

1919-2019



Amarquzas.

100 AÑOS DE LA
REINVENCION REGIONALISTA
DE SEVILLA

AMARGURAS, 100 AÑOS DE LA REINVENCIÓN REGIONALISTA DE SEVILLA

FUNDACIÓN CAJASOL

PRESIDENTE

Antonio Pulido Gutiérrez

HERMANDAD DE LA AMARGURA

HERMANO MAYOR

José María Pedernal Álvarez

LIBRO-CATÁLOGO

EDITAN

Hermandad de la Amargura
Fundación Cajasol

COORDINADOR DE CONTENIDOS

Álvaro Cabezas García

AUTORES DE LOS TEXTOS Y FICHAS CATALOGRÁFICAS (POR ORDEN ALFABÉTICO)

Juan Bulnes
Álvaro Cabezas García
Carlos Colón Perales
Francisco Javier Gutiérrez Juan
Juan Manuel Labrador Jiménez
Andrés Luque Teruel
Javier Macías Román
José Carlos Pérez Morales
Rocío Plaza Orellana
Jesús Rojas-Marcos González
Aníbal Tovaruela Garrido

COORDINACIÓN

Aníbal Tovaruela Garrido

DISEÑO GRÁFICO, MAQUETACIÓN Y PRODUCCIÓN

Páginas del Sur S.L.

FOTOGRAFÍAS

Javier Comas Rodríguez
Manuel Jesús Rodríguez Rechi
José María Pichardo
Archivo de la Hermandad de la Amargura
Colección de José Mérida

DEPÓSITO LEGAL

SE 509-2019

ISBN

978 84 8455 392-2

EXPOSICIÓN

ORGANIZA

Hermandad de la Amargura

COLABORA

Fundación Cajasol

COMISARIO

Aníbal Tovaruela Garrido

COORDINACIÓN GENERAL

Carlos Colón Perales

COORDINACIÓN TÉCNICA

Álvaro Cabezas García

COMITÉ CIENTÍFICO

José María Pedernal Álvarez
Aníbal Tovaruela Garrido
Carlos Colón Perales
Jesús Fernández Luna
Álvaro Cabezas García
Enrique Candelería Muñoz
Antonio Peinado Ferrand

DISEÑO

Páginas del Sur S.L.

PRODUCCIÓN Y MONTAJE

Cópiame

TRANSPORTE

Grupo Pantoja

PROPIETARIOS Y PRESTADORES

Hermandad de la Amargura
Hermandad del Desconsuelo de Jerez
Herederos de José Font de Anta

AGRADECIMIENTOS

La Hermandad de la Amargura desea dejar constancia de su agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que han colaborado en la realización de esta exposición, entre las que se encuentran:

José Manuel Castroviejo López
Carlos Colón Perales
Javier Comas Rodríguez
José Ignacio Font de Anta
Francisco Javier Gutiérrez Juan
José Damián Huerta Hidalgo
Pablo Franco Pueyo
Juan Manuel Labrador Jiménez
Andrés Luque Teruel
Alejandro Marchena Blanco
Jesús Mejías Torres
José Mérida
Javier Macías Román
José Carlos Pérez Morales
Ester Pinelo
Rocío Plaza Orellana
Jesús Rojas-Marcos González
Herederos de José Font de Anta
Banda Ntra. Sra. del Carmen de Salteras

Este libro se edita como estudio de referencia de la exposición del mismo título *Amarguras, 100 años de la reinvencción regionalista de Sevilla*, que con motivo de la conmemoración del I Centenario del estreno de la marcha *Amarguras* tuvo lugar en la ciudad de Sevilla en 1919, y que se celebró entre el 12 y el 17 de marzo de 2019 en la sede de la Fundación Cajasol de Sevilla.

La hermandad no comparte necesariamente ni se responsabiliza de las manifestaciones u opiniones expresadas en estas páginas. Queda prohibida la reproducción total o parcial de textos o fotografías sin citar su procedencia y sin permiso expreso de los autores.

La recaudación de la venta de este libro se destinará al Fondo Santa Ángela de la Cruz.

Amarguras.

Índice

SALUDOS INSTITUCIONALES

Juan José Asenjo Pelegrina , <i>Arzobispo de Sevilla</i>	4
Antonio Pulido Gutiérrez , <i>Presidente de la Fundación Cajasol</i>	7
Juan Espadas Cejas , <i>Alcalde de Sevilla</i>	9
Fco. Javier Gutiérrez Juan , <i>Director de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla</i>	10
José María Pedernal Álvarez , <i>Hermano Mayor</i>	11

ESTUDIOS

<i>Amarguras y la reinención literaria de Sevilla</i> Carlos Colón Perales	14
<i>Amargura, la cofradía de los artistas del barrio de la Feria (Sevilla 1919)</i> Rocío Plaza Orellana	22
<i>Amarguras. Significado estético y trascendencia histórica</i> Álvaro Cabezas García	30
<i>La arquitectura en la Sevilla que vio nacer Amarguras</i> José Carlos Pérez Morales	36
<i>Las artes plásticas sevillanas hacia 1919</i> Jesús Rojas-Marcos González	40
<i>La impronta de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y la hermandad de la Amargura en el bordado regionalista sevillano</i> Andrés Luque Teruel	46
<i>La marcha Amarguras a través de la literatura cofradiera</i> Juan Manuel Labrador Jiménez	50

PIEZAS DE LA EXPOSICIÓN	57
--------------------------------------	----

BIBLIOGRAFÍA	80
---------------------------	----

DISCOGRAFÍA	83
--------------------------	----

En el centenario de *Amarguras*



El Hermano Mayor de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Silencio, en el Desprecio de Herodes y María Santísima de la Amargura, me pide una colaboración para el libro conmemorativo del centenario de la célebre marcha procesional escrita en 1919 por el insigne compositor Manuel Font de Anta con el título de *Amarguras*. Me dice que el libro contará con las aportaciones de notables especialistas en materias artísticas y musicales. No es mi caso. No soy experto en musicología. Soy simplemente un modesto amante de la gran música, que desde mis años de Seminario escucho con frecuencia con verdadera delección. Por ello, mi colaboración se va a limitar a testimoniar mi relación con esta marcha emblemática, calificada como el himno oficioso de la Semana Santa sevillana.

Reconozco que mi afición por la música procede en buena medida de las audiciones musicales pedagógicamente presentadas en las tardes de los jueves en mi Seminario, y también de los conciertos dominicales de la banda de música de mi ciudad natal en los veranos seguntinos y de sus actuaciones en las procesiones de Semana Santa y de los demás ciclos litúrgicos. En ellas escuché, entre otras, dos marchas procesionales, que después de mi llegada a Andalucía, he sabido que se titulaban respectivamente *Amarguras* y *Virgen del Valle*, seguramente las más hermosas de cuantas se interpretan en Sevilla en la Semana Mayor.

Por lo que se refiere a *Amarguras*, se trata de un poema sinfónico bellísimo, que evoca el lento caminar de Jesús por la vía dolorosa, acompañado por su Madre, para culminar en el Calvario la epopeya de nuestra salvación. En él se alternan momentos de un claro dramatismo épico, con momentos de serena dulzura y emocionante lirismo. La obra, ciertamente, no es solo un monumento sinfónico que conmueve nuestra

sensibilidad estética. Es, además, un instrumento de gracia que toca nuestro corazón, invitándonos a la conversión y a acompañar al Señor y a su Madre bendita hasta la cima del Gólgota, en el momento cumbre de la historia humana y de la historia de la salvación.

Mi reencuentro con *Amarguras* tuvo lugar en la Semana Santa de 2004, la primera que viví en Andalucía, seis meses después de mi toma de posesión como obispo de Córdoba. La escuché en innumerables ocasiones hasta mi primera Semana Santa sevillana en 2009. Confieso que me ha impresionado siempre su interpretación majestuosa por la Banda Sinfónica Municipal en el Teatro de la Maestranza con ocasión de los sucesivos pregones. En todos estos casos, han sido momentos de mucho gozo espiritual y un exordio magnífico a los días santos que se nos anunciaban en el pregón.

Volviendo a mis experiencias infantiles y adolescentes, tengo que decir que en los años sesenta, por problemas presupuestarios, el Ayuntamiento de mi ciudad natal hubo de suprimir la Banda Municipal, a mi juicio, una verdadera catástrofe cultural, pues la banda es para sus miembros escuela de formación, de educación de la sensibilidad, de trabajo en equipo y de compañerismo. Para la comunidad en la que está inserta es un servicio impagable a la elevación del nivel cultural del pueblo.

En los últimos años, gracias al esfuerzo y entusiasmo de un grupo de seguntinos amantes de sus tradiciones, algunos procedentes de la antigua Banda Municipal, esta añeja institución ha resurgido como el ave fénix para regocijo y enriquecimiento cultural de todos los amantes de la belleza y de sus raíces.

El año pasado, el domingo siguiente a la solemnidad de la Asunción, día en que Sigüenza celebra la fiesta de su



patrona, la Virgen de la Mayor, participé en la hermosísima “procesión de los faroles”, en la que he tomado parte también en el pasado año 2018. Debe su nombre a los artísticos faroles, uno por cada uno de los quince misterios, las cincuenta avemarías, los cinco padrenuestros y cada una de las letanías del Rosario. Está inspirado en el famoso Rosario de cristal de la basílica del Pilar de Zaragoza.

El desenlace de esta historia es que el 20 de agosto de 2017 y el 19 del mismo mes de 2018, en medio de un silencio impresionante, volví a escuchar Amarguras en la noche seguntina, gracias a la renacida Banda Municipal. Ni qué decir tiene que, en esos momentos, me acordé de Sevilla y de la archidiócesis a la que sirvo, y mi emoción fue indescriptible al palpar la comunión invisible que une a la

pequeña ciudad castellana con la gran metrópoli hispalense, no solo por el pastor que la rige en estos años, sino también por los vínculos invisibles de la belleza de una pieza musical única, patrimonio inmaterial excepcional.

