

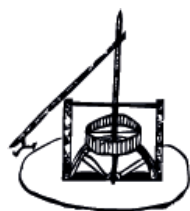
- HUESO, Katia (2020): «*La sal de la vida, vida en la sal: producción de sal en paisajes de alto valor ecológico*», *Cuaderno de Investigación Urbanística*, n.º 129, pp. 62-73.
- HUESO, Katia – CARRASCO, Jesús (2006): «*Las salinas de interior: un patrimonio desconocido y amenazado*», *Re Metallica*, n.º 6-7, pp. 23-28.
- (2008): *Los paisajes de la sal. Un endemismo Ibérico*. Asociación de Amigos de las Salinas de Interior.
- MADOZ, Pascual (1845-1850): *Diccionario Geográfico-Estadístico Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*.
- MALPICAL CUELLO, Antonio (2005): «*La sal en Al-Andalus. Poblamiento y explotación de recursos salineros*», AMORIM, I. (ed) I Seminario Internacional sobre o sal português, Porto, pp. 257-277.
- MANGAS, Julio – HERNANDO, María del Rosario (2011): *La sal en la Hispania Romana*. Colección: Cuadernos de Historia. Madrid: Arco/Libros SL.
- MOREIRA MADUEÑO, José Manuel (coord.) (2005): *Caracterización ambiental de los humedales en Andalucía*. Consejería de Medio Ambiente, Junta de Andalucía.
- PARIAS SÁINZ DE ROZAS, María (1998): «*La realidad económica: la constante del tierra y sus reformas en el siglo XIX*», *Apuntes 2*, n.º 2, pp. 27-60. Ayuntamiento de Osuna.
- PÉREZ HURTADO DE MENDOZA, Alejandro (coord.) (2004): *Salinas de Andalucía*. Consejería de Medio Ambiente, Junta de Andalucía.
- PLATA MONTERO, Alberto (2006): *El ciclo productivo de la sal y las salinas reales a mediados del siglo XIX*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava. Departamento de Urbanismo y Medio Ambiente.
- PRIETO PÉREZ, Joaquín Octavio (1996): *El Marquesado de Estepa 1751. Según las Respuestas Generales del Catastro de la Ensenada*. Madrid, Tabapress.
- RAMÍREZ OLID, José Manuel (1998): *Osuna durante la Restauración, 1875-1931*. Ayuntamiento de Osuna.
- ROMÁN LÓPEZ, Emilia (2014): *Paisajes de la Sal en Andalucía*. Tesis inédita. Universidad Politécnica de Madrid.
— <https://www.coam.org/es/fundacion/publicaciones/tesis-recientes-arquitectura/emilia-roman-lopez>
- TORREJÓN CHAVES, Juan (2004): «*La sal, renta estancada*», en *Salinas de Andalucía*, pp. 52-59. Sevilla, Junta de Andalucía.
- VIÑA BRITO, Ana (1995): «*Osuna en la época de Don Juan Téllez Girón*», pp. 95-104. *Osuna en los tiempos medievales y modernos*. Universidad de Sevilla.

Fuentes documentales:

- Nomenclátor Geográfico de Andalucía. Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía
<http://www.ieca.junta-andalucia.es/prodCartografia/toponimia/index.htm>
- Catálogo Digital de Cartografía Histórica. Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía
<http://cartoteca.ieca.junta-andalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/cartoteca/buscar/search>

AGRADECIMIENTOS

Francisco Ledesma (Archivo Municipal de Osuna), Joaquín Cortés (Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía), Juan González Sánchez y Manuel González Parejo (propietarios de la salina de igual nombre), Teresa Balbás (propietaria de la salina de El Salinoso), Jaime Troya (propietario del Cortijo de la Salina), Emiliano Mellado (ANDASAL), Esteban Humanes (trabajador de La Carmelita y propietario de Salina N.ª Señora de Los Remedios, Aguilar de la Frontera), Emilia Román, Alonso Becerra y Antonio César Redondo.



MÚSICA

OBRAS INÉDITAS DE JOSÉ FONT DE ANTA: EL CONCIERTO ANDALUZ PARA VIOLÍN Y SUS APORTACIONES MUSICALES AL MEDIO AUDIOVISUAL

Por

M.ª DEL CARMEN RODRÍGUEZ OLIVA
Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH)

ANTONIO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ
Licenciado en piano por Conservatorio Superior de Sevilla

M.ª ISABEL OSUNA LUCENA
Universidad de Sevilla

Cada hora del día o de la noche tiene su luz y tiene sus sonidos... luz y sonidos han de ir unidos: día y noche, luz y sombras, alegría o tristeza, dulzura o tragedia, de ello nace la obra, de saber darles tales contrastes o mantener los efectos luminosos o sombríos.

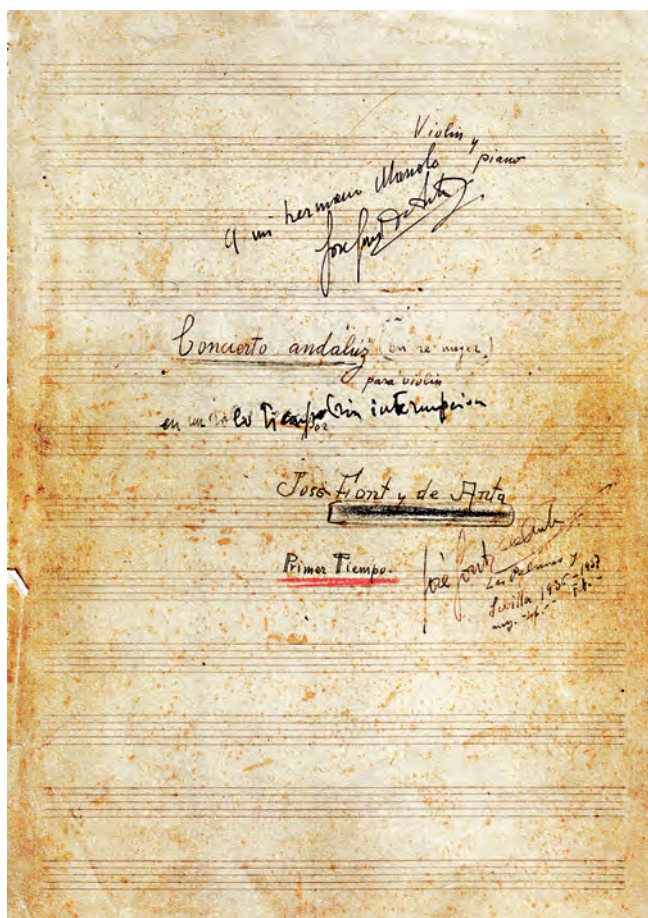
JOSÉ FONT DE ANTA, *Escritos personales manuscritos*

Nuevamente vamos a centrarnos en la personalidad y creación del músico sevillano José Font de Anta; y en nuestro afán por recuperar y difundir su trayectoria profesional hemos descubierto, siempre con la ayuda inestimable de sus hijos, por una parte, una composición inédita, su «*Concierto Andaluz*» para violín y reducción orquestal a piano en *Re mayor*, y por otra su participación en el mundo audiovisual de la época, faceta prácticamente desconocida hasta ahora incluso por su propia familia.

