega Villar, el padre de *el Carbonerillo* con el músico que toca la bandurria; y *Paco el Boina* con el músico que toca el laúd. También cabe la posibilidad de que la niña que acompaña a *Antonio y Rosario* en los bailes por *sevillanas* se trate de la niña que Antonio Ruiz menciona en sus memorias con el nombre de *Carmelita*. Ha quedado pendiente descubrir la identidad de todos los integrantes de las escenas, aunque este trabajo abre la puerta a futuras investigaciones de carácter retrospectivo y documental.

6. Agradecimientos

A la *Universidad de Cádiz* (España), por la financiación de parte de los gastos ocasionados por la participación en este congreso científico internacional en forma de comunicación oral por medio de los fondos destinados a las ayudas del *Plan propio de la UCA 2022-2023* bajo el título de *Movilidad de Estudiantes* que me permite actuar como embajadora de la alianza SEA-EU. El presente estudio surge en el contexto de la tesis doctoral que estoy llevando a cabo en régimen de Cotutela cuyos directores son la catedrática Inmaculada Díaz Narbona (España) y el catedrático Pierre-Paul Grégorio (Francia) a los que quedo muy agradecida por sus atenciones en este proyecto. Además, me complace agradecer a la profesora Pepa Mercé, del *Conservatorio Municipal de Cádiz Maribel Gallardo* sus observaciones y consejos para la identificación de algunos pasos de baile mencionados en este trabajo.

Referencias

- Arriazu, S., & Ruiz Soler, A. (2006). *Antonio el Bailarín: Memorias de viva voz* (1a ed). Ediciones B.
- Bohórquez, M. (1996). *El Carbonerillo. Dichas y desdichas de un romántico del cante flamenco*. Diputación de Sevilla. Área de Cultura y Ecología.
- Caba Landa, C., Caba Landa, P., & Caba, R. (2008). *Andalucía: Su comunismo libertario y su cante jondo*. Renacimiento.
- Carrión Martín, E. (2017). *La danza en España e la segunda mitad del siglo XVII: El Bolero* [Universidad de Murcia]. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/405904/TECM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Conde González-Carrascosa, A. (2017). *Cante y poesía en el imaginario flamenco de José Cepero. Vida y obra*. [Universidad de Sevilla]. <http://hdl.handle.net/11441/61994>
- De Luna, J. C. (2008). *DE CANTE GRANDE Y CANTE CHICO*. Extramuros Edición, S.L.
- El Carbonerillo*. (2008, mayo 2). <https://web.archive.org/web/20080502221319/http://www.folcloreyflamenco.com/index.php/Cantaores-Flamencos/El-Carbonerillo.html>
- Elías, F. (1929). *El Misterio de La Puerta del Sol*.
- García Lorca, F., Maurer, C., & Anderson, A. A. (1997). *Epistolario completo*. Cátedra.
- Juan José Cabrero. (2016, febrero 1). *HIMNO DE LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA 1929*. <https://www.youtube.com/watch?v=-BmoaO79yhM>
- Lumière. (1896). *Danses espagnoles*.
- Manuel Real Montosa | *Real Academia de la Historia*. (s. f.). Recuperado 31 de enero de 2022, de <https://dbe.rah.es/biografias/11012/manuel-real-montosa>
- Manuel Vega "el Carbonerillo" | *Tarantas, directo, 1929*. (1929). <https://youtu.be/YNGQDXu8oN0>
- Moya Camarena, A. M. (2015). *BASES DEL BAILE FLAMENCO (LA ESCUELA BOLERA)*. Universidad de Sevilla.
- Nuñez, F. (2011). *Tarantas | Flamencopolis*. <https://flamencopolis.com/archives/328>
- Otero, J., Plaza Orellana, R., & Zoido, A. (2012). *Tratado de bailes, de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*. La Bienal de Flamenco.
- Parroquia de Santa Lucía. (1902). *Término Municipal de Sevilla. Rectificación del empadronamiento 1902*.
- Risquet, F. (1930, diciembre 10). Andalucía en la Exposición Universal de Lieja. *Mundo Gráfico*, 12.
- Salama Benarroch, R. (1997). *Rosario: Aquella danza española* (1. ed). Manigua.
- Serrano. (1929a). *Chavalilias de Triana y San Bernardo dando su cotidiana lección de baile flamenco* [Nuevo mundo]. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002150548&page=37&search=Realito+alcazar&lang=es>
- Serrano. (1929b). *Cuadro flamenco de Realito en Sevilla* [Nuevo mundo]. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002150548&page=37&search=Realito+alcazar&lang=es>
- Spanish dancers—Outtakes. (Fox Movietone News Story 4-736.)* (Fox Movietone News Collection). (1929, diciembre 12). [Video/H264]. University of South Carolina. Moving Image Research Collections.
- Spanish dancers—Outtakes. (Fox Movietone News Story 4-737.)* (Fox Movietone News Collection). (1929, diciembre 12). [Video/H264]. University of South Carolina. Moving Image Research Collections.
- Vargas Soto, J. J. (1923). *En mi gorra llevo el ancla*. <http://canteytoque.es/cierrelevantino05.mp3>
- Ybarra Ramírez, L. (2021, abril 4). Aparece una grabación en vídeo de «El Carbonerillo» del año 1929. *ABC*. https://sevilla.abc.es/cultura/sevi-aparece-grabacion-video-carbonerillo-1929-202104041254_noticia.html