Concluyo mi colaboración felicitando a la hermandad que tiene como titular a María Santísima de la Amargura. Dios quiera que esta conmemoración sea un acontecimiento de gracia, que ayude a todos sus miembros a profundizar en su vocación cofrade y a renovar su amor al Señor y a su bendita Madre.

Para todos, mi saludo fraterno y mi bendición.

+ Juan José Asenjo Pelegrina
Arzobispo de Sevilla



Con motivo de la celebración del I centenario de la marcha *Amarguras*, la Fundación Cajasol ha querido acoger la muestra con que la Hermandad de la Amargura conmemora tal efeméride. En el patio de nuestra sede, en la Plaza de San Francisco, la exposición pretende llevar al visitante por un recorrido patrimonial y gráfico que enmarca el contexto histórico, de un lado sevillano y de otro puramente cofrade y musical, de esta excepcional pieza musical. Cumple la partitura un siglo desde que Font de Anta la dedicara el 14 de marzo de 1919 a la Hermandad, tras componerla a petición de su padre Manuel Font Fernández de la Herranz, por entonces director de la Banda Municipal de Sevilla.

Así, en torno a la obra, y su peculiar historia, la muestra pretende llevarnos a revivir las revoluciones artísticas en general, y de la Semana Santa sevillana en particular, del primer cuarto de siglo XX, en que se encuadran precisamente artistas como los Font de Anta en el campo musical, junto a Falla, Turina o Albéniz a quienes podremos escuchar en un excepcional concierto de piano y guitarra. Ello será dentro de la propia muestra, en nuestro patio, el día 16 de marzo, a modo de corolario musical.

Y todo, ayudados visualmente por unos exponentes estéticos patrimoniales cumbres de la Virgen de la Amargura en este siglo transcurrido: el manto azul de 1904, y el rojo de 1926, ambos de Rodríguez Ojeda, y precursores absolutos en su momento del arte del bordado sevillano. Junto con el resto de las artes, todas impregnadas del regionalismo en la ciudad, serán analizadas en un ciclo de conferencias en nuestra sede, donde grandes expertos terminarán de dar sentido y explicación a la propia exposición.

Este libro catálogo quiere servir de guía excepcional no sólo del marco artístico de *Amarguras* sino del contenido cuidadosamente seleccionado por la hermandad, a la que agradezco la minuciosa selección y presentación de la exposición y del resto de actos, y felicito especialmente por el centenario de su marcha, la que es conocida en Sevilla, Andalucía y España como el himno de la Semana Santa.

Antonio Pulido Gutiérrez
Presidente de la Fundación Cajasol



Manuel Font de Anta nació el 10 de diciembre de 1889 en nuestra ciudad, Sevilla. Músico y compositor, fue uno de los hijos de Manuel Font Fernández de la Herranz, fundador y primer director de la Banda Municipal. Falleció en Madrid en 1936, con poco más de cuarenta años. Tuvo una vida corta pero, sin duda, con una riqueza incalculable para la música.

Font de Anta dio sus primeros pasos en la música a una edad muy temprana. Con su padre como maestro, se formó en nuestra ciudad y partió más tarde hacia América para completar sus estudios. Su pasión por la música lo llevó a componer un considerable número de obras que se conservan hasta nuestros días; pero de todas ellas destaca *Amarguras*.

Su obra maestra, como muchos cofrades y músicos la han definido, se ha convertido en el himno de nuestra Semana Santa. En efecto, el Domingo de Pasión, cuando la espera se agota y el pregonero está a punto de tomar la palabra, este poema sinfónico que compusiera Font de Anta resuena en el Teatro de la Maestranza ante la atenta —y melancólica—, mirada de los cofrades que asisten al Pregón de la Semana Santa. *Amarguras*, en esa mañana, pone ritmo al nerviosismo y a las ganas.

No hay formación musical que no cuente con esta marcha en su repertorio y, posiblemente, sea la pieza más escuchada en nuestra ciudad entre el Viernes de Dolores y el Domingo de Resurrección.

Pero la pieza *Amarguras*, por su calidad artística y originalidad, ha ido siempre más allá. Cuenta con un gran número de adaptaciones y versiones entre las que destacan la de Antón García Abril para la película de Manuel Gutiérrez Aragón, grabada por la Orquesta Filarmónica de

Londres, e interpretada después por la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, la que la familia Morente hizo cantada y, sin duda, la que pudimos disfrutar hace unos años en la Bienal de Flamenco, cuando Riqueni, a la guitarra, deleitó a los presentes. *Amarguras* destaca, por tanto, por su polivalencia.

No quisiera terminar mis palabras sin agradecer a la Hermandad de la Amargura su apuesta, a lo largo de su historia, por lo nuestro; su trabajo incesante por contribuir a que nuestra Semana Santa sea un espejo en el que mirarse; no solo por la perfección, más que reconocida, de su cofradía, sino también por otras acciones como estas que vamos a conmemorar en 2019.

La colaboración entre la Amargura y el Ayuntamiento de Sevilla es cordial y estrecha. Quizás algunos no lo sepan, pero la Hermandad de la Amargura ha contribuido a reescribir parte de la historia de uno de nuestros servicios municipales más queridos en la ciudad, la Banda Municipal. Nos dejó acceder a sus archivos y gracias a ellos hemos descubierto que la Banda Sinfónica Municipal se fundó antes de lo que habían escrito los libros de historia, concretamente en 1838, convirtiéndose así en la agrupación profesional no militar más antigua del mundo.

Gracias a la hermandad por vuestro trabajo, por colaborar con la ciudad y, cómo no, por compartir lo que, en última instancia os pertenece y que hoy es, en cierto modo, melodía única de nuestra ciudad.

Juan Espadas Cejas
Alcalde de Sevilla

Manuel Font de Anta y Amarguras

Anta

Con la prematura muerte de Manuel Font de Anta (Sevilla, 10 de diciembre de 1889–Madrid, 20 de diciembre de 1936), se perdió un gran compositor.

Perteneció a una familia de larga tradición musical: su abuelo, su padre y algunos de sus hermanos fueron grandes músicos. Estudió en España y en Estados Unidos, llegando a convertirse en un gran pianista y compositor. En la producción de Manuel Font de Anta encontramos música sinfónica, música de cámara, coplas, marchas procesionales, etc. Músico de formación clásica se convirtió en un gran folclorista famoso en su época por sus coplas. Muchas de ellas fueron grabadas en disco y otras fueron reproducidas en rollos para las populares pianolas de la época. Manuel también estudió las formas musicales y armonías del flamenco y del folclore americano y, posteriormente, empleó todo este material sonoro y estético en sus propias composiciones. Un ejemplo del empleo del flamenco en su obra sinfónica es su fantasía *Sevilla* (1914), y un ejemplo del empleo del folclore americano es su *Rapsodia Americana*.

Manuel compuso las marchas procesionales *Camino del Calvario* (1910), *La Caridad* (1915), *Soleá dame la mano* (1918) y *Amarguras* (1919). Todas sus marchas, así como el resto de sus composiciones conocidas hasta el momento, fueron instrumentadas para la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla por su padre, Manuel Font Fernández, director de la citada formación. Sobre todas ellas existe un elemento común: la singularidad. Singularidad que Manuel consigue a través de diferentes recursos técnicos. Uno de ellos es utilizar en cada composición musical una estructura formal que

no fuera copia de nadie. *Camino del Calvario*, *Soleá dame la mano* y *Amarguras* tienen una estructura ternaria, “Exposición–Trío–Reexposición”, sin embargo todas ellas son diferentes entre sí y con respecto a la producción del resto de compositores. De ellas *Camino del Calvario* y *Amarguras* son poemas sinfónicos donde la música describe el texto que lleva asociada cada composición. Manuel solo emplea la forma binaria “Exposición–Trío”, eliminando la reexposición, como era ya popular en su época, en *La Caridad*, pero incluso en este caso consigue una estructura binaria diferente a la del resto de compositores.

Por otro lado, Manuel, también busca la singularidad en sus armonías. En *Soleá dame la mano* y en *Amarguras* emplea armonías y giros tomados del flamenco. Así podríamos seguir hablando de elementos técnicos acerca de su capacidad para buscar lo novedoso. Sin embargo, es justo decir que una gran parte del éxito de Manuel Font de Anta es la labor de instrumentación realizada por su padre: Manuel Font Fernández, que dotó a las composiciones de sus hijos de una maravillosa instrumentación para banda que las hizo brillar.

Fco. Javier Gutiérrez Juan

Director de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla

Amarguras.

Cien años de Amarguras



El himno de la Semana Santa cumple su primer siglo. Cien años de una obra maestra que, partiendo del dolor amargo de la Virgen de San Juan de la Palma, ha conseguido traspasar todo tipo de fronteras hasta erigirse en patrimonio inmaterial universal, que nos pertenece a todos y que todos compartimos. Unos sones que mueven al respeto anunciándonos, ya desde sus primeras notas, que vamos a imbuirnos de algo diferente y que vamos a sentir y a vivir algo especial al escucharlos.

Cien años de la marcha procesional que ha logrado el reconocimiento unánime de todo tipo de público y crítica. La marcha perfecta para la cofradía perfecta, esa que cada Domingo de Ramos evangeliza en su Estación de Penitencia y va provocando profundos sentimientos tanto a los que formamos parte de ella como a los que nos contemplan, constituyendo un todo desde la cruz de guía hasta la última nota de su partitura.