Como apuntábamos en el anterior artículo dedicado a su reconocimiento¹, su vida (1892-1988) transcurrió en una de las etapas más efervescentes de la producción artística de lo que entendemos como *cultura occidental*, siguiendo la nomenclatura clásica. En el marco artístico de la primera mitad del siglo XX, además de la búsqueda de nuevos parámetros a todos los niveles, hemos de añadir el gran impacto que tuvo la aparición de la fotografía (a mediados del siglo XIX) y su difusión definitiva a partir del último tercio de dicho siglo. Pero, sobre todo, hemos de recordar la indudable revolución que supuso la invención del cinematógrafo (1895) con su enorme potencial desde sus inicios, y la gran repercusión de sus derivados audiovisuales a partir de los años treinta del siglo XX.

Más adelante retomaremos sus aportaciones en el mundo del séptimo arte, así como su participación en notables grabaciones de la época. No sin antes detenernos a dar a conocer y rescatar una obra inédita del compositor sevillano, su «*Concierto Andaluz*» en *Re mayor*, un manuscrito instrumentado para violín y reducción orquestal para piano que, sin duda, hace del ilustre José Font de Anta un excelso e insigne compositor.

¹ OSUNA, M.ª Isabel – RODRÍGUEZ, M.ª Carmen – SÁNCHEZ, Antonio: «Recuperando al músico sevillano José Font de Anta», *Cuadernos de los Amigos del Museo de Osuna*, 21, pp. 173-79, 2019.



1. PORTADA DEL «CONCIERTO ANDALUZ», FIRMADA POR JOSÉ FONT DE ANTA.¹



2. PRIMEROS COMPASES DEL «CONCIERTO ANDALUZ».

UN PRIMER ANÁLISIS DEL «CONCIERTO ANDALUZ» PARA VIOLÍN Y REDUCCIÓN ORQUESTAL A PIANO²

Antes de nada, hemos de comentar que José Font de Anta fue un músico de su tiempo, conocedor sin duda de las vanguardias que iban sucediéndose en las creaciones artísticas en general y específicamente en las musicales (recordemos su estancia en Bruselas), pero que, a su vez, refleja muy bien los *claroscuros* de la composición en España, como señalaremos más adelante.

Entendiendo el perfil reflexivo e intimista del músico, nos parece oportuno apuntar algunos de sus pensamientos estéticos con respecto a las inquietudes latentes relacionadas con el devenir de la música.

Durante el transcurso de los siglos, la música ha ido transformándose siempre y al modificarse con los nuevos métodos que los genios fueron incorporando a lo ya hecho por sus antecesores, al ensanchar con las nuevas teorías nuestro bello arte, hemos de afirmar que todas las modificaciones han seguido las primitivas esencias y que todas las modificaciones o tendencias no basadas en las primitivas leyes (podríamos emplear esta palabra), fracasaron y no hicieron escuela fueron sistemas personalísimos que carecían de fuerza estética que las mantuviese por faltarles base. La obra de arte ha sido creada por algo que escapa al análisis, por ello nace del alma y el artista no ha podido nunca sujetarse a nada que no sea una libertad para producir la obra cuando al alma del artista llegaba esa fuerza creadora.

JOSÉ FONT DE ANTA, *Escritos personales manuscritos*

A primera vista, lo primero que uno deduce al observar el manuscrito de este concierto es que se trata de una obra que en sus inicios fue concebida para tener una estructura clásica de tres movimientos, posiblemente entre los pensamientos de José Font estaría la estructura clásica de concierto con forma sonata. Sin embargo, a medida que avanzamos en el análisis observamos que, posiblemente, durante el transcurso de su creación entre los años 1936 y 1937 y el cambio de residencia de las Palmas a Sevilla, el propio compositor renunció a sus otros dos movimientos y se centró en el primero haciéndolo el más extenso. Esto se puede apreciar también, en la enorme cadencia con el que acaba este primer movimiento o *tiempo*, como el propio compositor escribe en el título de su obra. Así mismo, nos parece interesante mencionar el hecho de que, en el mismo título, además de especificarse la tonalidad del concierto en Re mayor, añade «en un solo tiempo, sin interrupción», por lo que nos sugiere la duda sobre si concibió la obra como un sólo gran movimiento o esta especificación fue añadida al concluirlo.

Igualmente, hay que señalar que el manuscrito original que analizamos está escrito para violín y acompañamiento de piano, algo que hace que la lectura de la reducción orquestal se torne a veces excesivamente compleja y densa, algo que perfectamente se puede justificar por el hecho de que la especialidad del maestro era el violín, instrumento solista de este concierto, y no el piano. Por tanto, los continuos cambios armónicos del acompañamiento de este concierto nos hacen ver que es un concierto de muchos contrastes y coloridos, e igualmente podemos imaginar una orquestación bastante amplia. En este sentido, hemos de destacar que las frases musicales del violín son las más complejas de la obra, abundando las escalas y arpeggios ascendentes y descendentes con grupos rítmicos rápidos, lo que sumado a la elevada

² Todas las fotografías han sido realizadas por José Manuel Acebes Ruiz.

velocidad de ejecución supone un verdadero reto para el que se decida interpretarlo.

El concierto empieza con una anacrusa en *forte* que desemboca en un contundente Re mayor, la tonalidad principal de esta obra. Estos primeros compases sirven como introducción del primer motivo principal de este concierto, estableciéndose un diálogo entre una primera parte en *forte* que recuerda lo que podría haber sido una especie de fanfarria de apertura, con una segunda parte en el compás 6 que funciona como respuesta y que es bastante diferente en cuanto a color y textura, en *piano* y mucho más *dolce*. Este esquema se repite justo después variando las bases armónicas y coloreando con acordes que sirven como tensión para así dar paso a enfatizaciones y préstamos tonales. Con esto, podemos apreciar desde el principio que en este concierto se dan múltiples contrastes, tanto en el esquema armónico como en las dinámicas y texturas.

