

la belleza de otra forma, pero nunca podremos olvidar que el ser humano percibe como bella una obra que se encuentra en armonía con su entorno. Sustituiremos *integración* por *adaptación*, pero siempre habremos de mantener esa *comunidad*: la armonía entre la obra humana y la naturaleza en que se introduce.

BIBLIOGRAFÍA

- VV. AA. (2001): *JAFO. Homenaje a José Antonio Fernández Ordóñez*. Colegio de Ingenieros de Caminos, C. y P. Barcelona.
- ALVARADO BLANCO, Segundo – DURÁN FUENTES, Manuel – NÁRDIZ ORTIZ, Carlos (1990): *Puentes históricos de Galicia*. A Coruña: Colegio de Ingenieros de Caminos y Consellería de Cultura e Deportes de la Xunta de Galicia. 2.ª edición.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.ª Dolores – NIETO ALCAIDE, Víctor (2017): *El siglo XX: La vanguardia fragmentada*. Madrid: Ed. Ramón Areces. 1.ª reimpresión.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.ª Dolores – NIETO ALCAIDE, Víctor – MARTÍNEZ PINO, Joaquín (2015): *El siglo XIX: La mirada al pasado y la modernidad*. Madrid: Ed. Ramón Areces.
- ARENAS DE PABLO, Juan José (2002): *Caminos en el aire. Los puentes*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos.
- ARRÚA UGARTE, Begoña – MOYA VALGANÓN, José Gabriel (coord.) (1998): *Catálogo de puentes anteriores a 1800: La Rioja*. Zaragoza: Instituto de Estudios Riojanos, Gobierno de La Rioja, Ministerio de Fomento, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas (CEDEX) y Centro de Estudios históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU). 1998.
- DURÁN FUENTES, Manuel (2005): *La construcción de puentes romanos en Hispania*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela. 2.ª edición.
- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, José Antonio – ABAD BALBOA, Tomás – CHÍAS NAVARRO, Pilar (1988): *Catálogo de puentes anteriores a 1936. León*. Madrid: Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas.
- FERNÁNDEZ TROYANO, Leonardo (2004): *Tierra sobre el agua. Visión histórica universal de los puentes*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. 2.ª edición.
- GARCÍA GARCÍA, Ascensión (2001): «La poética de los ingenieros», en *JAFO. Homenaje a José Antonio Fernández Ordóñez*. Colegio de Ingenieros de Caminos, C. y P. Barcelona.
- HAMEY, L. A. – J. A. (2017): *Los ingenieros romanos*. Madrid: Ed. Akal. 1.ª ed., 4ª reimpresión.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, José (2001): «La levedad del arte contemporáneo», en *JAFO. Homenaje a José Antonio Fernández Ordóñez*. Colegio de Ingenieros de Caminos, C. y P. Barcelona.
- LOOS, Adolf (1980): *Ornamento y delito*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. 2.ª edición.
- MANTEROLA ARMISÉN, Javier (2017): *Historia de los puentes*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos.
- MOLINEUVO MARTÍNEZ, José Luis (2001): «La función ética de la arquitectura», en *JAFO. Homenaje a José Antonio Fernández Ordóñez*. Colegio de Ingenieros de Caminos, C. y P. Barcelona.
- NAVARRO VERA, J. R. (editor) (2009): *Pensar la ingeniería. Antología de textos de José Antonio Fernández Ordóñez*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos.
- PÉREZ-FADÓN MARTÍNEZ, Santiago (2007): «La estética, la belleza y el diseño. Su aplicación al diseño de los puentes». Ponencia presentada al Primer Congreso de Estética e Ingeniería Civil, Escuela de Ingenieros de Caminos de la Coruña, 2006 y al Segundo Congreso Internacional de Matemáticas en la Ingeniería y la Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.
- PLASENCIA-LOZANO, Pedro (2014): *Puentes, sociedad e ingeniería*. Informes de la Construcción, n.º 535.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, Francisco Javier – CORONADO TORDESILLAS, José María (2003): *Obras Públicas de España. Fotografías de J. Laurent 1858-1870*. Universidad de Castilla La Mancha. Madrid.
- TORROJA Y MIRET, Eduardo (1999): *Las estructuras de Eduardo Torroja*. Madrid: Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas.
- VÁZQUEZ DE LA CUENCA, Ana et al. (2000): *La ingeniería civil en la pintura*. Madrid: Secretaría General Técnica del MOPU.

MÚSICA

RECUPERANDO AL MÚSICO SEVILLANO JOSÉ FONT DE ANTA

Por

MARÍA ISABEL OSUNA LUCENA

Universidad de Sevilla

MARÍA DEL CARMEN RODRÍGUEZ OLIVA
Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH)

ANTONIO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ
Licenciado en piano por
el Conservatorio Superior de Sevilla Manuel Castillo

Una obra musical es el alma del autor que perdura eternamente,
José Font de Anta



igiendo nuestro estudio que intenta definir la identidad musical de la cultura andaluza de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, y con el empeño de dar a conocer y reconocer a los músicos sevillanos recientes, consideramos justo reivindicar al maestro José Font de Anta para comprender y valorar en lo posible una completa historia de la música.

PANORAMA VITAL: REVISIÓN

Después de nuestro artículo «Un primer encuentro con la música de José Font de Anta en el conservatorio superior de Sevilla Manuel Castillo»¹ y bajo el compromiso adquirido de revisar algunas de nuestras conclusiones a partir de haber establecido el contacto directo con los familiares descendientes del ilustre músico, nos hemos ocupado de cerrar las dudas que nos asaltaban contrastando la información y justificando plenamente la verificación de los datos.