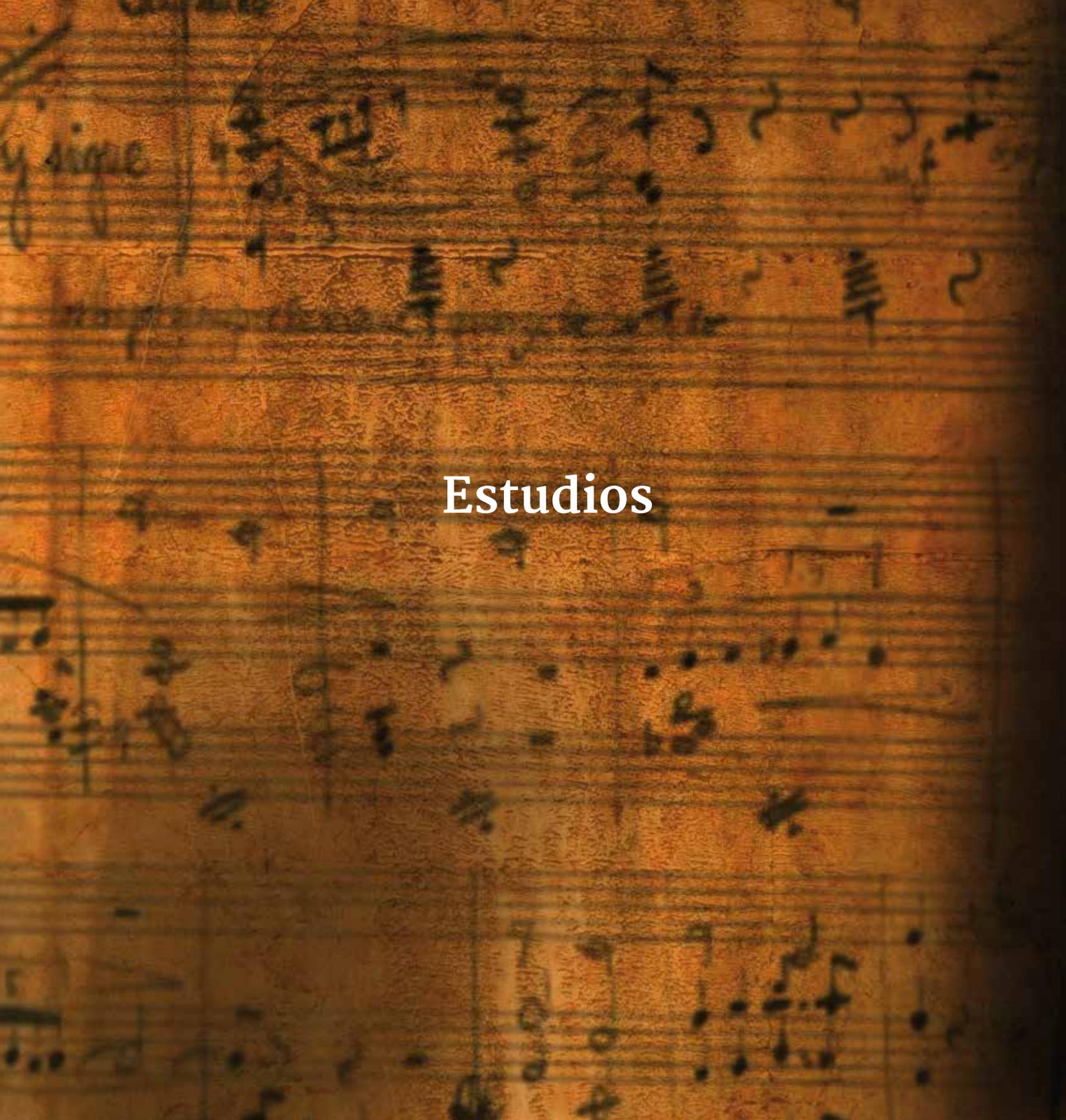
Un siglo en el que para nosotros, los hermanos de la Amargura, sus compases nos han acompañado siempre, convirtiéndose en la banda sonora de nuestras vidas, envolviendo con su música los momentos cruciales de nuestra existencia.

Los hermanos de la Hermandad Sacramental de San Juan de la Palma, Nuestro Padre Jesús del Silencio, María Santísima de la Amargura, San Juan Evangelista y Santa Ángela de la Cruz nos sentimos enormemente felices conmemorando esta efeméride y queremos haceros a todos partícipes de ella.

¡Feliz Centenario!

José María Pedernal Álvarez
Hermano Mayor

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems, each consisting of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent feature is a large, curved bracket or slur that spans across several staves in the middle section of the page. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age, including some staining and discoloration. The overall appearance is that of an antique manuscript or a composer's draft.



Estudios



Amarguras y la reinención literaria de Sevilla



Carlos Colón Perales

A lo largo del siglo XIX muchas ciudades europeas se rehicieron para responder a las nuevas necesidades demográficas y expresar el poder de las nuevas clases en ascenso. Así sucedió con las reformas planificadas en Londres por John Nash desde 1811, en París por el barón Haussmann desde 1852 o en Barcelona y Madrid por Ildefonso Cerdá y Carlos María de Castro desde 1860. De ellas, en gran medida, nacieron las fisonomías y símbolos que identifican a ciudades con muchos siglos de antigüedad. Así los símbolos de Londres son tanto la Torre y la abadía de Westminster, ambas del siglo XI, como el Big Ben (1858) o el London Bridge (1886); de París lo son tanto Nôtre Dame (siglo XIV) como el Arco de Triunfo (1836), los bulevares (segunda mitad del XIX) o la torre Eiffel (1887). En algunos casos, como Barcelona con el trazado de Cerdá, las casas modernistas de Gaudí o su Sagrada Familia (1882), las reformas y edificaciones modernas han definido totalmente la ciudad.

En correspondencia a estos cambios, y movidas por las mismas fuerzas sociales, culturales y económicas, la prensa de masas, la música popular, la novela y el cine fueron definiendo nuevos imaginarios para estas ciudades. Así, por centrarnos solo en la literatura, Dickens, Collins, Thackeray o Conan Doyle crearon un Londres novelesco que marcó hasta hoy la percepción de la ciudad al igual que Hugo, Balzac o Maupassant hicieron con París.

A Sevilla estos cambios llegaron con mayor lentitud, dadas las condiciones económicas y sociales de la ciudad, en dos etapas de transformaciones urbanísticas: primero las

de los arquitectos municipales Melchor Cano entre 1825 y 1840, y Balbino Marrón entre 1847 y 1867; después la más amplia del regionalismo desarrollada sobre todo entre 1912 y 1936 con la Exposición Iberoamericana de 1929 como motor y eje. Pero en el caso sevillano al retraso en las grandes modificaciones modernizadoras urbanísticas y a su carácter historicista propio del regionalismo –muy bien definido en 1913 por Aníbal González: “hay que hacer renacer el interés por las cosas locales; si las costumbres, la historia, el clima, los materiales, son distintos, también lo tiene que ser la arquitectura”–, hay que sumar un hecho único: la reinención literaria como idealización de la ciudad anticipó e inspiró la arquitectónica. El Londres de Dickens y el París de Balzac nacieron a partir de la realidad de las experiencias de los cambios sufridos por la ciudad. La Sevilla que reinventaron los arquitectos del regionalismo hizo realidad la literatura, la leyenda, el tópico y la idealización de la ciudad dentro de un proceso de asombrosa convergencia creativa entre arquitectura, pintura, música, literatura y fiestas tradicionales. A la vez que edificaban González, Traver, Talavera o Espiau componía Joaquín Turina, escribían José María Izquierdo, José Más, Cansinos Assens, Chaves Nogales o Romero Murube, pintaban Bacaristas, García Ramos, Rico Cejudo o Juan Miguel Sánchez, estrenaban sus comedias los Álvarez Quintero y Muñoz Seca o componían Font de Anta y Farfán sus marchas para una Semana Santa en gran parte reinventada por Rodríguez Ojeda.

Muchos procesos explican esta reinención literaria, festiva o arquitectónica de Sevilla. Pero sobre todo el definido por el historiador Eric Hobsbawm como “invención de la tradición”, a través del que las colectividades que se han

visto sometidas a las profundas y rápidas transformaciones de la modernidad buscaban seguridades, anclajes, continuidades, referencias, sentido de pertenencia, modificando sus antiguas tradiciones (caso sevillano de la Semana Santa a partir de la segunda mitad del XIX y sobre todo de las tres primeras décadas del siglo XX), o inventando nuevas tradiciones (caso de la Feria). La teoría de Hobsbawm había sido intuida años antes por el filósofo Henri Bergson: “Ante el espectáculo de esta movilidad universal algunos de nosotros se sentirán presas del vértigo. Están acostumbrados a la tierra firme; no pueden adaptarse al balanceo y al cabeceo. Necesitan puntos fijos a los que amarrar el pensamiento y la existencia. Creen que si todo pasa, nada existe”. La Sevilla reinventada arquitectónica, musical, pictórica o literariamente, y sus tradiciones y fiestas igualmente reinventadas o inventadas, serán ese punto fijo al que intentar amarrar la existencia. Un sentimiento a la vez colectivo y personal por tratarse de la impronta de una tierra, un clima, una luz, una historia y una cultura sobre una sensibilidad. ¿Qué papel jugó la idealización literaria en este proceso?

Hubo una primera fase de aportaciones ajenas en la creación de esa Sevilla ideal debidas al atractivo del exótico y “bárbaro” a la vez que sensualmente refinado Sur sobre viajeros¹, novelistas² y músicos³ de los siglos XVIII y XIX. Se las solía considerar, y en parte lo eran, falsificaciones tópicas. Acusación que posteriormente también se vertió sobre

¹ Libros de viajes de Swinburne (1779), Dillon (1780), Townsend (1791), Jacob (1811), Gautier (1840), Standish (1840), Borrowes (1842), Ford (1845), Quentin (1850), barón Davilliers y Doré (1862), Clark (1872) o France (1888).

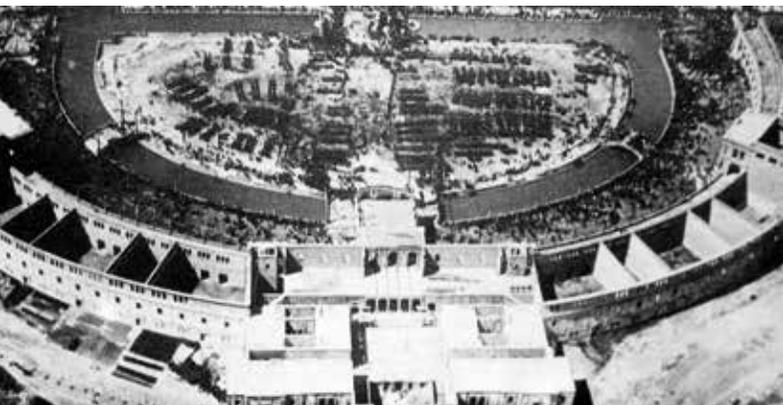
² *Carmen* (Merimée, 1845), *Militona* (Gautier, 1847) o *La mujer y el pelele* (Louÿs, 1898).