También hay un uso muy frecuente de los modos en este concierto, destacando el modo lidio desde los compases más tempranos de la obra combinándose con el modo frigio andaluz, característico su uso tanto en este compositor como en los demás grandes compositores nacionalistas del panorama como Manuel de Falla y que aporta a la obra un tinte más regional, evocando por momentos alguna reminiscencia a las marchas procesionales que compuso, como su famosa y previamente analizada en publicaciones anteriores, *Amarguras*.

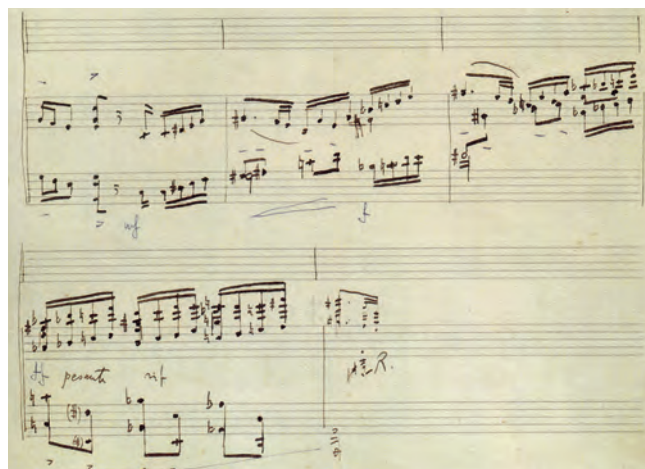
En la composición también hay que destacar el uso de escalas de tonos enteros. Esto es una de las características habituales en la música impresionista abanderada por Claude Debussy y de la que adquirió bastante conocimiento e influencia el maestro Font de Anta cuando residía en Bruselas. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar desde el compás 22 al 24, y que podemos apreciar como algo recurrente en la manera de enlazar un motivo con otro.

El ritmo de la obra es ternario, en su mayor parte escrito en compás de 3/4 que se alterna con el 9/8 y ocasionalmente el 6/8, algo que le aporta un carácter de danza y que sumado a la melodía cantábil del violín nos hace visualizar un tono jovial de fiesta popular. En cuanto a la forma, podríamos decir que sigue la estructura de la forma sonata, empezando con un tema principal en Re mayor y con un tema secundario abriéndose paso en el compás 331, mucho más lírico y reposado en forma de *Fantasia*. Este nuevo motivo empieza con el violín arropado por la orquesta en el tono de Si mayor, y después de partes transitorias y enfatizaciones retorna al tempo de Allegro del principio hasta llegar a la reexposición del tema principal.

El tema principal de este primer movimiento, en el que nos centraremos por ser el más extenso del concierto como citamos con anterioridad, está formado por dos motivos destacables. El primero se presenta interpretado por la orquesta en el compás 70 y se va desarrollando durante todo el movimiento cobrando tal importancia que, una vez acabada la extensa cadencia final, el violín solista lo retoma íntegramente para rematar el movimiento con el recuerdo de este motivo en forma de coda. El otro motivo central es el tema con el que el violín solista abre el concierto en el compás 100, tema festivo y recargado de florituras que se vuelve a interpretar en la reexposición de este movimiento.

Así pues, el violín solista hace el papel de cantante cupletista de esta obra, con una excelsa ambientación andaluza predominando el modo frigio y el andaluz en sus giros melódicos. De ahí posiblemente el título que el autor otorga a su *Concierto Andaluz*, evocando la línea del violín claramente a la voz humana cantada y pudiéndose atisbar a través de sus florituras una gran influencia de la música popular de Andalucía con una personalidad tintada por el flamenco y el folclore andaluz.

Hay que señalar que la España contemporánea a la obra, se situaba ciertamente a la espalda de lo que hacía Europa, llegaban pequeños atisbos de la obra de Stravinsky, pero seguía sin conocerse la música folclórica de Bartok, ni mucho



3. EJEMPLO DE UTILIZACIÓN DE ESCALAS DE TONOS ENTEROS ENTRE LOS COMPASES 22 Y 24.

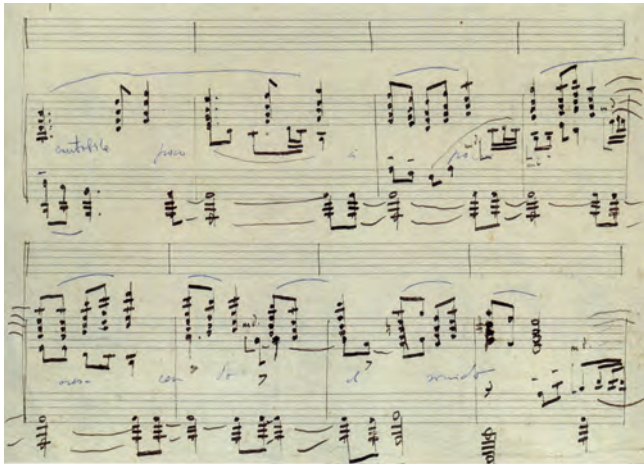
menos estaba presente la atonalidad de Schönberg y su revolucionaria Moderna Escuela de Viena. Concretamente, en la Sevilla de la época de José Font de Anta, se puede decir que había un absoluto desconocimiento de las nuevas tendencias modernistas, por lo que escuchar los *Preludios* de Debussy o el *Bolero* de Ravel en esos años era un escándalo revelador. No obstante, el joven José Font de Anta adquirió gran conocimiento de todas estas nuevas tendencias y, además, ampliaría su visión musical a raíz de sus estudios con el profesor principal del Conservatorio Real de Bruselas, el maestro violinista belga César Thomson, obteniendo el premio a la más alta distinción en el mismo Conservatorio, en 1914. Todos estos conocimientos, junto a la experiencia de sus diversos viajes por Europa (Francia, Holanda, Alemania y Bélgica), puede advertirse en este concierto cuya evidencia se desarrolla en la exploración de nuevas armonías que fusiona con la influencia de la música procesional y las corrientes nacionalistas dominantes en España. Esta concepción de la música es quizás lo más interesante porque enriquece el lenguaje armónico de este concierto, de tal forma que, por momentos, incluso se establecen fragmentos intensamente densos y complejos.