De alguna manera se pretende ofrecer una actualización y una nueva mirada a la música de José Font de Anta con la consecuente puesta en valor de su trabajo y de su persona como músico, que bien podría reflejar toda una época en la Sevilla de su tiempo. Como hemos indicado, esta actualización se sustenta en la documentación y la información directa de «Historia de vidas» que nos han proporcionado sus descendientes directos como son sus hijos –especialmente su hijo el Dr. José Ignacio Font Cabrera–, quienes nos han dado la oportunidad de aportar nuevos datos con documentos y testimonios personales que amablemente nos han sido ofrecidos. Es nuestro empeño ofrecer una puesta al día de datos erróneos que se han ido repitiendo históricamente, y dar por concluido algunos de los aspectos más controvertidos que han girado en torno a la figura del músico José Font de Anta.

Ya se comentó la importancia que adquirió la saga musical Font y en ello tuvo mucho que ver su relación con la música interpretada en la Semana Santa sevillana. Recordemos los datos biográficos de nuestro músico: a su abuelo José Font y Marimont lo vemos asentado definitivamente en Sevilla, y ya en 1876 marcó un hito con la marcha *Quinta Angustia* como modelo de música procesional sevillana de fines del siglo XIX; su padre Manuel Font Fernández continuó su

¹ OSUNA, M.ª Isabel – RODRÍGUEZ, M.ª Carmen – SÁNCHEZ, Antonio: «Un primer encuentro con la música de José Font de Anta en el Conservatorio Superior de Sevilla “Manuel Castillo”». *Cuadernos de los Amigos del Museo de Osuna*, 19, 2017, ISSN 1697-1019, pp. 120-126.



labor como músico, violinista y director de la Banda Municipal, y más tarde sus hijos Manuel y José (en el que nos estamos centrando) se consolidaron como grandes músicos, y también tuvieron vinculación con la Semana Santa. Éstos fueron los únicos que se dedicaron a la música de los siete que tuvo: Manuel, José, Encarnación, Mercedes, Esperanza, Luisa y Julio, con esto rectificamos lo que apuntábamos en nuestro anterior artículo en el que solo citábamos como hijos a Manuel y a José. Además hemos de mencionar la importantísima colaboración que tuvo con ellos su hermana Luisa, ya que fue la copista de la mayoría de sus composiciones.

Sobre Manuel Font de Anta hemos de completar algunas lagunas. Ciertamente perfeccionó sus estudios en París, pero una vez completada su formación cruzó hasta las Américas para trabajar en un principio en Buenos Aires y más adelante, después de hacer un recorrido por Hispanoamérica, se instaló en Nueva York, donde obtuvo grandes éxitos. Posteriormente se establecerá en Madrid, donde terminó sus días en los primeros días de la guerra civil y, según consta en el testamento realizado por sus familiares, fue asesinado por las «hordas rojas» en 1936. Parece ser que no tenía actividad política de ningún tipo, pero cuando fueron a buscar a un hijo suyo que se suponía vinculado a la Falange, Manuel quiso protegerlo y se llevaron a ambos en una camioneta camino de una muerte segura: «camino del Calvario». El hijo de Manuel saltó y escapó, pero Manuel no fue capaz por lo que fue fusilado, y posteriormente enterrado en una fosa común. En 1942 su hermano José se trasladó a Madrid para indagar sobre la muerte de su hermano y encontró un dossier en el que se explicaba todo, incluso dónde estaba enterrado. Tras su exhumación, trasladó sus restos a Sevilla a un panteón de Aníbal González, donde actualmente se encuentran sus restos, y junto a ellos, posteriormente también los de su hermano José.

No obstante, para acercarnos lo más posible al relato completo hemos de situarnos en el contexto histórico. En la época que nos ocupa la situación política y social era de una gran inestabilidad en todos los sentidos. Sin duda, los dos hermanos compartían intereses con los intelectuales de su entorno y no olvidemos la gran confusión que reinaba entonces. Por otra parte, hemos de tener en cuenta varios parámetros. Por un lado, el testamento se hizo posteriormente cuando la dictadura estaba asentada y por tanto el comportamiento generalizado estaba más vigilado; y por otro, la vida algo desordenada de Manuel según las nuevas conductas (Manuel tuvo cuatro hijos de dos mujeres sin estar casado con ninguna), lo que suponen unas circunstancias dignas de tenerse en cuenta a la hora de plantear la relectura de su vida.

Es un hecho que cuando Manuel llega a Madrid ya tenía un cierto renombre, fama que va acrecentando como pianista acompañante de cantantes famosas de la época, y destacando tanto como cupletista como por sus zarzuelas.

Respecto a la música procesional, la única registrada a su nombre es *La Caridad*, que está inscrita con carácter póstumo por sus herederos y ratificado por el Secretario General de Autores de España, Joaquín Guichot Barrera, que la inscribe el 16 enero de 1940 con el número 48280 dentro de la colección Alma Hispana Cuadernos n.º 12. Pero además de la música procesional Manuel escribe algunas obras con tema religioso, entre las que destacan las dedicadas a la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder: *Alabado a solo de tenor, coro y orquesta*. Sevilla, 1935. *Poema religioso. Coplas a Nuestro Padre del Gran Poder por los señores Quinteros y Font de Anta*. 1927.