³ Desde *Las bodas de Fígaro* o *Don Giovanni* (Mozart, 1786 y 1787) a *Carmen* (Bizet, 1875).



el costumbrismo y regionalismo sevillano, mirada ya interior y propia –no ajena–, sobre la ciudad. Pero ni en uno ni en otro caso, sobre todo en el segundo, lo eran tanto. En 1914 escribía José María Izquierdo: “Andalucía ha venido a parar en una cosa literaria, pintoresca. Los artistas nos han hecho el regalo de una Andalucía fantástica. No hay caso como el andaluz para demostrar la fuerza de una leyenda”. Y en 1927 escribió Ortega y Gasset: “En una ciudad tan importante como Sevilla, tiene el viajero la sospecha de que los vecinos han aceptado el papel de comparsas y colaboran en la representación de un magnífico ballet anunciado en los carteles con el título *Sevilla*”. De acuerdo con ambos, si se quiere. Pero esta “representación” y esta “fantasía” acabaron haciéndose realidad y en ella han encontrado desde hace más de un siglo muchos sevillanos su razón de vida.

Hay más verdad histórica y emocional que mentira en la arquitectura regionalista y la literatura del idealismo sevillano, más reinterpretación o reinención de un pasado cierto



que invención de un decorado. Aunque también haya mucho de ello. La idealización de Sevilla, como lo que no cambia a través del tiempo y permanece como una oferta de abrigo y sentido, su evocación casi dolorosa a fuerza de ser sentida y de nostalgia por haberla perdido —ya sea a causa de la distancia o de la destrucción de la ciudad: exilios exteriores e interiores marcan gran parte de la literatura del idealismo sevillano—, aparece mucho antes de las transformaciones regionalistas y la literatura idealista. Antes de que José María Izquierdo en 1914, Cansinos-Assens en 1919 y Chaves Nogales en 1921 publicaran los textos fundadores del idealismo sevillano podemos reconocer ya esa ciudad, con todo lo que erróneamente se considerará tópico, en las evocaciones que desde la distancia hicieron Blanco White y Bécquer.

En 1824, desde su exilio inglés, escribía Blanco: “Bajando estoy el valle de la vida, y todavía se fijan mis pensamientos en aquellas calles estrechas, sombrías y silenciosas, donde respiraba el aire perfumado que venía como revoloteando de las vecinas espesuras, donde los pasos retumbaban en los limpios portales de las casas, donde todo respiraba contentamiento y bienandanza, modesto bienestar ensanchado por la alegría y por la medida de los deseos, honrada mediocridad que no se atraía el respeto por la opulencia ni por el poder, sino por el pundonor heredado”. Cuarenta años más tarde, en 1864, escribía Bécquer, evocando su ciudad natal desde



un brumoso y frío amanecer madrileño: “Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma. Sevilla, con su Giralda de encajes que copia temblando el Guadalquivir y sus calles morunas, tortuosas y estrechas; Sevilla, con sus rejas y sus cantares, sus cancelas y sus rondadores, sus retablos y sus cuentos, sus pendenencias y sus músicas, sus noches tranquilas y sus siestas de fuego, sus alboradas color de rosa y sus crepúsculos azules (...) apareció como por encanto a mis ojos, y penetré en su recinto, y crucé sus calles, y respiré su atmósfera, y oí los cantos que entonan a media voz las muchachas que cosen detrás de las celosías, medio ocultas entre las hojas de las campanillas azules; y aspiré con voluptuosidad la fragancia de las madre selvas que corren por un hilo de balcón a balcón, formando toldos de flores”. He aquí, un siglo antes en un caso y medio siglo antes en el otro, la ciudad que inspirará a los escritores del idealismo sevillano y recrearán los arquitectos regionalistas.

El punto de partida del idealismo sevillano es la publicación de *Divagando por la ciudad de la gracia* de José María Izquierdo en 1914. Ya en su primera sección, escrita aún más tempranamente, en 1908, definía así lo que sería su fundamento: “El libro de la ciudad había sido concebido (...) como una obra de meditaciones y de *santa contemplación*. Un estudio de los problemas y una estilización de los aspectos

que entraña y presenta esa (...) maestra de la civilidad y nuncio de la cultura que es la ciudad. (...) Este misticismo estético nos daría la clave de las categorías y postulados de la representación –¿y de la realidad?–, ciudadana. El libro así imaginado debería ofrecer quintaesenciada toda el alma y la vida, el genio y la figura de la ciudad”.

Cinco años más tarde, en distintos números de la revista sevillana ultraísta *Grecia*, coincidentes algunos con el año de la composición de *Amarguras*, Rafael Cansinos Assens publicó unos textos de místico arrebatado y sensual tono bíblico-semítico hacia la ciudad⁴. Tal vez las palabras más apasionadas que jamás se hayan escrito sobre Sevilla. Su carácter nostálgico las emparenta con los textos pioneros de Blanco White y Bécquer: Cansinos Assens abandonó Sevilla en 1898, cuando solo contaba 15 años. Basten estos fragmentos para dar idea del poder conmovedor de esta Sevilla evocada desde la distancia: “¡Oh ciudad de la infancia! ¿No sería ya demasiado tarde para que yo volviese a ti?... ¿Sería posible verte y no olvidarse de todo?”... “El Sur es el país de toda abundancia, de toda plenitud; el Sur es el país donde los tesoros se entregan, el lugar donde las puertas están solo entornadas, donde los ríos se desbordan, traspasando todo límite, donde los frutos se extravasan de los cercados, donde las almas se abren para dejar salir sus secretos, donde las manos rasgan jugando las telas más hermosas para enjugar heridas, donde la carne está ávida de abrirse en heridas profundas... El Sur es el corazón ilimitado de sus hijos, tristes de no ser infinitos”... “En esa ciudad clara de gracia, tu alma no se hubiera cubierto de nieblas de congoja... Mira, oh corazón, todo lo que has perdido”... “Como los que están en un destierro; así me acuerdo de ti, oh ciudad de la elegía, en cuyas calles se respira el mismo aire que en Jerusalén... Evitamos el escuchar tu nombre (...) porque no queremos recordar lo que hemos perdido. Pero en el fondo de nuestro silencio, llevamos vivo tu recuerdo y tu nombre canta dentro de nosotros: y en las noches radiantes, cuando las estrellas parecen gavillas de azahares,

⁴ “Hijo del mediodía”, “Hacia el Sur”, “A los hermanos del Sur”, “Mensaje indirecto”, “Poemas para la hermana”, “Sur”, “La plenitud del Sur”, “Invocación a Madre Andalucía”, “Los silencios del Sur”, “A la sirena de la Alameda de Hércules”, “El niño y el Sur”, “Poemas meridionales”, “Mirando hacia el Sur” y “La nostalgia de Sevilla”.

en el tiempo de la primavera, pensando en ti, no podemos contener las lágrimas”.

Dos años más tarde, en 1921, publica el jovencísimo Manuel Chaves Nogales *La ciudad*, libro decisivo que fue secuestrado por la censura y –aún peor–, por el desinterés hasta su primera reedición por la Universidad de Sevilla en 1977. Es la definitiva consagración de Sevilla como materia ensayística en una clave a la vez idealista y realista, ensoñadora y observadora. Así desde su inicio: “Si supiéramos de una ciudad que tuviese esta sabia armonía, esta exquisita aristocracia, esta plenitud de espíritu de nuestra ciudad, no hubiésemos empezado a escribir. (...) De bruces sobre los pretilos de sus azoteas, hemos desmenuzado muchas veces nuestro amor hacia las casas, las calles y las gentes...”. Hasta el canto a la ciudad como libro, escuela y maestra: “La gente de los barrios, la gente netamente sevillana, tiene un alto sentido de ella misma. Ausentes de toda reflexión, se producen casi exclusivamente por un secreto instinto de ciudadanía, y saben vivir su buena media docena de sensaciones y ningún pensamiento, plenamente conscientes, sin embargo, de una trascendental misión, para la que en lo íntimo se suponen predestinados. ¿Qué misión es esta, que salva al ciudadano hispalense de su tremenda ignorancia? ¿Qué puede moverles, al parecer conscientes, que no es la consciencia? ¿Intuición? ¿Gracia? ¿Atavismo? ¿Religión? Es la ciudad; la ciudad que les infunde su espíritu sabio; la ciudad, la única preocupación formal de estos hombres despreocupados, que de su despreocupación hicieron norma. Hay un certero instinto, una misteriosa potencialidad crítica, que sin ser precisamente el pensamiento, destruye las ficciones y burla todos los artificios demoníacos, conservando a todo trance –aún en el negro trance de la ignorancia–, la elevación espiritual de los ciudadanos, su predisposición a una misión providencial no determinada. Es la ciudad, siempre la ciudad, inalterable y única a través de las generaciones”.