Otro elemento destacable y ampliamente visible en esta obra son las escalas cromáticas, utilizadas para ir progresando con la armonía y por supuesto para adornar con florituras la melodía. De hecho, se puede señalar desde la entrada del motivo principal del violín en el compás 100, un uso constante de notas de adorno, multitud de trinos y grupetos de cuatro o más notas que se agolpan que, si bien simula la voz cantada y el folclore andaluz como anteriormente explicamos, además la dota de un virtuosismo plagado de escalas y arpeggios ascendentes y descendentes, haciendo que el ámbito de la nota más grave a la más aguda sea extremo y sobrepase las tres octavas.

Continuando el hilo de la innovación dentro del ámbito musical y del arte, encontramos las siguientes palabras en sus memorias personales

El conocimiento de las formas musicales debe servir para intentar modificarlas, dentro del respeto básico, pero nunca no salirse de ellas. Modificarlas es tanto como dar un paso adelante en el arte. Ceñirse a lo ya hecho sin intentar, repetimos, ampliarlo, es servir meticulosamente, pero no ser creador... No quiere decir esto que tomado por modelo una obra maestra, no se puede ser personal; la forma es la obra lo que el esqueleto al ser humano. Todo lo que no responda a algo que tenga una arquitectura sólida, caerá

JOSÉ FONT DE ANTA, *Escritos personales manuscritos*



4. A. PRIMER MOTIVO CENTRAL DEL CONCIERTO,
PRIMERO INTERPRETADO POR EL PIANO EN EL COMPÁS 70.
B. EN LA CODA FINAL INTERPRETADO POR EL VIOLÍN.

Con respecto a los otros dos movimientos, lo que podemos observar del análisis de los manuscritos encontrados es que ninguno de los dos está acabado ni formalmente escrito, encontrando algunas correcciones o fragmentos que el propio compositor desechó, además de echar en falta bastantes páginas que se han perdido, quizás a propósito, por lo que descartamos un análisis total y global de la obra. Así pues, deducimos que nunca dio por finalizado este concierto y se centró en la escritura del primer movimiento, quizás para presentarlo a algún concurso o certamen, estando mucho mejor estructurado y con un acabado minucioso y más detallado.

Como curiosidad, no podemos finalizar este análisis sin citar la existencia de otra obra inédita del maestro, con una edición exquisitamente más limpia y cuidada, seguramente hecha por alguien cercano al compositor. Estamos hablando de su *Preludio, Recitativo y Nocturno Andaluz* escrito para piano y violín y dedicado a sus hijos, y aunque no está fechado podemos deducir que es muy cercano al *Concierto Andaluz*. De hecho, lo que al principio parecía una mera coincidencia, al comparar este *Preludio, Recitativo y Nocturno Andaluz* con el segundo movimiento del manuscrito del *Concierto Andaluz*, podemos afirmar que es una copia íntegra y una cita a sí mismo, coincidiendo exactamente la música nota por nota en la entrada del violín, además de tener un carácter más pausado y lírico típico de un segundo movimiento de un concierto. Todas estas implicaciones nos llevan a imaginar las grandes dimensiones y aspiraciones que tenía el compositor sobre su *Concierto Andaluz*, que por diversos motivos nunca vio la luz, y que, además, le sirvió para reciclar el material de su segundo movimiento para dar forma a otra obra independiente. Es evidente que José Font dota a su obra de una majestuosidad también patente en los grandes



5. COMIENZO DEL SEGUNDO MOTIVO PRINCIPAL Y
CARACTERÍSTICO DEL *CONCIERTO ANDALUZ*,
COINCIDIENDO CON LA ENTRADA DEL VIOLÍN EN EL COMPÁS 100.

conciertos de Mozart y Beethoven, así como el virtuosismo e innovaciones en las texturas de la música regional y popular de Andalucía, añadiendo a su *Concierto Andaluz* una notable riqueza lírica y armónica que elevan la narrativa de la obra a unos niveles muy interesantes.

SUS APORTACIONES MUSICALES AL MEDIO AUDIOVISUAL.

MÚSICAS INCIDENTALES Y REGISTROS SONOROS

Desde el inicio, el cine se postuló como una expresión más social que artística y, aunque su trayectoria discurrió por derroteros distintos según intereses y peculiaridades varias, lo cierto es que el invento irrumpió con fuerza en la mayoría de los países y rápidamente se convirtió en un espectáculo de masas con todo lo que ello conlleva. Sin duda uno de los aspectos más relevantes fue la capacidad de impactar simultáneamente a una importante cantidad de personas, por lo que pronto se convirtió en un poderoso instrumento de propaganda y de difusión de ideas. De ahí que fueran los propios gobiernos, sobre todo los de signo totalitario de la primera mitad del siglo XX, los que impulsaran su desarrollo mediante la construcción de los estudios pertinentes para la grabación de las consecuentes películas. Indudablemente no todo fue intención política, rápidamente la creatividad se abrió paso y casi desde las primeras producciones encontramos auténticas obras de arte en el más amplio sentido del término.

Una de las características más señaladas deriva de la propia elaboración y ejecución del espectáculo, porque así hemos de calificarlo. Nos referimos al hecho de que nos encontramos con una obra colectiva y, aunque siempre hay un realizador como responsable del resultado, lo cierto es que, tanto a lo que se refiere al contenido artístico y técnico como a lo relativo a la parte económica y difusora, son equipos muy numerosos los encargados de concebir, concretar y completar cada uno de los pasos para conseguir un resultado final.

No es esta la ocasión ni el lugar para detenernos en la complejidad y el desarrollo de la producción cinematográfica. Sólo queremos señalar estos dos aspectos: el cine como hecho colectivo, tanto en la realización como en la recepción; y el cine como medio propagandístico de primer orden.

Varios son los elementos audiovisuales en los que vemos participar a José Font de Anta. La grabación en disco de algunas de sus canciones; la participación en películas con diversos temas, como cuplés y coplas o canción andaluza; y su aportación de la música incidental en determinados documentales.

Y aquí hemos de señalar brevemente la relevancia de la música en las producciones fílmicas y los distintos tipos de integración.



6. DOS PRIMERAS PÁGINAS DEL *PRELUDIO, RECITATIVO Y NOCTURNO ANDALUZ* DE JOSÉ FONT DE ANTA, OBRA RECICLADA DEL SEGUNDO MOVIMIENTO DEL *CONCIERTO ANDALUZ* Y DONDE PODEMOS OBSERVAR UNA MAYOR LIMPIEZA TANTO EN LA ESCRITURA COMO LA EDICIÓN.

