La saeta en la Semana Santa cartagenera *

Juan Ruipérez Vera
Investigador del Flamenco **

Resumen: El artículo trata el origen y repercusión de la saeta en las procesiones de la Semana Santa de Cartagena desde finales del siglo XIX. Describe cómo se interpretaba en la calle, expone el testimonio de Antonio Piñana y refiere las iniciativas de particulares o de las cofradías para su conservación. Asimismo, aporta el testimonio del musicólogo Hipólito Rossy, trata la vinculación del cantaor Manuel Centeno con Cartagena y su muerte en esta ciudad.

Palabras clave: Folclore musical; flamenco; Semana Santa; Manuel Centeno; Cartagena.

The Saeta in the Holy Week in Cartagena

Abstract: The article discusses the origin and impact of the «saeta» in the Holy Week processions in Cartagena since the late twentieth century. It refers how the Holy Week was interpreted in the city and shows the testimony of Antonio Piñana. Initiatives of individuals or brotherhoods for its conservation are shown. It also provides the testimony of the musicologist Hipólito Rossy, deals with the relationship with the «cantaor» Manuel Centeno with Cartagena and his death in this city.

Key words: Musical folklore; flamenco; Holy Week; Manuel Centeno; Cartagena.

---

* III Congreso Etnográfico Nacional del Campo de Cartagena dedicado a la «Religiosidad Popular en el Campo de Cartagena. El monasterio de San Ginés de la Jara». Cartagena, 24, 25 y 26 de octubre de 2012.

** Email: jruiperezv@hotmail.com.

1. ÁMBITO Y DESARROLLO DE LA SAETA

El cante por saetas, debido a su carácter religioso, es acogido por casi la totalidad de los pueblos de España como una identificación llena de fervor por la Semana Santa. En el orden musical, la saeta es una oración hecha cante de carácter místico y religioso que, en un tono dramático y desesperado, intenta elevarse en rogativa hasta el infinito. La tradición de interpretar, con cierta emoción, esta plegaria es muy antigua y el canto surge espontáneamente durante el transcurso de los pasos de Semana Santa, en un gesto de agradecimiento y meditación.

1.1. Connotaciones históricas

Es habitual encontrar opiniones distintas a la hora de buscar el origen de la saeta. Al ser nuestra península un solar acogedor de diferentes culturas, lo normal es que los investigadores se inclinen por señalar las raíces de este canto en la cultura árabe, en la cultura judía o en los cantos litúrgicos cristianos.

El flamencólogo Hipólito Rossy aseguraba que «se ha creído siempre que la saeta proviene de algún canto sinagogal».[1] Medina Azara (Máximo José Khan), escritor de origen judío, dijo de la saeta que «era cantada por los cristianos nuevos (recién conversos) para aumentar la poca confianza que puso la Iglesia en su cristiandad».[2] El poeta Ángel Caffarena, con mejores razones, relaciona la saeta antigua con la más primitiva música de la cristiandad, «basada en cantos sinagogales»[3] y el folclorista Arcadio Larrea Palacín aseguraba que «la saeta es una supervivencia del rito de la fecundidad, realizada por el sacrificio violento y cristianizado actualmente en su elemento formal por haberse perdido su ideología primitiva».[4]

Rafael Infante Macías y María José Zafra Garrido, en un artículo de investigación sobre los antecedentes de la saeta, explorando en la documentación existente sobre este canto –cante–, dicen que, fray Isidoro de Sevilla en el año 1741 «recoge diversas letrillas que se cantaban en estas procesiones»; y fray Diego de Cádiz, en su obra *Aljaba místicas ó exhortaciones y saetas*, 1791, «recopila letras de las llamadas "saetas penetrantes"».[5] El emir Rahman Iizari Ibu-Kutayan, 1927, refiere que «el antecedente de las saetas hay que buscarlo en los