En esta coincidencia entre la reinención arquitectónica y literaria nacida de un mismo impulso de ciudadanía hay también discrepancias. Recuérdese que Izquierdo –refiriéndose, es cierto, más al tópico decimonónico y costumbrista–, criticaba esa Andalucía “literaria, pintoresca”. Al igual que en *La ciudad* Chaves Nogales criticaba las refor-

Amarquzas.



mas regionalistas a través de la historia de Pérez y su perro Membrillo. Pérez “fue en sus buenos tiempos un hombre sevillanísimo que se murió no hace mucho, cuando advirtió que había desaparecido la última manifestación de su sevillanismo y nada tenía que hacer en la ciudad nueva”. Su perro Membrillo, en cambio, “ha sabido evolucionar –renovarse en tiempos de renovación–, y sigue siendo sevillano”. Pese a ello el pobre perro “anda algo desorientado” porque en los parques le persiguen “guardias uniformados a la andaluza”, “no le admiten en los cafés” y “fracasan sus gracias sevillanistas que no hace diez años llevábanle en triunfo”. El perro “quisiera hallar una definición de la ciudad moderna” y al no hallarla busca refugio en “una calle recatada, una casa silenciosa, un zaguán refrescado por los mármoles del pavimento y el vidriado del zócalo, una can-

cela de pulido herraje y el panorama de un patio”. Es decir, en la Sevilla del XIX que no había abolido las huellas del XVII y el XVIII y el regionalismo reinterpretaba en una clave que para Chaves era “residencia del sevillanismo de pandereta” y “disfraz anacrónico del alma de la ciudad”. Y dos años después de la publicación de *La ciudad* el más joven de todos ellos y el único que vivió toda su vida en Sevilla (Cansinos Assens la abandonó en 1898, Izquierdo falleció en 1922 y Chaves la dejó en 1923), Joaquín Romero Murube⁵, escribía en uno de sus primeros artículos, publicado en *El Liberal* el 28 de diciembre de 1923: “Desacertadas normas edilicias, afán de pseudosevillanismo, o, las más de las veces, inopias de gusto, tanto en particulares como en corporaciones, van poco a poco, así material como espiritualmente, despojando a Sevilla de su gracia natural... Alguien, íntimamente, nos ha insinuado la idea de formar una Agrupación de Amigos de Sevilla para tratar de impedir tantos desafueros y equívocos; habría para ello que hacer enmudecer muchas plumas, que lapidar muchas fachadas, que destruir muchos monigotes de azulejería, y toda la neoconfeitería relamida de las plazas, de los jardines y de los paseos”.

La crítica de estos escritores sevillanos al regionalismo, después identificado con la ciudad como sucedió con los cambios de París, Londres o Barcelona, fue fuerte. Y aún hoy hay quien piensa que estas cosas –incluida la literatura del idealismo sevillano–, son perniciosas idealizaciones que poco o nada tienen que ver con la realidad y el progreso de la ciudad. No se olvide lo que escribió Chaves Nogaes años después: “Alguna vez pensamos en que estas inquietudes sevillanistas no sean sino una aberración; se nos ocurre imaginar, que acaso todas estas perplejidades, toda esta complejidad, no sea realmente más que una sensación primitiva, bárbaramente subjetivada, que se repite de modo invariable ante el espectáculo de lo que nos es familiar. Tal vez el alma de Sevilla esté solamente en una aberración espiritualista de los sevillanos; pero si esta aberración fuese general, si hubiese sido infundida en nosotros, y nosotros

⁵ Ligado a la generación del 27 será el continuador fundamental de ensayo sevillano con sus obras *Prosarios* (1924), *Dios en la ciudad* (1934), *José María Izquierdo y Sevilla* (1934), *Sevilla en los labios* (1938), *Discurso de la mentira* (1943), *Memoriales y divagaciones* (1950), *Lejos y en la mano* (1959) y *Los cielos que perdimos* (1964).



pudiéramos infundirla a nuestra vez, alma de Sevilla sería ella”. Lo que recuerda mucho el quiebro final del texto que Cernuda dedicó a José María Izquierdo en *Ocnos*. Tras preguntarse “¿por qué se obstinó alicortado en su rincón provinciano, pendón de bandería regional para unos cuantos compadres que no podían comprenderle?” y de llamar “error de amor a la ciudad de espléndido pasado” su pasión por Sevilla, se responde a sí mismo: “Después de todo, ¡quién sabe! Durante sus horas de recogimiento silencioso, escuchando la música o en sus atardeceres junto al río, (...) tal vez gozó gloria más pura que ninguna”.

Dicha en música esta Sevilla ideal se llama Joaquín Turina, quien entre 1907 y 1936 recreó musicalmente sus impresiones sevillanas como nadie lo ha hecho en *Sevilla. Suite pintoresca* (1908), *Rincones sevillanos* (1911), *La procesión del Rocío* (1912), *Sinfonía sevillana* (1920), *Sevillana. Fantasia* (1923), *Jardines de Andalucía* (1924), *La venta de los gatos* (1924), *El barrio de Santa Cruz* (1925), *Canto a Sevilla* (1925), *La leyenda de la Giralda* (1926), *Saeta en forma de salve a la Esperanza Macarena* (1930), *Fiesta en Sevilla* (1931) y *Mujeres de Sevilla* (1935), más las tardías *Por las calles de Sevilla* (1943) y *Primavera Sevillana* (1943, banda sonora de un especial de

Nodo). A este universo pertenece Manuel Font de Anta tanto por sus marchas procesionales, sus coplas y sus obras de concierto como por la suite pianística *Andalucía* (1923) recientemente grabada por el pianista Riccardo Schwartz.

En este contexto confluyen la reinención arquitectónica de la Sevilla regionalista, su idealización literaria y musical, la reinención de la Semana Santa y, dentro de ella, de la cofradía de la Amargura. Todo forma parte de un mismo impulso ciudadano. Si las reformas llevadas a cabo entre 1911 y 1936 se hacen sobre la primera fase modernizadora de Cano y Marrón en el siglo XIX, la revolución que personifica sobre todo Juan Manuel Rodríguez Ojeda, cuya vida (1853-1930) parece tensarse entre la Sevilla de Balbino Marrón y la del Regionalismo ocupando

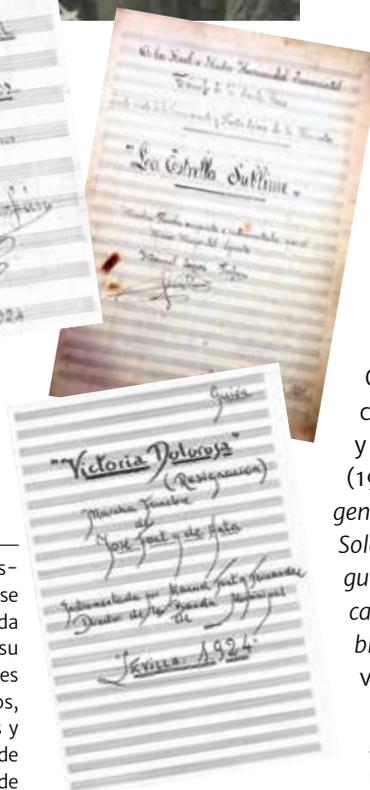
toda la Restauración, se hace sobre la precedente posromántica obrada por el renacer de la Semana Santa “moderna” a mediados de dicho siglo, magníficamente documentada (y con profundo disgusto), por Latour y Bécquer en dos textos esenciales que testimonian los cambios entonces vividos por la fiesta⁶. La segunda y más profunda rein-

⁶ Latour, *Viaje por Andalucía*, 1855: “En Sevilla, el espíritu del país con esa fiebre de diversión se ha apoderado incluso de las fiestas religiosas (...) De los alrededores se precipita la gente a Sevilla. Las ciudades, los pueblos, los campos, quedan abandonados; el vapor de Cádiz deposita cada día en la orilla del Guadalquivir una nube de viajeros que se precipita sobre la ciudad para disputarse la habitación más insignificante y pagarla a precio de oro. Del interior del país, de las montañas, por los caminos de Carmona, de Utrera y de Extremadura, llegan toda clase de carruajes con familias enteras. [...] La emulación de la vanidad ha reemplazado a la fe: aquella que cuenta con más cirios, con más penitentes, (...) se vanagloria de su éxito sobre las demás. [...] Si levantáramos el antifaz del primer penitente que llega, encontraríamos al hombre indiferente de nuestros tiempos”. Bécquer, 28 de marzo de 1869, *El Museo Universal*: “Sevilla, población floreciente en la cual el espíritu moderno ha llevado a cabo más radicales transformaciones, imprime a estas solemnidades un sello propio de animación, novedad y lujo. (...) Sus célebres cofradías, más bien que la continuación de las tradiciones, son una restauración con todos los accidentes propios de este género de obras. Habiendo atravesado al par que las demás de España una larga época de decadencia, han salido de ella



vención de la Semana Santa, que me gusta delimitar por los dos mantos juanmanuelinos macareños –malla y tisú–, entre 1900 y 1930 es perfectamente superponible a los cambios arquitectónicos y urbanísticos y a las aportaciones musicales, pictóricas y literarias. Las fechas marcan coincidencias que son mucho más que casualidades. Mientras Izquierdo, Cansinos y Chaves Nogales escribían, Joaquín Turina componía, Forestier recreaba el Parque de María Luisa (1914), Talavera diseñaba los jardines de Murillo, el Paseo Catalina de Rivera y la reforma integral

merced no tanto al fervor religioso que las dio vida como al espíritu de especulación y vanidad que las mantiene en el grado de esplendor en que se hallan. (...) Sevilla la alegre y la bulliciosa, con su Plaza Nueva, guarnecida de una guirnalda de naranjos en flor; la muchedumbre que se agita en su ámbito y por entre la cual desfilan, al compás de la música, aquellos miles de elegantes y perfumados penitentes de todos hábitos y colores, blancos, negros, rojos y azules, repartiendo a las niñas dulces de sus canastillas y arrastrando luengas colas de terciopelo o de seda; las andas cubiertas de flores y de luces, las imágenes cargadas de oro y pedrería, los coros de ángeles engalanados de plumas, flecos y oropel, las cohortes romanas con airones de papagayo, armaduras de hojalata y calzas de punto color de carne como los saltimbanquis o los bailarines...".



del barrio de Santa Cruz (1918), se abría la nueva calle Mateos Gago (1925-1929) y se construían los pabellones de la Plaza de América (1911-1919), los hoteles Cristina y Alfonso XIII (1928), el Casino de la Exposición y el Teatro Lope de Vega (1929) o la Plaza de España (1929)... Mientras esto sucedía, Rodríguez Ojeda creaba el manto de malla (1900) y el palio rojo de la Macarena (1908), el azul de la Amargura (1902-1905) y el del Mayor Dolor y Traspaso (1903-1904), la túnica persa del Gran Poder (1908), los palios de la Presentación (1919), el Dulce Nombre y el Subterráneo (1924) y el granate de la Amargura (1926) o el manto tisú de la Macarena (1930); Farfán inventaba el paso de caoba con hachones para el Calvario (1909); Cayetano González creaba el palio metálico de la Concepción (1929-1930); Olmo los mantos de la Concepción (1916) y las Lágrimas (1918) y el palio y manto del Patrocinio (1923); y Gómez Zarzuela con *Virgen de Valle* (1898), Font de Anta con *Soleá dame la mano* (1918) y *Amarguras* (1919) o Farfán con *Pasan los campanilleros* (1924) y *Estrella sublime* (1925) expresaban este nuevo espíritu.