En primer lugar, la unión de sonido/música a la imagen se justifica por la enorme capacidad afectiva y efectiva que se da entre la unión ojo/oído. La música provoca a la subjetividad del receptor a «enlazarse en el hecho cinematográfico. [...] La función básica de la música de cine, aquella que fundamenta todas sus demás funciones, es la de invocar a algo que no es ella misma, a unas dimensiones que no le pertenecen: si la música es subjetiva es porque puede invocar a una subjetividad, si la música es emotiva se debe a su capacidad de invocar a una emotividad, si la música es significativa es porque puede hacer una significatividad, y así con todas las funciones»³.

Hemos apuntado la relación ojo y oído. Pero el interés de aglutinar todos los sentidos está presente desde los comienzos del cine como una utopía asumida a una percepción total, adjuntando al cine la capacidad de reproducir una experiencia completa análoga a la de la vida real⁴. Este planteamiento está firmemente asentado en el ideario colectivo y le confiere al cine un realismo que, aunque es de todo punto ficticio, se asimila como un hecho innegable.

Y en segundo lugar hemos de recordar los dos tipos significativos de integración del sonido o de la música en el desarrollo de la acción. Nos referimos a la música diegética y a la música extradiegética o incidental.

La música diegética según la RAE, *diégesis* significa «en una obra literaria o cinematográfica, desarrollo narrativo de los hechos». Así pues, entendemos como música diegética aquella que forma parte de la narración, es decir la música que proviene de algo o alguien que aparece en la escena. Por ejemplo: una radio o TV encendida, una o varias personas cantando o tocando un instrumento, una orquesta tocando en la sala, etc. Por eso también se ha llamado a esta música

música de pantalla. En definitiva, es la música que oyen los personajes del filme. A veces evoluciona y, aunque comienza como música diegética, se amplía y se convierte en música *de fondo* o incidental. Hay ocasiones en que aparece en lo que podemos definir como diegética de emanación o también diegética ambigua, es decir, cuando la música parece fluir de un contexto narrativo perfectamente verosímil pero no aparece directamente la fuente emisora⁵.

Uno de los usos primordiales de la música diegética es la caracterización de los personajes. De la misma manera que el tipo de música sirve de decorado en los lugares en los que suena, la música que escucha o interpreta cada personaje va a contribuir a definir su personalidad, su grupo socio-cultural, su origen geográfico o *étnico* o simplemente su formación musical. La música diegética crea un vínculo más fuerte entre el personaje y su música, que en el caso de la música extradiegética⁶.

La música extradiegética o incidental trata de la música que suena mientras ocurren los acontecimientos de la película y no forma parte de los hechos narrados. En este caso solo la escuchan los espectadores y lógicamente es añadida en el montaje con fines expresivos. No tiene sentido realista, se ubica en lugares tan inconcretos como lo son el ambiente, la psicología o las emociones de los personajes. Su duración no responde a criterios de exactitud, sino que se prolonga en función de las necesidades de cada escena, pudiendo interrumpirse y reanudarse mucho tiempo después. También se llama *música de fondo*.

Y precisamente esta expresión *música de fondo* es la utilizada por José Font de Anta en sus escritos para referirse a la música grabada o *enlatada* como él indica de forma un tanto peyorativa:

³ COLÓN PERALES, Carlos – INFANTE DEL ROSAL, Fernando – LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Alfar. Sevilla, 1997, pp. 232-233.

⁴ *Ibidem*, p. 211.

⁵ <https://sonido.blogs.upv.es/relacion-con-la-diegesis/musica-diegeticamente-ambigua/> 12-2019

⁶ <https://sonido.blogs.upv.es/funciones-de-la-musica/musica-diegetica-y-caracterizacion/> 12-2019

La música de fondo

Al referirnos a la música en el cine debemos anteponer que cuando hablamos de sonido, es lo que realmente es, en sus calidades, en su volumen, en los timbres naturales de las sonoridades de los instrumentos, que naturalmente, mecanizadas, pierden su valor real, sus vibraciones, en una palabra, su vida. Los instrumentos llevados a «fotografías sonoras» como son los discos y película, pierden su calor y color. Lo humano no puede ser recogido tal cual es, por ello, no dejamos de comprender que haya sido para la música una adaptación beneficiosa al cine pero, no al arte como es aquello que avanza. La música avanza con sus medios propios, el cine con los ajenos, utilizándolos a su servicio, y no al servicio de ellos. Para lo comercial del cine en su mayoría así es tratado todo lo que a él se refiere, quizás sea la música lo que hayan tenido que aceptar sin modificaciones ya que en lo demás lo limitan. El músico ha hecho ensayos, pero sin éxitos positivos.

JOSÉ FONT DE ANTA, *Escritos personales manuscritos*

Como podemos ver, nuestro músico no era muy partidario de las grabaciones, de cualquier tipo, porque para él la música grabada perdía parte de su esencia y se convertía en elemento añadido a la imagen en vez de ser un elemento complementario.

En la Filmoteca Española se encuentran registradas una serie de composiciones musicales cuya autoría se otorga a José Font de Anta. Así constatamos que a él se debe a las músicas incidentales que ilustran los documentales:

— *Reconstruyendo España 1 y 2*. Está catalogada como obra audiovisual realizada en blanco y negro en dos partes de unos 10 minutos cada una y producida por CIFESA en 1937. En la ficha técnica se especifica: «Font de Anta, José, música original»⁷.

— *Homenaje a las Brigadas de Navarra*. Se trata de un corto producido igualmente por CIFESA que no llega a 10 minutos de Fernando Delgado y que realizó en 1937 en plena Guerra Civil. Alfredo Fraile figura en esta ocasión como director de fotografía. Actualmente se puede visionar en la plataforma de internet YouTube.⁸

Ambos son de 1937 y fueron realizados respectivamente por Alfredo Fraile y Fernando Delgado de Lara, en los que nos vamos a detener brevemente por su incuestionable relevancia en la producción cinematográfica española de buena parte del siglo xx.

Estos documentales reflejan una de las principales funciones que tuvo el cine como era la posibilidad de documentar, ejemplificar y, por qué no, difundir hechos históricos y situaciones políticas.

Alfredo Fraile Lallana (Madrid, 1912-1994) será un nombre clave que estaría en ese grupo de esos jóvenes operadores dentro del mundo cinematográfico y de la fotografía, y que conformarán posteriormente, en la posguerra, la primera generación de autores en el ámbito de la fotografía cinematográfica española. Más adelante llegará a ser un destacado productor.