Un punto de inflexión será el triste fallecimiento de Manuel, desgraciado hecho fundamental para todo el desarrollo de la vida y obra de su hermano José. Entre las consecuencias más complejas se encuentra la circunstancia de que la familia al completo, «conducida» por la madre Dña. Encarnación, y entre ellos por supuesto José, sublimaron la figura de Manuel hasta tal punto que potenciaron sus valores y su persona dando todo los méritos y éxitos musicales al hermano perdido de manera tan trágica, por lo que la figura de Manuel fue manifiestamente ennoblecida. No se podía traicionar la

CERTIFICACION LITERARAL N.º 3428695 /08

ESPAÑA
MINISTERIO DE JUSTICIA
REGISTROS CIVILES

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

REGISTRO CIVIL DE SEVILLA

ACTA N.º 820. En la ciudad de Sevilla, a las ocho de la noche del día dos de Agosto de mil ochocientos noventa y dos ante el Sr. D. Juan de Vargas González

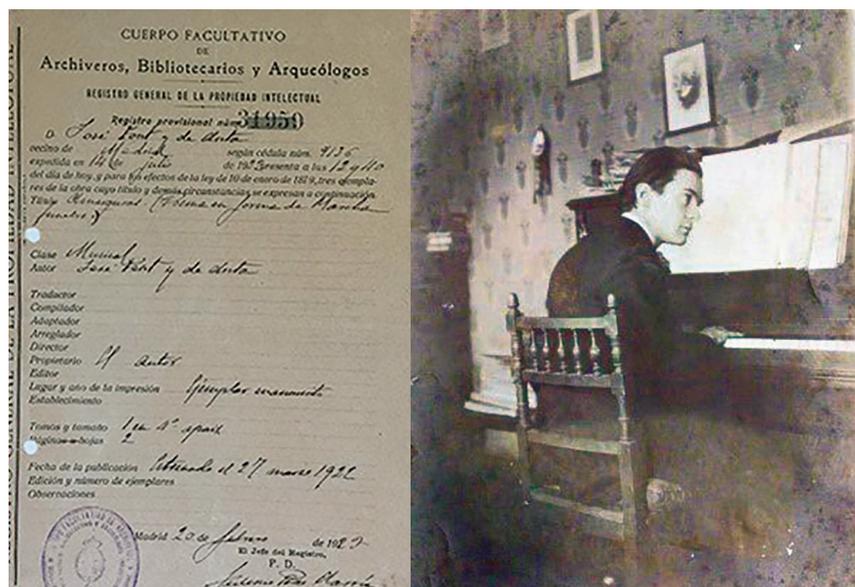
Juez Municipal del distrito de San Vicente de la misma, y de D. José Benjamín Segura, Secretario de la misma, compareció el Sr. José Font de Anta, natural de [illegible] provincia de [illegible]

ACTA DE NACIMIENTO DEL REGISTRO CIVIL DE SEVILLA.

memoria del primogénito y de hecho todos los hermanos vistieron siempre de luto: corbatas negras para los hombres y ropa negra para las mujeres. En este contexto hemos de situar y comprender las diferentes atribuciones de las composiciones, aunque en su día fueran registradas por José, el auténtico compositor. De hecho, lo que hacían normalmente era que cada uno de los hermanos registraba sus obras por separado y cuando ambos componían algo en común lo registraban a nombre de los dos. Lo cierto es que manteniéndose fiel a sus convicciones, José nunca llegó a reconocer públicamente la autoría de las obras, sin duda no podía ofender ni traicionar la memoria de su hermano. Pero existe el interés historiográfico de ordenar y situar los hechos históricos en su lugar, y sobre todo, pensamos que ya es hora de honrar no sólo a Manuel como el músico que disfrutó del éxito antes y después de su fallecimiento, sino también valorar en su justa medida a José como músico, que siempre se mantuvo en la sombra y que, después de estudiar profundamente su figura y trayectoria, reconocemos que se trata de un músico con luz propia.

Recordemos los datos biográficos de José Font de Anta. Según consta en la partida de bautismo, nació en Sevilla el 14 de agosto de 1892 pero atendiendo al número de acta 820 del registro civil, José Font de Anta «nació en la ciudad de Sevilla a las ocho de la noche del día dos de agosto de mil ochocientos noventa y dos», por lo que nos encontramos una primera errata que resolvemos con la documentación aportada por la familia, y falleció el 28 de diciembre de 1988. Como se indicó en nuestro anterior artículo, «Un primer encuentro con la música de José Font de Anta en el Conservatorio Superior de Sevilla Manuel Castillo», pudo rehacer su vida instalándose en Sevilla donde formó una familia, pero será un «músico sin oídos» porque no quiso saber nada de la música activa, sólo tocará en su más profunda intimidad.

José desarrolló su trabajo como medio de vida siendo delegado de la SGAE en Sevilla desde 1937 hasta 1965, año que lo cesaron fulminantemente. Hay quien se pregunta por qué ocurrió esto después de estar en ese puesto tantos años,



LAS MARCHAS PROCESIONALES: AUTORÍA Y ATRIBUCIONES

Respecto a la histórica controversia que persiste sobre la marcha *Amarguras*, considerada popularmente como el himno de la Semana Santa de Sevilla, constatamos que efectivamente fue compuesta en 1919 y está dedicada a la Hermandad por Manuel, pero la partitura está registrada por José Font de Anta el 20 de febrero de 1923 con número provisional 31950 y definitivo 50522.

Teniendo en cuenta lo que hemos indicado más arriba, con respecto a los registros de las obras, podemos garantizar con toda seguridad que la autoría es de José, información corroborada por las aportaciones documentales de la familia. Por lo tanto sostenemos que José Font de Anta es el compositor indiscutible de la marcha *Amarguras*.