En este contexto y de él nació *Amarguras* como símbolo musical mayor de nuestra Semana Santa, gozo de una gloria más pura que ninguna –luz perpetuamente niña del Domingo de Ramos–, y alma de Sevilla puesta en música. ✠





Amargura, la cofradía de los artistas del barrio de la Feria (Sevilla 1919)

Rocío Plaza Orellana

 El 3 de abril de 1931, el escritor Antonio Núñez de Herrera contaba a los lectores madrileños del diario *La libertad*, una situación que había vivido en una reunión de amigos en la casa de los pintores de la calle Feria: “En aquella reunión de la casa de los pintores hablaban de San Juan y le llamaban Juanillo el de la Parma. Y la fuerte evocación, la humanidad que este trato familiar dada a la persona del santo, hacía imaginar que alguna vez, de un momento a otro apareciera el justo en la reunión: –Niño, tráete otra caña, aquí, pa San Juan de la Parma...”¹.

Con aquel testimonio, recogido en el taller del pintor José Rico Cejudo, o Pepe Rico² como lo conocían en la ciudad y en la Hermandad de la Amargura, pretendía que los lectores de aquel diario madrileño, repararan en que la Semana Santa sevillana era algo mucho más complejo de lo que pudieran imaginar o haber leído en cualquier publicación destinada al entretenimiento. La relación de los sevillanos con las imágenes de sus cofradías y de estas con los vecinos de sus iglesias o parroquias se convirtió en el núcleo de interés de algunos escritores que consideraban que los discursos

que se venían ofreciendo en la prensa, el teatro o la música sobre la Semana Santa, no correspondían con la realidad de la ciudad, por lo que generaba discursos, teorías y un sinfín de opiniones que servían de armazón a argumentos distorsionados. Núñez de Herrera, dispuesto desde el mismo lugar que venían haciéndolo dramaturgos o pintores de costumbres desde hacía muchos años, potenciando lo anecdótico, enfocaba la cuestión con matices bien diferentes. Treinta y cinco años después, cuando ya Rico Cejudo y Núñez de Herrera habían fallecido, el escultor Antonio Illanes recordaría la animación de las conversaciones de las tertulias de Rico Cejudo en una línea muy parecida a la del escritor: “Buen cofrade; lo fue de la cofradía de la Amargura, teniendo su *cripta*, cual la de *Pombo*, en la taberna frente a San Juan de la Palma, donde *apostolaba*, *socratizaba* y... *oficiaba* con embriada devoción dionisiaca, en unión de sus conspicuos congregantes. ¡Nunca batallaron entre sí las potencias de la cera y del mosto!...”³

Para despejar el paisaje que se extendió en Sevilla una vez concluida la Primera Guerra Mundial, en la que fue su primera Semana Santa en paz, a partir de 1919, y hasta la inauguración de la Exposición Iberoamericana en 1929, resulta imprescindible separar algunos conceptos, desconfiar de algunos datos y, sobre todo, buscar otros nuevos. Se trata de un marco histórico en el que se estrenó en primer lugar una nueva marcha procesional dedicada a la Virgen de la Amargura, llamada *Amarguras*, que se convertiría en un eslabón más de una cadena impredecible que comenzaron

¹ *La Libertad* (Madrid 1919).3/4/1931, p. 5. “Juanillo el de la Palma” volvería a sus escritos, concretamente tres años después, en 1934 en el libro *Teoría y realidad de la Semana Santa*, concretamente en un texto que titularía “Excepción de Juanillo el de la Palma”. NÚÑEZ DE HERRERA, Antonio: *Estampas. Literatura y periodismo de vanguardia*, Sevilla, 2018, p. 149.

² Con esta denominación aparece en el testimonio de Francisco de León y Troyano, quien narra una anécdota que vivió con él al visitar a José García Ramos en su casa poco antes de su fallecimiento. *El Liberal*, sábado 4 de mayo de 1912, p. 1.

³ ABC. (Sevilla, 1929) 19/3/1964, p. 43 “Recuerdo del pintor Rico Cejudo, en el primer centenario de su nacimiento”. Antonio Illanes.



sus hermanos para sus salidas procesionales, y que llevaría a la cofradía a convertirse en referencia gráfica habitual a las puertas de la Exposición Iberoamericana. Fueron los diez años que ocupa este arco temporal, un tiempo en el que ocurrieron acontecimientos que dejarían numerosos testimonios en los documentos oficiales, como también en otros de los que apenas tenemos noticias por haber quedado orillados por el desinterés.

En líneas generales, para comprender este aparente capricho de las circunstancias en su relación con los documentos, resulta imprescindible señalar dos aspectos. El primero de ellos es la particularidad del día que tenía asignado para su salida, el Domingo de Ramos. El hecho de que la cofradía realizara su estación entonces, o en los tres días sucesivos si llovía, suponía que quedaba relegada del ámbito de interés que tanto los bonos ferroviarios como las empresas periodísticas nacionales habían señalado. Y es que la mayor parte de los viajeros no llegaban hasta el Jueves Santo por

la mañana, así como la mayoría de los corresponsales de los periódicos nacionales, por lo que el foco de atención se centraba en el incesante transcurrir de las horas que se precipitaban sin interrupción desde el Jueves Santo por la tarde hasta el día siguiente. Concluidos los desfiles procesionales, se abría un singular paréntesis de apenas un día que daba paso con la corrida del Domingo de Resurrección a otro reguero de celebraciones de interés general. Para entonces, la ciudad estaba ya desbordada de noticias y de transeúntes, muchos de los cuales deambulaban por sus calles sin alojamiento ninguno desde el mismo jueves. Por ello, la irrupción de esta cofradía como noticia de interés dentro del panorama nacional, no se debió a la labor realizada por los corresponsales habituales de la prensa local que cubrían las estaciones penitenciales para sus diarios, ni tampoco de los que llegaban desde Madrid para cubrir telegráficamente para *El Herald de Madrid*, *El Sol*, *La Libertad*, *La Nación*, ni de quienes recibían el encargo de salpimentar las páginas de las revis-

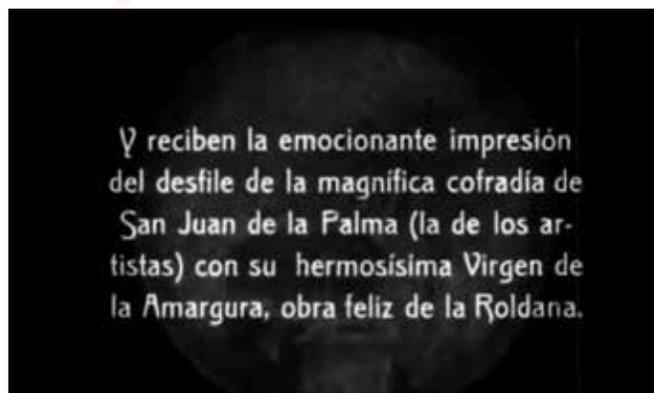
Amarguras.

tas ilustradas que se popularizaron en la década de 1920 con noticias entretenidas sobre la Semana Santa de Sevilla y sus cosas o sus gentes. La cofradía de San Juan de la Palma en su discurrir por las calles había convertido su estación de penitencia en algo diferente dentro de la materia con la que se estaba construyendo una parte importante de la narrativa de la fiesta, por lo que fue cuestión de tiempo que repararan en ella quienes sabían distinguir los matices del paisaje completo. Este sería el segundo aspecto relevante de la cofradía: que la ausencia de referencias desde el siglo anterior, favoreció el interés de otros escritores y curiosos que fueron capaces de reparar en la evolución que estaba experimentando.

En paralelo al diseño del proyecto de Exposición y de los grandes cambios urbanísticos que se estaban ejecutando en la ciudad para estrenarse en la inauguración del evento, la prensa nacional fue difundiendo durante años un caudal informativo simplificado con la intención de facilitar la comprensión inmediata de sus lectores, siguiendo los principios que utilizaba el mundo del espectáculo con vocación de masas del momento. Creado con antiguos tópicos de la escena del siglo anterior, y con otros más contemporáneos que se despojaron de dificultades intelectuales, vino a dar en una fórmula que resultó muy eficaz, porque poseía un potente atractivo narrativo que permitía al espectador disfrutar la información de inmediato, ya que le ofrecía unos códigos que comprendía sin grandes dificultades. Esto trajo consigo la instalación de estereotipos que sirvieron de combustible a crónicas periodísticas, discursos oficiales y todo aquello a cuyos intereses les vino bien, y que priorizó la apariencia de realidad por encima de la misma. En definitiva, aquello que Núñez de Herrera definió como una: “Sevilla que le gustara a la gente”⁴. Este caudal de aspecto tradicional y de gustos nostálgicos desembocó también en la narración que se hizo de la Semana Santa, y la construyó. Para ello la dotó de un relato literario que atendía más “a lo superficial, vistoso y resonante”⁵. En medio de este torbellino en el que se fundieron en aquellos años la Sevilla viva y su apariencia, se fue haciendo completamente nueva esta cofradía en su expo-

⁴ *La Libertad* (Madrid, 1919), 13 de noviembre de 1929, p.6.