1 ROSSY, H.: *Teoría del cante jondo*, Barcelona: CREDSA, 1966.

2 KHAN, Máximo José: «Cante jondo y cantares sinagogales», *Revista de Occidente*, Madrid, 1930.

3 CAFFARENA, A.: *Cantes andaluces: la saeta, la petenera,* Málaga, 1964.

4 LARREA PALACÍN, A.: *La saeta. Anuario Musical.* Barcelona, 1949.

5 INFANTE MACÍAS, R. y ZAFRA GARRIDO, Mª J.: «Aplicación del Meta-Análisis al estudio de la saeta», *Revista Alboreá*, 8, 2003, <http:/flun.cica.es>.

cantes de los almuédanos que desde las mezquitas entonaban cantes convocando para la oración».[6] Y, mientras tanto, la opinión del fraile Diego de Valencina, 1947, es que «sus raíces están en las coplillas que se cantaban en el siglo XVIII en las procesiones penitenciales y en los rosarios de la Aurora».[7]

1.2. La saeta antigua

Para situar a la saeta en el contexto más arcaico, y su tránsito de lo antiguo a lo moderno, será necesario hacer referencia al diccionario de la Real Academia Española, de la versión de 1803, para comprobar cómo la saeta queda vinculada a los padres franciscanos, que utilizaban el nombre para designar las letras o coplas que se deberían de cantar en las procesiones de penitencia. La saeta antigua, la que todavía no había sido aflamencada, según Hipólito Rossy, se interpretó durante todo el siglo XIX, hasta 1919. El musicólogo natural de Sevilla, a la edad de 77 años, en un documento-testimonio (que obra en nuestro poder), aseguraba que «la saeta antigua, la que se cantaba a lo largo del siglo XIX no era flamenca sino sólo popular, andaluza, que tantas veces oí de niño, desde los balcones de mi casa en la calle Génova de Sevilla, al paso de las procesiones… Esa saeta, la no flamenca, la antigua, no está irremisiblemente perdida: hay la transcripción musical de seis de ellas en el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell (una en modo dórico murciana, anotada por Bartolomé Pérez Casas); y en un poema sinfónico de Joaquín Turina, llamado "Noche de Viernes Santo en Sevilla"».[8]

Hipólito Rossy deja escrito que la saeta no flamenca se interpretaba en modo dórico, aunque algunas se cantaban en modo mayor. El señor Rossy, en su composición literaria, decía que se trataba de «una cuarteta octosilábica para cinco fragmentos cadenciales a ritmo libre, por lo que el verso tercero se repite para ajustarlo a la extensión de la melodía. Hay algunas letras de cinco versos, que se cantan sin repeticiones, como la siguiente: *Caminando el buen Jesús / por la calle e l'amargura / fatigado con la cruz / encontró a la Virgen pura / madre de la clara luz*» .[9]

Rossy, en otra de sus obras, *Teoría del cante jondo*,[10] hace referencia a la última saeta antigua que escuchó cantar en Antequera, la noche del Viernes Santo

6 INFANTE MACíAS, R. y ZAFRA GARRIDO, Mª J.: *Ob. cit.*, 2003.
7 Ibídem.
8 ROSSY, H.: *La primera saeta por siguiriya*, Barcelona: Testimonio, 1975.
9 ROSSY, H.: *Ob. cit.*, 1966.
10 Ibídem.

de 1919. La interpretación se la oyó a un campesino, a quien con las lágrimas corriéndole por su rostro cantaba esta copla: *La Virgen de las Angustias / tiene su corazón partío / de ver a su hijo muerto / y en el sepulcro metío*.