Es posible que algunos estudiosos lo duden alegando el hecho de que cuando se preguntó directamente a José sobre el caso, éste nunca lo confirmó, pero hemos

de creer, y así lo afirma la familia, que José siempre quiso mantener la palabra a su madre, quien determinó que fuera considerado así, y por ende dignificar la figura de su hermano. Así pues, después del horrible fallecimiento, los padres pensaron en enaltecer a Manuel en el imaginario colectivo de la sociedad sevillana adaptándose a los gustos conservadores de la época y solapando su magnífica labor como cupletista. Como nos comenta su hijo: «La música se acabó en mi familia con la muerte de mi tío Manolo».

Paralelamente vamos a reseñar otros aspectos secundarios, pero dignos de tenerse en cuenta porque aportan información que avalan nuestro estudio. Nos referimos al hecho de la aparición de la M en la partitura, que a nuestro juicio y al de los hermanos, debemos señalar que hace referencia al *Maestro* como músico y no al nombre de Manuel, esta nomenclatura era y es bastante usada en la denominación de una obra. Igualmente se utilizan otros recursos como enumeraciones arábicas o romanas para señalar algún aspecto concreto en la composición y que adquieren su significado cuando se estudia la obra.

También, y según el estudio grafológico que se ha realizado, en la primera página de la partitura se pueden observar varios tipos de letras:

En la parte superior nos encontramos unos trazos de letras más infantiles, tipo letras en guirnalda dulce, redondeada, muy tradicional su uso por mujeres. Es vinculante y se observa perfectamente que la *a* redondeada donde comienza el texto, tiene poco que ver con la *a* donde pone *Amarguras*, sin embargo, sí tiene que ver con las *as* de la firma; ambas son de tipo de letras cerradas, redondeadas y no están rotas. En la parte izquierda aparece otro tipo de letra, es un párrafo de una letra tipo mosca caligráfica, con dirección de inclinación también diferente a la que está en la parte superior. Si se analiza la letra F también es determinante, porque la F que aparece en los dos Font son diferentes, una es cerrada y angulosa y otra es abierta y recta. Si seguimos, desde luego las letras M, ni en el caso de las mayúsculas ni las minúsculas, son ampliamente diferentes; de esta forma, como se puede observar la de María Santísima de la parte superior es bien diferente a la M de maestro.

A nuestro entender queda bastante patente que, por los tipos de letras y las inclinaciones de las mismas, parece que en la portada de la partitura *Amarguras* nos encontramos con dos tipologías gráficas disímiles que evidencian, por lo menos, la intervención de dos manos diferentes.

Teniendo presente estos parámetros se considera que la problemática respecto a las atribuciones queda esclarecida,

IZQ.: REGISTRO DE *AMARGURAS* POR JOSÉ FONT DE ANTA. DCHA.: JOSÉ FONT DE ANTA EN SU PIANO.

ante lo que se puede señalar que, según una carta que escribe el propio José a Guillermo Fernández Shaw, director de la Sociedad General de Autores, nuestro músico expone que después de 28 años de trabajo lo despiden sin saber muy bien la causa. Todo esto adquiere su relevancia porque a partir de ese momento se vio obligado a dedicarse a su verdadero oficio: ser músico y dar clases particulares de violín, forjándose una posición relevante al alcanzar un gran prestigio en la ciudad, evidenciado por su virtuosismo. También en esta etapa realizará tratados y composiciones musicales, no obstante es importante recalcar que su faceta como intérprete prácticamente la abandonó.

Y dejemos *hablar* al maestro. En varios de sus escritos encontramos las siguientes reflexiones que nos ilustran sobre su personalidad y sus profundas creencias en la dimensión espiritual del artista:

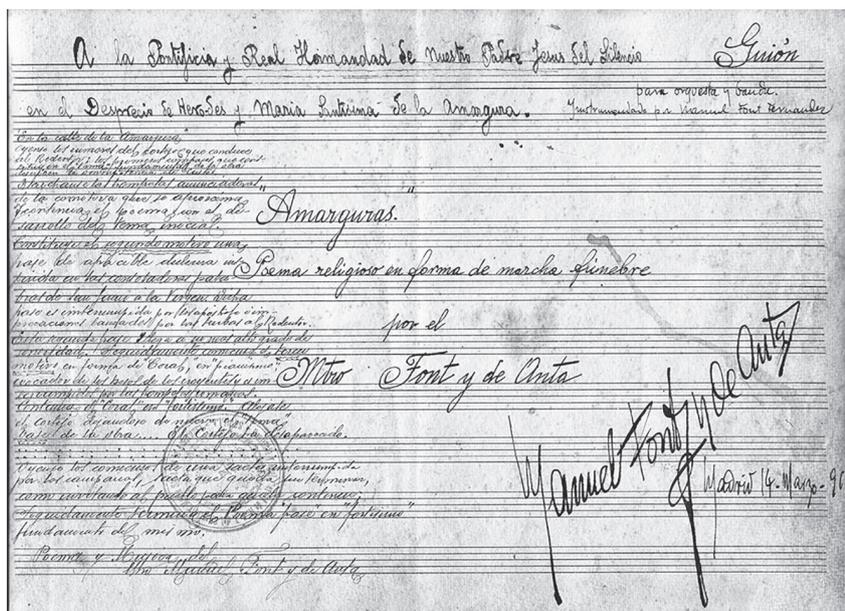
[...] *La mejor biografía de un autor son sus obras. Ellas nos dicen todo lo que su espíritu fue en vida y lo que su vida tuvo de espíritu para sus creaciones.*

[...] *Lo artificioso y rebuscado en arte, no perdura; lo sencillo, lo lógico no muere. La inspiración es la lógica en el arte musical.*