⁵ *Ibidem*.



sición pública. Y construiría su narrativa histórica sometida al vaivén de los intereses generales, al azar caprichoso del destino y a la perseverante mirada de unos cuantos independientes, dejándonos un itinerario cuajado de muescas, numerosas preguntas y un manojito de respuestas huérfanas como desafío a una comprensión satisfactoria que precisa en la actualidad de una intensa labor de investigación.

Para ello resulta necesario señalar el trabajo realizado en la cofradía en estos años por un artista, que movió con su posición e influencias a una parte importante del panorama artístico de su tiempo, tanto plástico, musical como literario: José Rico Cejudo. Este pintor, que ingresó en la hermandad en abril de 1911 tenía instalado su taller en la galería alta del patio principal de la conocida como “casa de los artistas”⁶. Cuando ingresó como hermano contaba con cuarenta y siete años, y llevaba dieciséis residiendo en la ciudad tras una larga estancia en Italia que había comenzado en 1888, pensionado por el Ayuntamiento de Sevilla. Desde su retorno en 1895 especializó su pintura dentro del género de costumbres de gustos decimonónicos así como del “casacón”, realizando cuadros destinados especialmente a un mercado que encontró más dinámico en Sevilla, conformado por una clientela internacional de ocasionales visitas turísticas, a la que se sumaba esporádicamente otra de índole local y de gustos académicos. Dos anécdotas reflejan esta situación, ofrecidas por dos personas que vivieron en aquella casa vin-

⁶ AAVV. *La Casa de los artistas*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1997, p. 65



culados al mercado del arte. Uno de sus alumnos, el escultor Antonio Illanes, recordaría la alegría con la que este le contó que había conseguido siete mil duros de unos americanos por dos obras que le habían encargado, concretamente dos copias de sendos cuadros del Museo de Bellas Artes de Mattoni y de Alcázar Tejedor, y que para convencerlos había organizado en su taller una fiesta flamenca⁷. En la misma línea, María del Carmen Grosso, hija del pintor Alfonso Grosso, también hermano de la cofradía en estos años⁸, contaría que la casa de los artistas se había convertido en un lugar de visita frecuente de quienes acudían al Museo de Bellas Artes, como una especie de prolongación del mismo⁹. Estas dos anécdotas resultan significativas por la repercusión que tendrían también en la cofradía, no solo porque algunos de los artistas que estimulaban aquel trasiego de arte como Cejudo o Grosso eran hermanos, y convirtieron

a las imágenes en sus pasos y a su cortejo procesional en motivo de sus obras, sino porque llevaron hasta aquel lugar a personas destacadas en el panorama artístico de su tiempo, que terminarían incluyendo en su creación artística a la cofradía de San Juan de la Palma desde aquel viejo palacio. El ejemplo más significativo que aún este flujo de intereses compartidos, y que en estos años les llevaría hasta ser conocidas popularmente igual que la casa, lo ofrece el escritor y cineasta Alejandro Pérez Lugín en su película *Currito de la Cruz*, rodada en Sevilla en 1925 y estrenada en el teatro San Fernando el 25 de enero de 1926. Con José Rico Cejudo entre el reparto de artistas no faltan ni el patio grande donde se ubicaban los talleres de los artistas en una de las escenas, ni la estación de penitencia a la Catedral de los dos pasos de la hermandad en aquella Semana Santa de 1925. El rótulo que antecede a esta secuencia de la película muda explica a los espectadores su contenido en los siguientes términos: “Y reciben la impresionante impresión del desfile de la magnífica cofradía de San Juan de la Palma (la de los artistas) con su hermosísima Virgen de la Amargura, obra feliz de La Roldana”. De esta forma, y como se aprecia en otras fuentes, aunque quizá esta sea la de mayor alcance popular, comenzaron a nombrar a la cofradía como “la de los artistas” en estos momentos, por su vinculación a aquella casa tan próxima en la que compartían sus vidas los her-

⁷ ABC. (Sevilla, 1929) 19/3/1964, p. 43 “Recuerdo del pintor Rico Cejudo, en el primer centenario de su nacimiento”. Antonio Illanes.

⁸ Alfonso Grosso Sánchez ingresa como hermano en abril de 1917. Archivo de la Hermandad de la Amargura. 3.2. A-5.3. Libro de registro de hermanos 1922-1937, f. 24. Sobre Alfonso Grosso en la hermandad de la Amargura, CABEZAS GARCÍA, Álvaro. “Alfonso Grosso. cien años como hermano de la Amargura”, en *Amargura*, junio, 2017, pp. 33-35.

⁹ ZAMBRANA VEGA, María Dolores. *La casa de los artistas de Sevilla: cultura y escuela del arte sevillano desde 1850 a 1980*. Universidad de Sevilla, 2007, p. 149.



manos, artistas y vecinos de aquel recodo. Una prueba de esta identificación de espacios y realidades es la fotografía tomada en 1921 en el patio frente al estudio de Rico Cejudo con numerosos hermanos tras el cabildo de elecciones para elegir la mesa de gobierno¹⁰.

Otro ejemplo destacado de estos años nos lo ofrece la flamenca y cupletista Amalia Molina. Esta artista había alcanzado gran fama en Madrid y una importante proyección nacional e hispanoamericana durante la Primera Guerra Mundial, y desde entonces y a lo largo de toda la década de 1920, regresaba a Sevilla en Semana Santa para actuar en alguno de sus teatros una vez concluida, pero sobre todo para cantar saetas. Amalia se bautizó en 1881

¹⁰ En una fotografía conservada en la actualidad en el Archivo de la hermandad, consta al pie: "mayo 1921. Cofrades de la hermandad de Ntra. Sra. de la Amargura reunidos en el estudio del pintor Rico Cejudo, con motivo de la elección de mesa de gobierno de la hermandad". Sin embargo el cabildo de elecciones de aquel año, que fue largo y profuso, se celebró concretamente el 10 de abril de 1921, ff. 254vto-257vto. Sin embargo, posiblemente esta foto pudo tomarse al año siguiente, si realmente se realizó en mayo, pues concretamente el 6 de mayo de 1922 se reunió la junta de oficiales y diputados para elegir la futura mesa que posteriormente votaría el cabildo general en el mismo día, f. 259vto; f. 261r. Un cabildo al que asistieron 42 personas, y 36 aparecen retratadas en la fotografía.

en San Juan de la Palma¹¹, y estudió baile de niña en la academia del maestro Ángel Pericet, ubicada también en la casa de los artistas, como contaría a su primer biógrafo Arturo García Caraffa. El repiqueteo de los palillos de la escuela bolera y los jaleos de los bailes flamencos de aquella importante escuela de bailes que ocupaba una estancia del piso alto sobre el portón de entrada¹², formarían parte de aquel paisaje humano y artístico desde 1894¹³. Amalia, en el laberinto de su desmemoria y en el enjambre de recuerdos que revolotearon sobre las numerosas entrevistas que concedió en su exitosa vida profesional, recordaría de aquellos años de infancia su deambular por la calle Feria desde su casa en el corral del Cristo de la calle Pedro Miguel hasta la academia de bailes de aquel viejo palacio del marqués de Torrenueva. Contaría que cuando

¹¹ GARCÍA CARAFFA, Arturo. *Cancionistas españolas. Amalia Molina*. Madrid, Imprenta Artística, 1916, pp. 15-16. Aunque al escritor le dijo que había nacido en 1890.

¹² AAVV. *La Casa de los...*, op. cit., p. 66.

¹³ *El Programa*, 4 de noviembre de 1894, cfr. ORTIZ NUEVO, José Luis: *A su paso por Sevilla. Noticias del flamenco en Serva, desde sus principios hasta la conclusión del siglo XIX*. Ayuntamiento de Sevilla, 1996, p. 55. "La Sevillana-Escuela de baile situada en la calle Castelar núm. 40, se ha trasladado a la plaza de San Juan de la Palma núm. 3. Se dan clases a domicilio".

pasaba por la iglesia de San Juan de la Palma le gustaba cantarle bajito a la Virgen.

En aquel patio en el que convivían casi una decena de estudios de pintores y escultores, resonaban sin descanso los palillos de la escuela bolera y las mejores voces del cante flamenco en una relación que se afectaría a la hermandad. De la gran afición de Rico Cejudo y de su conocimiento del flamenco y de los cantaores se producirían escenas como la de la entrada de la cofradía en su templo el domingo 26 de marzo de 1918, cuando dentro del templo, ya una vez recogida la cofradía, Manuel Centeno cantó “innumerables coplas alusivas a la Hermandad de San Juan de la Palma”, como colofón a una estación en la que se estrenó tras el palio de la Virgen la “marcha fúnebre *Soleá, dame la mano* del maestro Font”, en su itinerario de ida al pasar por la Alameda, donde fue “ovacionada”. Manuel Centeno ya conocido en la ciudad, no obstante había comenzado a sonar en aquel año de 1918 dentro las crónicas nacionales como una figura de la saeta. El periódico madrileño *La Nación*, en la crónica que realizó Miguel de Castro, informaría a sus lectores que: “entre los cantantes de saetas figuran un individuo aquí popular conocido por *Centeno*”¹⁴. Manuel Centeno contaría a Galerín años después en una entrevista que le hizo para *El Liberal* que solo cantaba saetas dentro de la iglesia de San Juan de la Palma, “porque son muy amigos míos. Me hacen cantar hasta en latín unas frases que yo no sé lo que quieren decir, no sale mal, y eso que canto con *armónium* y orquesta. Pero me gusta más la saeta, yo creo que es más religiosa”¹⁵. En la misma entrevista le cantó una saeta que él acostumbraba a cantarle a la Virgen de la Amargura porque se la había escrito un hermano de la cofradía, José Lecaroz, y la cantaba en un tono por seguiriyas:

“Por esa expresión llorosa
Amargura te pusieron
Eres escultura hermosa
que el arte y la fe esculpieron
Por inspiración gloriosa”.