Cartagena, ciudad portuaria y milenaria, de reconocido arraigo al canto popular y al cante flamenco, a lo largo de los siglos ha mantenido hondas tradiciones, y una de estas costumbres fue la interpretación de la saeta durante los desfiles procesionales. Habrá que situarse entre la última década del siglo XIX y primera del siglo XX para tener referencias concretas sobre la divulgación de la saeta en la ciudad departamental. Antonio Piñana Segado (nacido el 16 de enero de 1913), maestro de los cantes de Cartagena, recordaba que a muy temprana edad escuchaba cantar saetas en los diversos desfiles de carácter religioso, cantos dirigidos a la Virgen y a Jesús, cuando los tronos desfilaban en procesión por las calles de su ciudad. Debido a la profesión del artista, de fama reconocida, Piñana percibió la diferencia de la saeta que escuchaba cuando era un niño (1913-1920), y las que a partir de los años veinte oía interpretar a varios de los cantaores ya profesionales. Ambas melodías eran diferentes en la musicalidad, pues el canto sencillo arraigado en lo popular de las primeras se había transformado en coplas cuyo recorrido musical respondía a conocidos estilos inmersos en el cante flamenco, como la toná, la carcelera, el martinete y la siguiriya.

Antonio Piñana, en una de nuestras múltiples charlas, decía que «Cartagena es una ciudad con gran tradición al arte flamenco, y dentro de los distintos estilos de cante con los que cuenta, tenemos una primitiva saeta en la que la mayoría de sus letras son alusivas a la patrona, la Virgen de la Caridad. Esta saeta antigua, con una métrica y una línea musical adecuada, carece de los melismas y rajo puramente flamencos, y es por ello por lo que a través del tiempo, como ocurriera en Andalucía, se dejara de interpretar. Ejemplo de una de las letras antiguas que me enseñó mi abuelo, te canto ésta y así podrás notar la diferencia: *Virgen mía de mi corazón / no te pases tan serena / échale tu bendición / al pueblo de Cartagena*» .[11]

2. LA SAETA EN CARTAGENA

Como en la inmensa mayoría de ciudades de España, en Cartagena durante la Semana Santa hombres y mujeres del pueblo primero, y después artistas de reconocida fama, con devoción, comenzaron a entonar cantos salmódicos, a modo de oración, dirigido a la Santísima Virgen y a su Hijo, representados ambos en las imágenes que son transportadas a hombros en procesión. Esta

11 RUIPÉREZ VERA, J.: «La saeta», *Diario Línea*, Cartagena, 1981.

actitud de cantar a los iconos era –y sigue siendo–, en la mayoría de los casos, espontánea; corriendo a cargo de los vecinos de la ciudad, quienes, resguardados en el anonimato, interpretaban cantos con emoción, sin importarles la perfección de su interpretación.

Por las crónicas se tienen noticias que desde los balcones de céntricas calles de Cartagena, durante el recorrido procesional, diferentes artistas, con conocimiento del cante, interpretaban saetas a los tronos que portaban las imágenes de la Virgen y del Jesús. Al tratarse de cantaores profesionales, su actuación casi siempre respondía a la invitación realizada por familias acomodadas de la ciudad. Esta costumbre se fue extendiendo, y en años sucesivos eran varios los cantaores quienes interpretaban las saetas, obedeciendo en esta ocasión dicha actividad al acuerdo alcanzado por parte de las diferentes cofradías y algunos comerciantes de Cartagena, con el propósito de dar realce, emoción y devoción a los desfiles procesiones.

Al tratarse de personas que habían alcanzado una fama reconocida, fundamentalmente en el cante flamenco, los artistas, por su actuación, eran recompensados con estipendios, asumidos por los organizadores de los eventos. En determinados casos los cantaores, al interpretar las saetas, eran gratificados con premios económicos de mayor cuantía, aportados por comerciantes de la ciudad; siendo el ganador el artista que mejor realizaba la saeta a juicio del jurado. La decisión final recaía en el público asistente al desfile, que escuchaba atentamente la interpretación, siendo la duración de los aplausos la vara calificadora determinando quién era el triunfador.

Este hábito de cantar la saeta aflamencada, y la fórmula adoptada para dar realce a la Semana Santa cartagenera, comenzó a tomar auge a partir de 1920 en adelante, y año tras año las cofradías de Semana Santa, junto a los comerciantes, invitaban a los artistas de renombre a participar en los recorridos procesionales, mostrando su arte en la interpretación de la saeta, con el consiguiente beneficio de recibir una aportación económica.