[...] *El análisis de una obra de arte, debe comenzar antes, por su contenido espiritual, que por sus valores técnicos. La técnica le es dada conocerla a muchos, pero, sus obras carecen de valores espirituales, que son los que dan un fondo estético que atrae los sentimientos del que busca en el arte más lo interno que el externo.*

[...] *La música en sus timbres instrumentales es el lenguaje sonoro de un arte que habla con sonidos, armonías que describen «poematizando» todo lo que el más genial poeta pudiera decirnos en apasionadas estrofas, la música es así mismo filosofía interna del alma que la concibió y van unida a la obra, poesía, paisaje, emoción interior, expresión exterior, ambiente social, personalidad de un artista creador y es tan personal el lenguaje sonoro que cada músico tiene el suyo siendo como las letras, las notas las mismas para el uso común.*

Pensamos que estas palabras, extraídas de un considerable número de folios con los apuntes personales celosamente conservados por su hijo José Ignacio, son una muestra de la intensa y fecunda vida interior que caracterizó la vida de José Font de Anta.



MARCHA AMARGURAS

y todo ello sirve igualmente para la explicación de otras obras como: *Soleá dame la mano*, *Camino del Calvario*, *Resignación*...

ANÁLISIS DE LAS MARCHAS PROCESIONALES

En este segundo trabajo analizaremos cuatro piezas², cuatro marchas procesionales que nos servirán como punto de partida para adentrarnos en la intrahistoria del músico. Cuatro obras que nos hablan no sólo de aspectos musicales sino también de aspectos personales, ya que siguiendo el hilo de cada una de ellas tendremos una imagen certera de la biografía de José Font de Anta.

Ciertamente estas cuatro obras reflejan el transcurrir de una parte fundamental de su vida y marcarían la totalidad de su existencia.

La primera *Soleá dame la mano*³, poema en forma de marcha fúnebre, compuesta por José en 1918 e inscrita en el Registro Provincial de Madrid el 20 febrero de 1923 con el número provisional 31 956 y definitivo 30 520.

Marcha Soleá dame la mano

Con influencias del flamenco y del cante jondo, esta marcha podría ser la más modal de las seleccionadas en este artículo. De hecho, podría decirse que está en el modo frigio de re con el tercer grado habitualmente elevado, algo que consideramos como la escala andaluza. Es en sí misma principio y fin. Una obra de tal envergadura que no ha tenido apenas continuadores en la historia, por su propio carácter avanzado e innovador, así como por su complejidad y altura artística. De hecho, pasaron muchos años sin ejecutarse debido a la complejidad armónica de la obra. Contiene la gravedad de una marcha fúnebre, y a su vez la fuerza y la plenitud de una marcha alegre, con tintes militares. El contraste es continuo con una marcada yuxtaposición de elementos: a veces nos sumerge en una atmósfera lúgubre, e inmediatamente nos dibuja la jubilosa llegada de un cortejo real. En otro pasaje alcanza el clímax con un acorde en

fortísimo, y a continuación termina como un latido que se extingue poco a poco y se consume tras unos minutos de gran colorido musical.

Esta marcha está inspirada en una saeta que cantó un preso de la cárcel a la Esperanza de Triana en la mañana del Viernes Santo, cuya saeta decía: «*Soleá dame la mano*, por las rejas de la cárcel, que tengo muchos hermanos, huérfanos de *pare y mare*».

«Eres la Esperanza nuestra, estrella de la mañana, luz del cielo y de la tierra, honra grande de Triana». Y aunque esta marcha no está dedicada a la Esperanza de Triana, sí que está inspirada en ella, ya que imagina el paso de la Cofradía de la Esperanza de Triana por la cárcel. En la edición original de la partitura a piano aparece la siguiente dedicatoria: «A los desgraciados presos de la cárcel de Sevilla que, al cantarle saetas a la Virgen en Semana Santa, me hicieron concebir esta obra».

Soleá dame la mano es considerada como el mayor exponente de marcha procesional escrita dentro de un estilo nacionalista, género que en la España de aquellos años alcanzó gran popularidad y refinamiento de la

mano de compositores como Manuel de Falla. Como música nacionalista, recorre los comienzos del folclore y la música popular. Podemos destacar también influencias del impresionismo francés sobre todo en la sonoridad de ciertos acordes que se introducen en algunos pasajes de la obra, destacando la introducción de la obra donde se presentan unos primeros compases a través de una serie de quintas paralelas al descubierta.

Desde el punto de vista técnico, la pieza aporta un formato novedoso frente a las estructuras llamadas binarias de las composiciones militares. La forma de *Soleá, dame la mano* constaría de la siguiente manera:

Introducción	Exposición	Trío	Reexposición
		cc. 58-67 +	
Compases 1-14	Tema A cc. 15-22 Tema B cc. 23-30 Tema A cc. 31-38 Tema B cc. 39-49 Tema conclusivo cc. 50-57	Tema C cc. 68-78 + 79-93 + 94-95 Tema C cc. 96-113	cc. 114-135 (Tema A + Tema conclu- sivo + Coda)

La música evocadora del tema principal A recuerda a paisajes orientales y llama poderosamente la atención el percutir constante de la caja, teniendo presente durante toda la obra el redoble de marcha que trae el sonido de una procesión.

En toda la marcha se dan contrastes sonoros, desde una dualidad entre lo modal y lo tonal hasta el contraste tímbrico que se crea en el trío alternándose en las maderas y metales tanto la melodía principal y el contrapunto del tema. Podemos encontrar en la obra tanto pasajes con texturas homofónicas, de melodía acompañada y secciones contrapuntísticas (sobre todo en el trío).