Comienza como operador, término con el que entonces se designaba a los directores de fotografía, aunque realmente fue más conocido en el mundo del cine por su faceta de productor. Efectivamente lo vemos en una primera etapa de su vida como operador realizando durante la Guerra Civil española (1936-1939) numerosos documentales cortos y entre ellos rodó *Reconstruyendo España 1 y 2* en el año 1937.

Pero su primera aportación al cine en mayúsculas, podemos decir, vendrá de la mano de su amigo Rafael Gil con el debut de Fraile iluminando la película *Huella de luz* del año 1943.



7. DISCO PATHÉ DE ¡VIRGEN DE LA MACARENA!

Su larga trayectoria tendrá un amplio desarrollo contribuyendo al mundo del cine con cerca de un centenar de títulos y avalado por la obtención de varias medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos. Se puede decir que hasta 1968 dirigió la fotografía de numerosas películas que lo consagraron como uno de los operadores más relevantes del cine español de esa época con títulos como *El clavo* de 1944; *El niño y el muro* de 1965; *La gran mentira* de 1956; la afamada *Muerte de un ciclista* de 1955 y también será operador habitual de realizadores como Juan de Orduña (*Porque te vi llorar*, 1941; *¡A mí la Legión!*, 1942; *Deliciosamente tontos*, 1943; *La leona de Castilla*, 1951; o *Alejandra, mon amour* de 1979).

Por su parte, Fernando Delgado de Lara fue actor en sus comienzos, pero en 1919 ya debutó como director en *La madona de las rosas*, codirigida junto a Jacinto Benavente. Considerado como uno de los primeros cinematógrafos del cine mudo español ya en solitario logrará el triunfo personal tras dirigir *Los granujas* y *Ruta gloriosa*, cuyo éxito le conducirá a realizar sus tres mejores trabajos que realizó antes de la Guerra Civil Española: *Cabrita que tira al monte*; *Las de Méndez*; y *Viva Madrid, que es mi pueblo*.

Menos afortunadas fueron sus contribuciones al cine sonoro, quedando circunscritas al cine comercial en su vertiente más convencional. De estas producciones, la más reseñable fue la nueva versión del film *Currito de la Cruz* de 1936. Efectivamente, en la época bélica su carrera queda truncada y será cuando se dedique a hacer cortos a modo de documentales de signo patriótico como *Homenaje a las Brigadas de Navarra* en el que la dirección musical estuvo a cargo de José Font de Anta, como hemos indicado más arriba. Delgado posteriormente realizará *Lluvia de hijos* y *La calumniada*, ambas del 1947, pero ya por estas fechas su carrera estaba prácticamente consumada.

Creemos interesante detenernos a comentar la música de *Homenaje a las Brigadas de Navarra*. Más arriba apuntábamos las dos posibilidades más comunes de la utilización de la música en los medios audiovisuales: música diegética y música incidental. Pues bien, en este documental José Font de Anta realiza una inteligente y efectiva unión de la música con las imágenes, de manera que, aunque el fondo sonoro sea indiscutiblemente de carácter incidental, esto es, una música añadida con la única función de resaltar la esencia y las palabras de la narración, el hecho es que la música va evolucionando hasta convertirse en una pseudo música diegética, ya que podemos constatar que a medida que van apareciendo bandas militares y se delimita el contenido narrativo a un desfile militar, unifica sonido e imagen con el resultado consiguiente de que parece que son las bandas de música las que

⁷ CIFESA, Compañía Industrial Film Español S. A.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=vOvIFVTqKKs> 02-2020

proporcionan las marchas para el desfile, consiguiendo un efectista realismo muy impactante.

Con respecto a otras grabaciones, podemos indicar que en la misma Filmoteca Española hayamos un nuevo registro sonoro dedicado a Joaquín Alcaide de Zafra (Sevilla, 1871-Madrid, 1946) poeta y escritor modernista sevillano. Se trata de un disco, un vinilo que se realizó en 1940. En este trabajo colaboran como autores: Guillermo Hernández Mir (1884-1955); José Font de Anta; Carmen Arenas. Entraría dentro de la materia denominada como canción andaluza y española con canciones como *El torero de Cádiz* y *Sindicalismo* interpretada por Carmen Arenas y cuya dirección de orquesta es del mismo José Font de Anta.

Siguiendo nuestra investigación y tomando como referencia la documentación de registros sonoros que nos proporciona el catálogo de la Biblioteca Nacional de España nos encontramos con que José Font Anta también realizó varias colaboraciones con Carmen Arenas, mencionada anteriormente, gran intérprete de la época y destacada cupletista de la denominada canción española. Así vemos que musicalizó *¡Virgen de la Macarena!* de 1922, composición con aires flamencos editada por Pathé, e igualmente de la misma editorial y año será la orquestación de los cuplés *Vaya benito* [sic] *con Dios*, el titulado *Caminito de Aracena*; y el *Corregidor*, *Corregidor*.

En este contexto de evolución del cuplé a la canción andaluza realizarán una labor muy apreciable músicos como Manuel y José Font de Anta, Ángel Ortiz Villajos, Manuel García Matos, entre otros⁹. Ciertamente la sensibilidad musical de José Font de Anta será fundamental, por ejemplo, en las canciones creadas por Joaquín Guichot Barrera, escribiendo libros de coplas cuyos temas de amor y melancolía serán musicalizados por el maestro José Font de Anta¹⁰.

José Font de Anta será músico de otra grabación sonora editada por Pathé en el año 1927 realizada por el dramaturgo y libretista onubense Luis Manzano Mancebo, autor de exitosas comedias como la afamada *Lo que no muere* de 1907. Nuevamente vemos nuestro músico dirigiendo la música en esta grabación en canciones como *El de cañaverería*. El disco además contiene otras canciones como *Naranjera soy*, del músico y compositor José Ruiz de Azagra, músico español que realizó composiciones para teatro lírico pero que destacó sobre todo en música para películas con más de cuarenta films, entre ellos *La torre de los siete jorobados* o *El hombre que se quiso matar* de 1942, las comedias *Ídolos* y *Cristina Guzmán* ambas de 1943; y el drama *Noche de reyes* de 1947 entre otras.

Por último, en la Filmoteca Española también encontramos el cortometraje *Aquel par de botas*, película de 1985 de una duración de 20 minutos, dirigida por el director, productor y guionista ampliamente reconocido Javier Reyes Cabello. Como director de cine, Javier Reyes comenzó su andadura haciendo medimétrajes como *Ciudad*; *Nostalgia de Comedia Muda*; *Mundo Secreto* y *Aquel par de Botas* además posteriormente dirigirá el largometraje *Delirium*.