El interés demostrado por los responsables de las cofradías de Cartagena, junto a los empresarios de algunos comercios ubicados en las calles principales por donde transitaban los desfiles procesionales, animados para que se escucharan las saetas, no fue la única actividad artística que apoyaron. Si nos remitimos a las noticias halladas en la prensa local de la época, algunas cofradías y agrupaciones también auspiciaban eventos que le permitía recaudar dinero para amortizar los gastos de la salida de la procesión, ingeniándose la celebración de obras de teatro, zarzuelas y concursos infantiles de baile y cante. Precisamente, una de las agrupaciones pioneras en este tipo de actividad fue la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, que a partir de los años cuarenta del pasado siglo llegó a realizar diferentes eventos artísticos, poniendo en escena en el

desaparecido Teatro Circo zarzuelas como *La Dolorosa*, *La Banda de Trompetas* y el drama *Estampas de Pasión*.

La interpretación de la saeta por cantaores cualificados, aún cuando conllevaba la concesión de un premio, no necesariamente respondía a tener que ajustarse a unas normas estrictas a la hora de cantar, pues con anterioridad ya estaban acordados los honorarios que debía recibir cada intérprete. A veces, como complemento, se concedía una cantidad económica superior, a modo de «premio», respondiendo esta acción al deseo de las cofradías y los comerciantes de que el público, además de escuchar las saetas, se involucrara en la actividad, tomando parte como jurado popular; tradición que tuvo su apogeo entre los años veinte y treinta del siglo XX. Desde entonces, esta costumbre quedó un tanto perdida durante más de cuarenta años, siendo a partir de 1980 cuando, don Antonio Cárdenas Ortega, presidente de la Agrupación Nuestro Padre Jesús Nazareno, haciendo honor a sus tradiciones, creó un concurso de saetas, el cual tenía lugar un mes antes de la Semana Santa, siendo el escenario la Casa del Pescador, sito en el barrio marinero de Santa Lucía. Los cantaores, según las bases, podían interpretar saetas por martinete, toná, siguiriya y carcelera; otorgándose un premio especial al artista que hiciera una saeta antigua.

Celebrado el concurso, de acuerdo con la indicaciones incluidas en las bases, los ganadores de los distintos premios debían cantar las saetas durante el recorrido de la procesión en la madrugada del Viernes Santo, dirigidas a Jesús, cuyo trono hacía su salida, a muy temprana hora, desde la Pescadería de Santa Lucía hacia la plaza del Lago, donde se encontraría con su Madre.

El certamen auspiciado por el señor Cárdenas dejó de celebrarse pero, por fortuna, la saeta no cayó en el olvido y siguió interpretándose año tras año, manteniendo su vigencia en la ciudad portuaria; pues a los aficionados de ayer –anónimos– se le unieron los cantaores locales más actuales, con cierto renombre, siendo los encargados de mantener vivo un canto hecho oración.

A mediados de los ochenta del pasado siglo el concurso de saetas creado por el señor Cárdenas quedó olvidado. Unos años después, como el ave fénix, en la barriada Virgen de la Caridad de Cartagena –conocida como *Las 600*–, volvió a resurgir un nuevo concurso de saetas llevando el nombre de la cantaora de Mojácar, afincada en la ciudad, Isabel la Levantina; siendo el cantaor Salvador Salas Munar, el «Potro de Portmán», el ganador de la primera edición, celebrada en 1988.

Tuvieron que transcurrir demasiados años para que, olvidado también el concurso de saetas de *Las 600*, en Cartagena apareciera una nueva iniciativa que pusiera en valor la antigua costumbre, de los años diez del pasado siglo XX, de dar a la sociedad cartagenera la oportunidad de escuchar un cante con sabor arcaico, dirigido a la Virgen y su Hijo, durante el recorrido de los tercios de las cuatro cofradías de la ciudad portuaria.