En definitiva, el estilo de *Soleá, dame la mano* hace que esta obra suene hoy día mucho más moderna que la mayoría de las demás marchas que pueden escucharse en la calle, pero sin perder la esencia piadosa que toda marcha procesional debiera tener. Son muchos los expertos, músicos y compositores que la han señalado como la mejor marcha escrita de todos los tiempos. Probablemente así sea, o que no da lugar a equívocos es que *Soleá dame la mano* ha traspasado la línea del tiempo, siendo una de las marchas más auténticas y complejas armónicamente en el género.

² Para realizar el análisis también se han tenido presente las partituras facilitadas por la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla y la Sociedad Filarmónica Ntra. Sra. del Carmen de Salteras. Igualmente agradecemos al archivero de la Hermandad de la Amargura de Sevilla, don Enrique Candelera, el habernos facilitado la partitura original de la marcha *Amarguras*.

³ Según la edición de la Unión Musical Española el título que aparece es: *Soleá dame la mano, impresión, en forma de marcha fúnebre*. También aparece maestro Font y de Anta.



PARTITURA ORIGINAL SOLEÁ DAME LA MANO



DE IZQUIERDA A DERECHA, EL COREÓGRAFO RUSO DIAGHILEV Y EL COMPOSITOR IGOR STRAVINSKY FOTOGRAFIADOS DURANTE SU ESTANCIA EN LA SEMANA SANTA DE SEVILLA EN 1921.

Es bien conocida una anécdota de cuando el coreógrafo ruso Diaghilev y el compositor Igor Stravinsky presenciaron la Semana Santa hispalense de 1921. Al ver pasar la Virgen del Refugio de la Hermandad de San Bernardo por la puerta de la carne con esta marcha, el compositor dijo: «Estoy escuchando lo que veo y viendo lo que escucho».

Un año más tarde en 1919 compondrá *Amarguras*, poema en forma de marcha fúnebre, inscrita en el Registro Provincial de Madrid el 20 febrero de 1923 con el número provisional 31 959. Composición que expresa y representa el sentimiento profundo del propio dolor. Marcha de ejecución intachable y que sin duda representa una indiscutible cima en la composición sacra y funcional de la producción sevillana.

Marcha Amarguras

Así, como se cita en el poema íntegro en la portada original de esta partitura, los acordes llevan al espectador a situarse

en la calle de la Amargura. La marcha avanza y se oyen los rumores del cortejo que conduce al Redentor. Los primeros compases, que constituyen el tema fundamental de la obra, describen la omnipotencia de Cristo. Tras ello, se escuchan las trompetas anunciadoras de la comitiva que se aproxima. Continúa el poema con el desarrollo del tema inicial. Constituye el segundo motivo, una frase de apacible dulzura inspirada en las consoladoras palabras de san Juan a la Virgen. Dicha frase es interrumpida por los apóstrofes e imprecaciones lanzadas por las turbas al Redentor. Esta segunda frase llega a su más alto grado de sonoridad. Seguidamente, comienza el tercer motivo en forma de Coral, en pianísimo, evocador de los rezos de los creyentes y es interrumpido varias veces por las trompetas romanas. Continúa el coral en fortísimo. Se aleja el cortejo dejándose escuchar el nuevo tema base de la obra... el cortejo ha desaparecido. Oyense los comienzos de una saeta interrumpida por las campanas, saeta que queda sin terminar, como invitando al pueblo para que la continúe. Termina el poema con la frase en fortísimo, fundamento del mismo⁴.

Amarguras es un poema sinfónico en forma de marcha fúnebre y una de las obras cumbres de la música procesional, género musical gestado en el marco de la Semana Santa andaluza. Esta música procesional instrumental requiere de un objetivo principal, que no es otro que acompañar las procesiones o desfiles de pasos por las calles durante los momentos en los que la liturgia cristiana celebra la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo.

⁴ Extraído del poema que esta en la portada de la partitura original de *Amarguras*.

Una de las singularidades de esta marcha procesional es su forma musical, que contiene dos tríos en lugar de uno, quedando así la estructura formal.

Introducción	A	B	Trio 1	Trio 2	A	B'	Coda
compases 1-29	cc. 30-53	cc. 54-65	cc. 66-104	cc. 105-122	cc. 30-53	cc. 54-64 + 123-124	cc. 125-138

La partitura comienza con una introducción de 29 compases donde se presenta el que será el tema más característico de toda la obra, en la tonalidad de fa menor. Este primer tema A interpretado por instrumentos de viento madera (clarinetes, saxofones, oboes y flautas) es interrumpido por el sonido de las trompetas en el compás 17, irrumpiendo así en la obra a modo de anunciación de lo que está por suceder, como queriendo llamar la atención de cualquier espectador. Con esta introducción el compositor da una idea al espectador de cómo va a ser la obra en cuanto a forma, caracterizándose por enfrentar dos temas distintos que se resuelven amigablemente en tono mayor. De hecho, una gran característica de esta obra es ese constante enfrentamiento del modo mayor contra el modo menor, como si el dolor de la Virgen se enfrentase a las esperanzadoras palabras de consuelo que le dedica san Juan.