Aquel par de botas sería la primera de la lista de films que tienen como banda sonora la marcha *Amarguras*, pieza musical que está unida al icono de la Semana Santa sevillana

⁹ A finales del siglo XIX un nuevo tipo de canción comenzó a ser popular en los escenarios españoles de cafés y teatros: el cuplé. Era esta de música melodiosa y pegadiza y letra atrevida y picante que llegó por influencia de los espectáculos franceses –tan en boga en aquellos tiempos– y llevó a la tonadilla tradicional a una adecuación a los nuevos gustos musicales. La palabra *cuplé* proviene de la voz francesa *couplet* ‘copla’ y tiene su origen en las canciones medievales. Con la Revolución francesa el género fue evolucionando y ampliando el repertorio, que pasó más tarde a los escenarios frívolos de París y de otras ciudades europeas. La Bella Chelito, Consuelo Vello (la *Fornarina*), Pastora Imperio o Raquel Meller, son algunas de las más célebres cupletistas españolas.

Desde principios del siglo XX, en revistas, zarzuelas, cafés teatro, cabarets, en el teatro musical en general, el cuplé fue uno de los números más celebrados. Su éxito perduró hasta finales de la década de 1920. <https://musicadecomedia.wordpress.com/2014/09/29/el-picante-y-atrevido-cuple/> 02-2020

¹⁰ LUNA LÓPEZ, Inés M.^a: *La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre la copla flamenca y la canción española*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2017, p.44.

y que, como bien se describe en el artículo *Recuperando al músico sevillano José Font de Anta*, la compuso José Font de Anta¹¹. Otra de las películas donde *Amarguras* forma parte de la banda sonora original será la del productor Manuel Gutiérrez Aragón *Semana Santa* de 1992.

Como conclusión de este recorrido por la historia musical y cinematográfica podemos decir que nuestro maestro compositor dedicó su vida a la música entendida siempre como parte de un concepto integral del arte. En numerosas ocasiones nos habla de artistas y obras de arte y no sólo de músicos, y estableció sus fundamentos teóricos sobre una formación sólida y a la vez abierta a los nuevos tiempos que se fraguaban en el arte en todas sus acepciones. Su *Concierto andaluz* obedece sin duda a una inquietud de búsqueda y crecimiento personal sin olvidar el maravilloso virtuosismo que le acompañó durante toda su vida, siempre anclado a su tierra y a sus raíces.

Sin olvidarnos de su profunda religiosidad que impregnó su sentida música para la Semana Santa, le tocó vivir la explosión que supuso el mundo audiovisual en sus variados formatos: música de variedades, la canción española, los cuplés o la zarzuela, No podemos pasar por alto su profunda unión y admiración por su hermano Manuel, compositor renombrado en los ambientes madrileños de la música de teatro, con innumerables canciones para famosas cantantes como Raquel Meller, la Argentinita, la Goya o Pastora Imperio, y que sería muy probable que introdujera a José en el mundo de la canción española.

Siguiendo con José, por lo que respecta a la música grabada ya hemos apuntado que no era de su preferencia porque creía firmemente que la vibración sonora debía su fortaleza a la inmediatez y a la realidad vivida. Sin embargo, participó y, fiel a sus principios, lo hizo con una patente honestidad creativa.

Su vida está marcada por situaciones dramáticas realmente extremas: las guerras mundiales, la muerte de su hermano, la guerra civil española, la muerte de su primera mujer y su hijo desconocido... Son muy entrañables las palabras de recuerdo de su hermano que encontramos en sus escritos:

Mi hermano decía: «Para escribir una obra bastan dos cosas, un lápiz y una goma...», y añadía irónico «más goma que lápiz». Saber borrar aquello que no debe quedar es conciencia de buen artista, escribir cuanto se nos venga al (digamos burlesco) lápiz es presunción... También decía mi hermano: «Para escribir hay que llevar la obra ya hecha en su alma».

JOSÉ FONT DE ANTA, *Escritos personales manuscritos*

Y, sin embargo, a pesar de las continuas fatalidades, su pensamiento siempre se mantuvo alentado y esperanzado, inmerso en una profunda sensibilidad y espiritualidad sin paliativos. Dejemos que sus reflexiones nos sirvan como final y rúbrica de lo que estamos manifestando.

Las palabras, los colores, los sonidos son en literatura, pintura o música los elementos más clásicos y naturales y eternamente sencillos; combinarlos es lo difícil para producir con palabras poesía, con colores imágenes y con sonidos obras que nos emocionen. En saber combinarlos estriba el arte, para ello es necesario el conocimiento completo de todo lo que a través de los siglos ha ido transformándose. [...]

Si el autor recibe su inspiración de Dios, el intérprete ha de tenerlo presente pues él también fue elegido por Dios para transmitir lo creado. El alma del autor se para en su alma y ésta debe ir unida pero con desprendimiento de sentimientos personales artísticos, para que sea el propio autor quien interprete su obra.

JOSÉ FONT DE ANTA, *Escritos personales manuscritos*

¹¹ OSUNA, M.^a Isabel – RODRÍGUEZ, M.^a Carmen – SÁNCHEZ, Antonio: *Op. cit.*, pp. 173-79.

FILMOTECA ESPAÑOLA

Reconstruyendo España, núm. 1

Reconstruyendo España, núm. 1 [Obra audiovisual] / Alfredo Fraile (1937).

Editorial: España: CIFESA, 1937.

Descripción física: 10 min.: Blanco y Negro, Normal 1:1,37; 35 mm.

Materias: España-Historia-1936, 1939, Guerra Civil.

Longitud: Cortometraje.

Género: Documental. Noticiario.

Equipo y reparto: Fraile, Alfredo (1912-1994), director, guion, director de fotografía. Font de Anta, José, música original
Productora/s: Cifesa, producción.

Localización: Filmoteca Española. Fondos Fílmicos. Disponible.

Enlace permanente:<http://catálogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac?TITN=62168>

Alcaide de Zafra, Joaquín (1871-1946)

El torero de Cádiz: [Grabación sonora] canción andaluza / J. Alcaide de Zafra & J. Font.
Sindicalismo: canción madrileña / G. Hernández Mir & J. Font. (1940).

Editorial: [S.l.: s.n.], [ca. 1940]

Descripción física: 1 disco: 78 rpm ; 25 cm.

Autores: Hernández Mir, Guillermo (1884-1955); Font de Anta, José; Arenas, Carmen (n. 1909).