Antonio Casado Mena

Exactamente veinte años después de la última edición del concurso de saetas de *Las 600* (1992-2012) tomó cuerpo un novedoso evento; acontecimiento impulsado por el joven emprendedor de Cartagena Antonio Casado Mena. Este empresario, abogado y economista, preocupado en rescatar y dar vida a determinadas tradiciones que dormitaban el sueño de los justos, creó una comisión para la recuperación de la saeta. Poniendo mano a la obra, contactó con el hermano mayor de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (vicepresidente de la Junta de Cofradías de la ciudad), don Domingo Andrés Bastida Martínez, y con el gerente de la sala Tomillo 15, quienes, conocido el propósito de Antonio Casado, aceptaron colaborar (personal y económicamente) en el nuevo proyecto. Como colofón a tal iniciativa, al final, gracias a la constancia de los miembros de la recién creada comisión, en el año 2012, a las imágenes de la Semana Santa de Cartagena, los artistas les ofrecieron sus saetas; exactamente, la singular y acogedora oración hecha cante.

3. LA SAETA Y EL TESTIMONIO DE DON HIPÓLITO ROSSY

Otros autores que versaron sobre la saeta ya aflamencada vienen a reconocer a Hipólito Rossy como el escritor, investigador y musicólogo que con mayor profundidad y acierto ha disertado sobre este cante. Al estar en posesión de un testimonio del señor Rossy, redactado en cinco folios, titulado *La primera saeta por siguiriyas*, rubricado y fechado en marzo de 1965, daremos cuenta de algunos datos referidos a este cante, explicados por el músico desde la vertiente personal, donde recuerda momentos vividos en su juventud, en su hogar sevillano, y otros posteriores que le permitieron conoce, de primera mano, la evolución de un canto popular convertido en flamenco.

Hipólito Rossy en el año 1975 fue requerido por Juan de Dios Ramírez Heredia para participar en el programa de Radio Peninsular de Barcelona, junto al abogado y flamencólogo Carlos Almendros Navarro. La intervención del señor Rossy en dicha emisión tenía una finalidad: «Aportar mi testimonio que, desde la cumbre de mis setenta y siete años, pudiera proyectar sobre la aparición de la saeta por seguiriya».

> «En los años diez de este siglo –se refiere el señor Rossy al siglo XX– se prodigó la costumbre de que en algunos círculos de recreo y en algunas casas aristocráticas contrataran a algún cantaor flamenco de voz potente para que cantara saetas desde sus balcones, al pasar las procesiones; y es lo probable que estas actuaciones de profesionales les incitara a reformar la saeta popular –apta para ser cantada por cualquiera– y sustituirlas por otras de nueva creación: las que hoy llamamos por siguiriya, o por martinete, o por carceleras, etc.
>
> En 1918 ocurrió un incidente en Málaga, en la noche del Jueves Santo. Tras uno de aquellos pasos iba la Música del Regimiento de Infantería de Borbón nº 17; y al pasar por la calle Larios, apenas comenzó a tocar la marcha fúnebre de "El ocaso de los dioses", en un balcón de un círculo de recreo surgió la voz de un conocido cantaor, irrumpiendo su grito lastimero sobre la melodía tétrica de Wagner. El público, que llenaba ambas aceras de la calle Larios, prefería oír a su cantaor y armó la tremolina, mandando callar a la banda de música para oír bien la saeta (aún, la antigua); y el músico mayor mandó dar media vuelta a la tropa y abandonó la procesión. Al año siguiente, en la Semana Santa de 1919, la banda del regimiento no tuvo contrata en Málaga; lo que me permitió asistir como espectador a su Semana Santa, donde oí la última saeta antigua cantada en una procesión en Andalucía.
>
> Ese mismo año de 1919, en Sevilla, se cantó por vez primera en público la saeta por siguiriya; y quien la cantó fue Manuel Centeno».[12]