MOTIVO MELÓDICO DEL TEMA A DE AMARGURAS

Una vez que el compositor ha acaparado la atención requerida, comienza el tema A en el compás 30, esta vez desarrollándose en su mayor esplendor. Este tema está cargado de toda la expresividad y solemnidad que puede aportar una tonalidad como fa menor. Consta de 24 compases (dividido en 12+12) y se compone en su mayoría por una progresión armónica de quintas descendentes, uno de los recursos armónicos utilizados con mayor frecuencia en la historia de la música tonal. En todo este tema A se da un préstamo tonal muy importante sobre el IV grado, pasando a ser mayor en numerosos momentos. Esta característica de tomar prestado el IV grado de la tonalidad homónima mayor (en este caso sería si bemol mayor) es propia de muchas de las obras de la corriente romántica.

En el compás 54 asistimos a un nuevo tema, al que llamamos B, que tiene como protagonista el acorde de si bemol mayor (IV grado mayor de fa menor). En él la melodía se va desplazando descendientemente por grados conjuntos con «apacible dulzura», según palabras del compositor, pudiéndose identificar este motivo con las consoladoras palabras de san Juan a la Virgen. El tema B se agrupa de tres grupos de 4 compases cada uno, sumando un total de 16 compases. En ellos, los primeros 4 son en modo mayor y los otros 8 en modo menor, dándose de nuevo esta dualidad entre los acordes mayores y menores.



MOTIVO MELÓDICO DEL TEMA B DE AMARGURAS

El primer trío de esta marcha comienza apaciblemente en la tonalidad de do mayor con una melodía cargada de sentimiento, tornándose poco a poco en el modo menor hasta su conversión total en do menor. Esta interrupción en do menor podemos asociarla con las condenas lanzadas por la multitud al Redentor, asistiendo de nuevo a una confrontación entre el modo mayor y el menor. Esto se resuelve con magnificencia con la repetición del primer motivo melódico del trío en do mayor, ganando una vez más la esperanza de los creyentes en lugar de la cólera de la turba. En este punto la obra llega a su mayor grado de plenitud sonora, con indicaciones de «fff».



MOTIVO MELÓDICO EN DO MAYOR DEL PRIMER TRÍO DE AMARGURAS

Justo después de este clímax sonoro, tiene lugar un segundo trío a modo de coral en la tonalidad de la bemol mayor. En este punto la obra se mantiene en los grados principales de esta tonalidad, sucediendo ahora el contraste con la repetición del mismo trío. La primera vez se ejecuta «muy legato» y con indicaciones de «pppp», con sordina en los metales, mientras que la segunda vez se hace sin sordina, «staccato» y «ff».

Una vez sucedido el segundo trío, tenemos una reexposición del tema A y B y una coda en forma de saeta, la cual queda inacabada para que el pueblo pudiese continuarla metafóricamente. Esta saeta es interrumpida por el motivo principal con el que comienza la obra, en un «tutti fortissimo», concluyendo rotundamente y de manera magistral.

Y así, con el mismo motivo con el que abre la obra, el maestro José Font de Anta pone punto y final de manera sorpresiva e inconclusa a una obra llena de tintes y musicalidad, la que actualmente se considera un emblema de la música procesional y la única marcha interpretada en todos los pregones de la Semana Santa de Sevilla, a excepción de los años 1946 y 1950.



MOTIVO MELÓDICO DE LA CODA EN FORMA DE SAETA DE AMARGURAS

A continuación pasaremos a analizar la marcha dedicada a la memoria de su padre, realizada en 1922 y registrada en febrero de 1923 como *Camino del Calvario*, poema en forma de marcha fúnebre con el número provisional 31 958.

Marcha Camino del Calvario

La introducción de esta obra simula los gritos de las turbas lanzados contra Jesús camino del Calvario. El primer tema de la misma es un canto lleno de tristeza a la sublimidad con el que el Redentor sufre con resignación amorosa, dejándose oír a la vez apóstrofes lanzados por el pueblo. La segunda parte comprende la calle de la Amargura, en la que Jesús cae al peso de la cruz, oýense las trompetas romanas y el llanto de las mujeres de Jerusalén. El tercer tema indica las miradas de Jesús a la Santísima Virgen, su madre, y las últimas palabras que pronunciaron sus labios en el Gólgota. Termina este tema vislumbrándose los temas anteriores y se percibe el terremoto que sobrevino a la muerte del Justo⁵.

Esta marcha posiblemente sea la más oscura y sombría de todas. En la tonalidad de mi bemol menor, la obra empieza con una introducción donde consigue cuadrar el motivo principal con un inteligente cromatismo en los bajos, para concluir en un primer grado fortísimo. Destaca un bello trío en sol bemol mayor (una tonalidad complicada para la ejecución de una marcha) y, en un sólo compás, modula magistralmente al relativo mi bemol menor, como saben hacer los grandes maestros. De esta forma concluye la marcha, después de pasajes convulsos al ritmo de una procesión fúnebre, descansando en paz con una cadencia perfecta.

Y para cerrar el ciclo, *Resignación* compuesta en 1924, estrenada el Domingo de Ramos de dicho año bajo la instrumentación y dirección de su padre Manuel Font Fernández de la Herranz. Posteriormente se cambiará el título por *Resignación-Victoria Dolorosa*.

Marcha Resignación

Esta marcha es un ejemplo de lo que suele denominarse «marcha procesional clásica». Tanto la exuberante riqueza melódica, la armonización, la impecable orquestación, pero sobre todo su profunda espiritualidad y esa aura de belleza intemporal que caracteriza a las creaciones de los grandes maestros, nos muestran que estamos ante un clásico del género.