Documento fuente: Fondo personal Guillermo Hernández Mir.

Notas: Sin sello discográfico, manuscrito a mano etiqueta donde aparece «Regalo».

Consulta restringida.

Carmen Arenas, acomp. de orquesta dirección maestro Font.

Guillermo Rodríguez Gordillo, sobrino nieto de Guillermo Hernández Mir. Pertenece al Fondo personal Guillermo Hernández Mir.

Serie: Discos.

Materias: Canción española.

Autores: Hernández Mir, Guillermo (1884-1955) Font de Anta, José. Arenas, Carmen (n. 1909).

Otros títulos: *Sindicalismo*.

Localización: Fonoteca. Material Especial. Hernández. Mir/04/02. Disponible

Homenaje a las Brigadas de Navarra

Homenaje a las Brigadas de Navarra [Obra audiovisual] / Fernando Delgado (1937).

Editorial: España: Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA), 1937.

Descripción física: 10 min.: Blanco y Negro, Normal 1:1,37; 35 mm.

Autores: Delgado, Fernando (1891-1950), director, guion, argumento, Castro, Arturo *Bigotón* (1918-1974), ayudante de dirección;
Fraile, Alfredo (1912-1994), director de fotografía; García Maroto, Eduardo (1903-1989), montaje; Font de Anta, José, música original.

Materias: España-Historia-1936-1939, Guerra Civil.

Longitud: Cortometraje.

Notas: Exteriores: Navarra / Pamplona.

Género: Documental.

Equipo y reparto: Delgado, Fernando (1891-1950), director, guion, argumento.

Castro, Arturo *Bigotón* (1918-1974), ayudante de dirección.

Fraile, Alfredo (1912-1994), director de fotografía.

García Maroto, Eduardo (1903-1989), montaje.

Font de Anta, José, música original.

Entidades: Cifesa, producción.

Autor: Manzano Mancebo, Luis (m. 1965)

Título: *El de cañaverería* [Grabación sonora] / L. Manzano & J. Font. Naranjera soy /Hernández Mir & Ruiz de Azagra.

Publicación: Pasajes (Guipúzcoa): Pathé, [ca. 1927] Descripción física: 1 disco : 80 rpm ; 25 cm.

Documento fuente: Fondo personal Guillermo Hernández Mir.

Notas: Etiqueta azul.

Consulta restringida.

Carmen Arenas acompañamiento de orquesta dirección Maestro Font.

Guillermo Rodríguez Gordillo, sobrino nieto de Guillermo Hernández Mir.

Pertenece al Fondo personal Guillermo Hernández Mir, serie Discos.

Materias: Canción española.

Autores: Font de Anta, José. Hernández Mir, Guillermo (1884-1955). Ruiz de Azagra, José (1900-1971). Font de Anta, Manuel (1895-1936). Arenas, Carmen (n. 1909).

Otros títulos: *Naranjera soy*.

Localización: Fonoteca. Material Especial. Hernández Mir/04/03. Disponible.

Aquel par de botas
Aquel par de botas [Obra audiovisual] / Javier Reyes. (1985)
Editorial: ESPAÑA: El Regador Regado P. C., 1985.
Descripción física: 20 min. : Color: Eastmancolor, Panorámica; 35 milímetros.
Autores: Reyes, Javier (1956-), director; Reyes, Javier (1956), guion; Villarías, Ángel, director de fotografía; Olias, Arantxa R., montaje; Braña, Frank (1934-2012), intérprete; Bar Boo, Luis, intérprete; Martín, Margot, intérprete; Alonso, Luis, intérprete; Borge, Ángel., intérprete; Novalvos, Román, intérprete; Repiso, Francisco., intérprete; Mirensen, Ramón, intérprete; Palacios, Juan M., intérprete; Dicenta, Daniel (1937-2014), voz en off.
Entidades: El Regador Regado P. C., producción
Notas: Basado en el cuento homónimo de Cándido Sanz Vera.
Exteriores: Maguilla (Badajoz)
Canciones: «Pasan los campanilleros» de L. Farfán; «Amargura» de F. de Anta.
Longitud: Cortometraje.
Género: Drama.
Localización: Filmoteca Española Fondos Fílmicos. Disponible .
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA
¡Virgen de la Macarena! (Saeta)
Autor: José Font de Anta; Joaquín Guichot y Barrera; José María Monteagudo; Carmen Arenas.
Editorial: Pasajes [Guipúzcoa] Pathé [ca. 1922].
Edición/Formato: Música: Español (spa).
Calificación: (todavía no calificado).
Temas: Saetas. Flamenco.
Vaya Benito [sic] con Dios; Caminito de Aracena
Autor: José Font de Anta; Luis Manzano Mancebo; Carmen Arenas.
Editorial: Pasajes [Guipúzcoa] Pathé 1922.
Edición/Formato: Música: Español (spa).
Calificación: (todavía no calificado).
Temas: Cuplés.
Detalles:
Tipo de material: Música, recurso en Internet.
Tipo de documento: Grabación sonora, recurso internet.
Todos autores / colaboradores: José Font de Anta; Luis Manzano Mancebo; Carmen Arenas.
Encontrar más información sobre:
Número OCLC: 431540672
Notas: Etiqueta azul.
Reperto: Carmen Arenas; acompañamiento de orquesta.
Descripción: 1 disco (8 min) 80 rpm 27 cm.
Otros títulos: <i>Caminito de Aracena</i> .
Responsabilidad: J. Font & L. Manzano.
Corregidor, corregidor
Autor: José Font de Anta; Joaquín Alcaide de Zafra; José Antonio Canals Álvarez; Carmen Arenas.
Editorial: Pasajes [Guipúzcoa] Pathé 1922.
Edición/Formato: Música: Español (spa).
Calificación: (todavía no calificado).
Temas: Cuplés.
Detalles:
Tipo de material: Música, recurso en Internet.
Tipo de documento: Grabación sonora, recurso internet.
Todos autores / colaboradores: José Font de Anta; Joaquín Alcaide de Zafra; José Antonio Canals Álvarez; Carmen Arenas.
Encontrar más información sobre:
Número OCLC: 431337067.
Notas: Etiqueta azul.
Reperto: Carmen Arenas; acompañamiento de orquesta.
Descripción: 1 disco (7 min) 80 rpm 27 cm
Otros títulos: <i>Ana María</i> .
Responsabilidad: J. Font & J.A. Canals. Ana María: no hay tu tía / J. Font & J. Alcaide de Zafra.