La prueba que viene a justificar cómo ocurrió este importante acontecimiento y, con exactitud, cuándo y dónde Manuel Centeno cantó saetas por siguiriyas, el señor Rossy la refiere a través de unos allegados íntimos, que le contaron el suceso. Don Hipólito, violinista de profesión, era amigo personal de un músico de su mismo regimiento, llamado Tertuliano Gallén, con domicilio en Málaga, y de su esposa Carmela. En el mismo portal de la vivienda vivía otro matrimonio, malagueño él y sevillana la esposa; el nombre del marido le fue imposible olvidar, pues se llamaba Alonso Cano, lo mismo que el escultor y arquitecto del siglo XVII. El flamencólogo sevillano, en su testimonio, revela el acontecimiento de la interpretación de la primera saeta por siguiriyas, y lo describe así:

12 ROSSY, H.: *Ob. cit.*, 1975.

> «La esposa de Alonso Cano iba cada año a Sevilla a pasar la Semana Santa con su familia. Y en la de 1919, el domingo de Resurrección, el matrimonio Gallén y yo acompañamos al marido hasta la estación de ferrocarril para recibir a su esposa, de regreso a su viaje. Era una tarde tibia, esplendorosa, e hicimos el camino a pie desde la estación hasta el barrio de Capuchinos. Y apena bajó del tren, apenas abrazó a su marido, la viajera se vino hacia mí para darme la gran noticia: ¡Manuel Centeno había cantado una saeta de su invención, una saeta por seguiriya, y había armado la revolución! Me dio todo lujo de detalles, me dijo dónde y cuándo la había cantado, me explicó en qué consistía la nueva saeta, la saeta de Centeno. Aquello fue como un estallido, y la saeta por seguiriya desterró a la antigua, para siempre.
>
> En febrero de 1920 regresé a Madrid y hasta la Semana Santa de 1924 no tuve ocasión de oír cantar la nueva saeta al paso de las procesiones en Sevilla. El miércoles santo, a la salida de un paso, vi a Centeno en el balcón de una casa que hacía esquina a la plaza donde estaba la iglesia, y le oí cantar su saeta, impresionante e inolvidable. Empezaba con la palabra: silencio, que servía también para acallar los murmullos y para que la gente oyera con atención y recogimiento. La saeta por seguiriyas y poco después, sus variantes por martinetes, se extendieron enseguida».[13]

4. MANUEL CENTENO EN CARTAGENA

Hipólito Rossy aporta datos concretos sobre la aparición de la saeta, con nuevas formas musicales, siendo Manuel Centeno el impulsor primario de este cante. Durante años, Centeno gozó de un reconocimiento unánime, aunque esa hegemonía no significó que no hubiera otros artistas de su tiempo que también fueron aclamados como grandes intérpretes de este palo. Para los anales quedaron como maestros de la saeta Manuel Torre, la Niña de los Peines, Manuel Vallejo y el Niño Gloria; siendo uno de los pioneros Enrique el Mellizo; y entre las mujeres sobresalió la Niña de la Alfalfa.

La documentación hallada sobre la saeta flamenca nos sugiere que este cante surge en Andalucía, siendo Centeno el cantaor a quien escritores e investigadores dan como creador de este nuevo palo flamenco. Por esta circunstancia, al estar dedicado el presente trabajo a resaltar un cante flamenco plenamente identificado con la Semana Santa, teniendo en cuenta la gran resonancia que desde antaño dicho canto ha tenido en Cartagena, hemos querido resaltar la figura del cantaor sevillano con cierto interés, pues habrá que recordar que, en más de una ocasión, importantes intérpretes de este arte, en el tiempo, escribieron páginas de estrecha vinculación con la ciudad portuaria. En un intento de acercarnos a la figura de Manuel Centeno, a través de su trayectoria artística en el mundo del flamenco, citamos al periodista Manuel Bohórquez quien, en su blog *La Gazapera*, presenta unos apuntes biográficos del célebre cantaor.[14]

13 ROSSY, H.: *Ob. cit.*, 1975.

14 <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2010/05/12/el-poderoso-manuel-centeno/>.