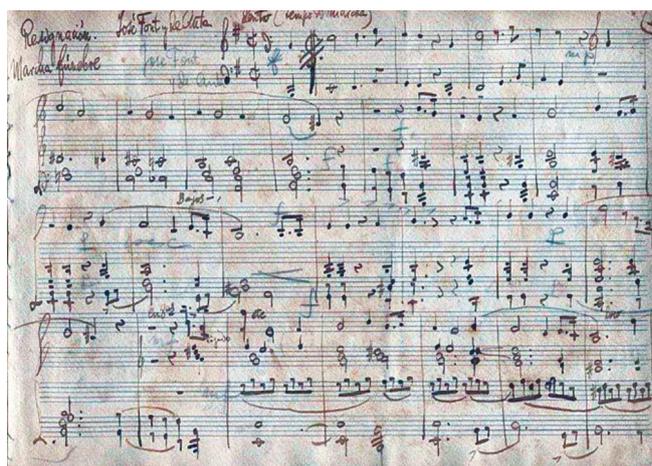
Victoria Dolorosa, el nombre por el que rebautizaron esta marcha, es ante todo una página plena de solemnidad. José Font de Anta traza un discurso magistral, de riqueza inagotable, en sus casi diez minutos de duración, la más extensa de todas las obras analizadas en este artículo. Se caracteriza por tener una estructura bastante libre, más propia de un poema sinfónico que de una marcha procesional al uso.

La obra está en la tonalidad principal de mi menor. Toda la primera sección es un constante diálogo: por una parte, los metales de registros más graves exponen motivos breves, de dramática concisión, en tanto que la madera desarrolla otros de amplias y dulces armonías.

Tras un extenso desarrollo, una variación sobre el motivo inicial y una posterior llamada de trompetas nos conduce a lo que podríamos denominar como tema B. Comienza una melodía de asombrosa belleza, acompañada por austeros acordes simples. Tras esta elementalidad surgen armonías evocadoras, audaces cromatismos, modulaciones, alternancia entre tonos mayores y menores... llegando a formas extensamente melódicas. La idea parece desbordarse, se rebela, se niega a plegarse a esquemas previsibles. José Font sorprende en el compás con ritmos diferenciados y un virtuosismo que siempre llega a la idea original, a la primaria, que siempre nos sorprende con la genialidad de lo inmediato.

La disertación musical evoluciona hasta alcanzar el máximo esplendor. Intensidad y emoción sin efectismo ni concesiones. Después, volvemos al recogimiento solemne del comienzo. Finalmente, la obra concluye con una coda en modo mayor de gran belleza y riqueza armónica. El brillante acorde final es seguido, a modo de réplica, por otros en un pianísimo que resuenan a modo de eco, calando en lo más profundo del ser como si de un puñal de realidad y resignación se tratase.

⁵ <http://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-382>. 2019.



PARTITURA ORIGINAL RESIGNACIÓN

Algo muy común que nos hemos encontrado en todas las obras analizadas del Maestro José Font de Anta es el uso frecuente de los cromatismos, tanto en las melodías como en la sucesión de acordes, así como la utilización de las armonías modales. En la coloración de estos acordes podemos apreciar con normalidad el uso de notas añadidas, mezclando a veces las texturas, así como la utilización de relaciones tonales lejanas y los cambios de tonalidad abruptos. Todo ello aporta a su obra una profundidad atípica en el género de las marchas procesionales, haciendo de ellas un estudio refinado de la psicología y las emociones del ser humano junto con la exploración de los nuevos estilos que afloraban en Europa por aquella época. Así mismo consiguió humanizar las imágenes religiosas a través de sus melodías y poesía musical, creando un estilo peculiar que permitió abrir nuevos caminos en la composición de la música procesional.

A MODO DE REEXPOSICIÓN Y CODA

Ahora es el momento de recordar su vida y la situación personal que enmarcan las cuatro obras que destacamos.

Se marcha a Bruselas donde comienza lo que será su prometedora carrera como futuro intérprete indiscutible de violín, ganando el primer premio del conservatorio de Bruselas con la más alta distinción en 1914. Allí convivirá con una mujer de la que se enamora profundamente, pero se volverá a España debido a la primera gran guerra y cuando, después de la guerra, vuelve a Bruselas para recuperar a la mujer que amaba y con la que desea afianzar y establecer una familia, se entera de que ella y un hijo de ambos y del que desconocía la existencia habían fallecido en un bombardeo.

Soleá dame la mano, *Amarguras*, *Camino del Calvario* y *Resignación*, títulos que se corresponderían a su trayectoria personal.

Ciertamente y como hemos citado anteriormente, en la partitura original para piano de *Soleá dame la mano* aparece la dedicatoria a los presos, así como *Amarguras* está dedicada a la hermandad del mismo nombre. Y así siguen las historias que el saber popular asocia con la composición de estas obras. Pero, según nuestro relato a partir de las valiosísimas

indicaciones de su hijo José Ignacio, bien podemos aplicar estos títulos y estas inspiraciones a la situación de auténtica desolación y posterior resignación de José Font de Anta, bajo cuyo nombre están registradas estas *monumentales* marchas procesionales de la Semana Santa sevillana.

Si tuviéramos que hacer un extracto que aglutine características comunes de estas cuatro composiciones musicales se indicaría que José Font las ha resuelto con un estilo musical muy descriptivo, donde se aprecia su gran manejo de la armonía en este género, así como sus dotes a la hora de expresar el virtuosismo en la improvisación, creando melodías evocadoras y reconocibles por el oyente, y todas se caracterizan por un cierto sentimiento fatalista. Recordemos sus propias palabras: «La mejor biografía de un autor son sus obras...».

Sin duda José Font de Anta es un músico, compositor y hombre de la Sevilla de su época que le dio la mano en forma de música a su *Soledad* en un *Camino al Calvario*, plagado de *Amarguras* y aceptando la posterior *Resignación*.