J. L. Tasset, en el diario *ABC*, bajo el epígrafe *"In memorian". El "Cantaor" Manuel Centeno*, escribe:

> «El día de la Virgen de los Reyes –cuatro en punto de la madrugada– murió en Cartagena, en el Hospital de Caridad, Manuel Jiménez Centeno, personaje de aquella feliz y dorada Sevilla del Teatro del Duque; emperador que fue de la saeta, cetro que le envidiaba Hipólito Lázaro, decano de los flamencos actuales, hombre serio, modesto y bondadoso.
>
> Con setenta y cinco años a sus espaldas, pobre, cansado, siempre lleno de la nostalgia, de una época que no había que volver, se sintió indispuesto cuando cantaba en un cine del pueblo La Unión, formando parte de la compañía que encabezaba Pepe Marchena y la Niña de Antequera. Fue rápidamente trasladado a Cartagena y en ella dejó de existir, pese a los auxilios médicos. Y en ella ha recibido sepultura, porque su viuda, Josefa Pacheco Vasco, que no llegó a tiempo de cambiar con él las últimas, tremendas palabras, carecía de dinero suficiente para traer sus restos a Sevilla. Centeno reposa, pues, lejos de la tierra que amara tanto».[15]

Manuel Centeno

El óbito de Manuel Centeno fue aireado en los círculos flamencos de la ciudad de La Unión así como en la ciudad portuaria, pues era la primera vez que un artista fallecía en un escenario de la localidad, durante su actuación. De primera mano supimos la noticia por nuestro progenitor (que asistió al espectáculo) y, más tarde, todo lo ocurrido por la conversación mantenida con Antonio Piñana, padre, testigo presencial del suceso: Yo –contaba Piñana–, cuando la compañía de Pepe Marchena venía a Cartagena y a otras localidades cercanas a la ciudad, sea el caso que nos ocupa la ciudad vecina de La Unión, lugar donde acaeció el hecho, nunca me perdía los espectáculos del buen cantaor sevillano, pues dada mi enorme amistad con Marchena, antes y después de sus actuaciones, estaba cerca de él, acompañándole en el hotel (Cartagenera, apuntaba Piñana), y en los paseos por las calles de la ciudad. Porque Pepe Marchena cuando actuaba por estos lares una de sus visitas obligatorias era el Kiosco Fénix, dado que el dueño del establecimiento de la calle Campos era su compadre. A media tarde del día del espectáculo, antes de la actuación, durante el descanso en las habitaciones del hotel, Marchena se enteró que Manuel Centeno se encontraba algo indispuesto, debido a que presentaba ciertas molestias en el abdomen, según le contó el propio cantaor. En principio Centeno no le quiso dar mucha importancia, así que unas horas más tarde todos juntos marchamos hacia La Unión, y nos acomodamos en

15 *ABC*, edición de Andalucía, 19 de agosto de 1961, p. 30.

los camerinos de la Terraza Mery. Iniciada la función, poco antes de salir al escenario Centeno le avisó a Pepe Marchena de que no se encontraba bien; de hecho, en la cara se le notaba bastante indispuesto, con ciertas dificultades para subir al escenario; él quería que antes le viera un médico. La verdad, no dando tiempo para ello, debido a la aparente gravedad que presentaba Manuel Centeno, desde el propio escenario se optó por trasladarle a Cartagena para ingresarlo, avanzada ya la noche, en el Hospital de los Pinos (Santo Hospital de Caridad de Cartagena); siendo allí donde el cantaor, pocas horas después, falleció, a pesar de las atenciones que recibió de los médicos de dicha institución.

Creo recordar –explicaba Piñana– que a Centeno, por decisión de su esposa, se le dio sepultura en Cartagena, concretamente en el Cementerio de San Antonio Abad.[16]

16 Certificados de defunción e inhumación de Manuel Jiménez Centeno. Registro Civil de Cartagena, certificado de defunción nº 5304879/12, tomo: 00509, p. 187: «Manuel Jiménez Centeno falleció en Cartagena a las 04:00 horas del día 16 de agosto de 1961». Cementerio de San Antonio Abad de Cartagena, certificado de inhumación: «Manuel Jiménez Centeno, inhumado el día 16 de agosto de 1961, en tierra, Parcela San Isidoro, n° 71».