Una letra compuesta por este hermano, mayordomo de la cofradía desde que comenzó el siglo hasta 1909¹⁶, al que Centeno añadiría como obra propia un “estribillo”, como él mismo lo llamó, que también cantó a Galerín, y que ajustaba a partir de una creación que había hecho para una saeta dedicada al Gran Poder, una letra de cierre que se corresponde con la llamada “toná del Cristo”:

“Como eres la Virgen de la Amargura
Y mare de Cristo, tronco
de la etc”

Que continuaría, tal y como él había cantado con anterioridad al periodista, del siguiente modo:

“Tronco de Nuestra Madre iglesia santa
Y árbol del Paraíso”.

Centeno explicaría a Galerín una vez que la cantó, que en el penúltimo verso, concretamente al comenzarlo: “se pone todo el alma, y por eso emociona tanto”. Así como que ambas, la del Gran Poder y la de la Amargura, a las que añadía ese “estribillo” tenían muchos “gorgoritos”, en un relato que se deduce que las consideraba más modernas porque en las antiguas no había tantos. Es decir, que a la Virgen de la Amargura le cantarían las mejores voces flamencas en estos años en los que la cofradía estrenó su propia marcha, como es el caso de Centeno o Amalia Molina, creando además con ella estilos y repertorio dentro de la saeta, y con ella de la historia del flamenco.

En esta interesante entrevista no solo se nos revela que José Lecaroz Barrera componía saetas para la hermandad, sino que en los mismos cultos, una de las grandes voces del cante flamenco participaba. Algo que demuestra la gran afición y el conocimiento musical de algunos de sus hermanos, quienes se esforzaron en contar con un repertorio musical de enorme valor en todos los géneros que les fue posible. El autor de la letra de la saeta que Centeno cantaba a la Virgen había sido mayordomo de la cofradía, así otro de sus grandes creadores artísticos, concretamen-

¹⁴ *La Nación* (Madrid, 1916) 30/03/1918, p. 4

¹⁵ [<http://manuel-centeno.blogspot.com/>]. Consultado el 31 de enero de 2019.

¹⁶ En 1909 presenta la dimisión, que le es aceptada en cabildo del 23 de enero de 1909, f. 172vto.

Amarguras.

te quien dejó el relevo a José Rico Cejudo. Lecaroz gestionó el proceso económico y creativo que desarrolló y culminó el proyecto del paso de palio de la Virgen estrenado en 1904, con los bordados del nuevo manto azul para la Virgen y la saya, la túnica bordada de San Juan y los bordados de los faldones¹⁷. Siempre es difícil determinar con los testimonios de los cabildos, las facturas de pagos o las crónicas periodísticas locales, la labor precisa desempeñada por alguno de sus hermanos en estas creaciones. Los documentos poco nos ofrecen más allá de saber que supervisó los diseños y formó parte de todas las comisiones que vigilaron de cerca el trabajo que Juan Manuel Rodríguez Ojeda realizaba en su taller. Sin embargo, la labor que desempeñó poco después, concretamente, también como hermano mayor y mayordomo en la hermandad de Montesión despeja muchas dudas. José Lecaroz dimitió como mayordomo de la Amargura en enero de 1909, aunque continuó en la hermandad ocasionalmente con cargos como el de censor en 1912. No obstante, a partir de ese momento, concretamente apenas unos meses después de dejar la junta de gobierno de San Juan de la Palma, el 6 de septiembre de aquel mismo año de 1909, fue nombrado imprevisiblemente hermano mayor de la hermandad de Montesión, ante la dimisión del que tenían, ya que se encontraba en ese momento envuelta en una tremenda crisis, pues tenía embargados casi la totalidad de sus enseres. A él se atribuye la idea del palio de malla bordado de la Virgen del Rosario, realizado con encaje de tul de oro, cuando desempeñaba el cargo de hermano mayor, y que sorprendió porque una vez en la calle, desde los balcones, lugar habitual para contemplar los cortejos procesionales, se podía ver su imagen al trasluz. Y ya como mayordomo, a partir del 1 de febrero de 1919, se hizo cargo de todo el diseño, gestión y elaboración del nuevo manto de seda blanco bordado en oro de la Virgen de la cofradía de Montesión, así como de los nuevos faldones, también blancos¹⁸. En definitiva, del color, texturas, tejidos y estampa final que debía tener el palio de la Virgen del Ro-

sario en la calle, como antes había hecho con la Virgen de la Amargura. Su labor continuaría, rematando los detalles con la precisión de un orfebre, profesión a la que pertenecía por vinculación familiar desde el siglo anterior, pues su padre y sus tíos eran diamantistas y plateros, ya que en 1921 dotó a esta dolorosa de una estampa que aún perdura ante la necesidad de resolver un problema de ejecución del manto, ya que lo recogió y realizó sus estacion con los bullones que la terminarían caracterizando¹⁹. En definitiva, un creador.

La hermandad de la Amargura, una vez concluido el paso de Virgen gracias a la labor de Lecaroz, comenzó a ingeniar la forma de acometer otro nuevo para el Señor que no se podría poner en marcha hasta que alcanzó la mayordomía José Prados poco después. Para entonces, Lecaroz ya se encontraba sumergido en la elaboración del nuevo paso de la Virgen de Montesión, aunque continuaba acudiendo a los cabildos en San Juan de la Palma, y escribiendo saetas para ella, como sabemos. La continuación de Rafael Illanes como hermano mayor con el que se había realizado todo el proyecto anterior, unido al mayordomo que le sucedería, José Prados, acometerían esta nueva empresa que resultó compleja, tensa y que provocó problemas en el seno de la hermandad debido a importantes diferencias de criterios particulares que precisan de un análisis minucioso, ya que no solo fueron motivados por cuestiones económicas, sino también por afinidades artísticas. Fue entonces cuando irrumpió Rico Cejudo en la junta de gobierno, apoyando a Prados —o este a él—, junto a otro grupo de hermanos. Fue durante estos años que median entre 1912 y 1919 cuando comenzó a sufragarse el paso de Cristo sorteando pinturas del propio Rico, dos óleos de la Virgen concretamente²⁰, y un conjunto de cuadros que él mismo pidió a compañeros como una donación para una rifa²¹. Fue en aquella década cuando se encargó la marcha *Amarguras* a la familia Font, o cuando, por ejemplo, se colocó sobre la fachada de la iglesia el retablo de la Virgen

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ La primera la ofreció en el cabildo del el cabildo general extraordinario celebrado el 17 de septiembre de 1911, f. 195vto, y la segunda Junta de oficiales, del 1 de junio de 1913, f. 209r

²¹ AHA. Libro tercero de actas. Cabildo del 27 de enero de 1918, f. 241vto.

¹⁷ AHA. Libro tercero de actas de cabildos. Cabildo del 20 de febrero de 1904, f. 141vto.

¹⁸ [<https://hermandaddemontesion.com/historia/siglo-xx>]. Consultado el 30 de enero de 2019.



pintado por el marqués de Benamejé en 1919²². Finalmente, se estrenó la marcha *Amarguras* en 1919, que coincidió con otras novedades como el estreno de la cruz de guía entre otras insignias, la túnica de tisú de plata del Señor bordada en oro por Juan Manuel Rodríguez Ojeda y, finalmente, el paso del Señor que ocupó toda la atención de la prensa local, tanto que orilló el interés del estreno de la nueva marcha fúnebre. Los años que siguieron lo harían sumando hermanos en la nómina, y apellidos de fotógrafos, pintores, músicos, comerciantes, políticos, familias acaudaladas y numerosos vecinos y devotos, que pasaron de algo más de las cinco centenas de 1919 a casi novecientos en 1929.

Y así fueron transcurriendo los años en esta cofradía en paralelo al proceso de modernización que acometió la ciudad con motivo de la celebración de un gran encuentro internacional, la Exposición Iberoamericana, que finalmente se terminaría inaugurando el 9 de mayo de 1929. Una cofradía que como la ciudad cambió totalmente en estos años su imagen y su estética para transcurrir por aquel nuevo urbanismo de ensanches modernos, que se acometieron en algunas zonas, y también para continuar deambular por las callejuelas estrechas y tortuosas de su antiguo barrio. Una imagen que se pensó a sí misma en la calle con tintes pictóricos, como aseguró su mayordomo José Prados siguiendo las directrices de Rico Cejudo, cuando sin pretenderlo en medio de una

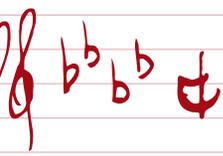
²² AHA. Libro tercero de actas. Cabildo general de elecciones del 14 de abril de 1918 ff. 243r-vto.

acalorada disputa entre algunos hermanos disconformes por haber cambiado la cera blanca de los nazarenos del paso de Cristo por cirios “de color grana”, les respondió que lo hizo: “por creerlo beneficioso para el mejor efecto de la cofradía”²³.

Aunque la hermandad no solo creó una imagen de su cortejo procesional pensado en el deleite visual con una plástica de azules, blancos y rojos con destellos dorados en su deambular, sino que con la misma intensidad, la dotó de una sonoridad que en gran parte está perdida, la de sus antiguas saetas y saeteros. Un repertorio de sonidos musicales que se buscaron entre los mejores creadores, explorándolos allá donde estuvieran. De aquel legado musical nos queda la marcha *Amarguras*. Y de lo perdido, la memoria. El recuerdo de lo que fue el cante flamenco para la cofradía nos lo deja el asombro del escultor Antonio Illanes cuando fue a ver a José Rico Cejudo en octubre de 1939, solo unos días antes de su muerte, y lo encontró postrado en su cama. Allí reparó que tenía un libro entre las manos: *Arte y artistas flamencos*, de Fernando el de Triana. Aquel libro junto a él en sus últimos momentos, y su última conversación, se grabaron en la memoria del escultor con la precisión de un cincel: “—Esto se acaba querido Illanes—, me dijo con tristeza”²⁴. ❌

²³ AHA Libro tercero de actas. Cabildo general celebrado el 14 de diciembre de 1913, f. 213r.

²⁴ ABC. (Sevilla, 1929) 19/3/1964, p. 43 “Recuerdo del pintor Rico Cejudo, en el primer centenario de su nacimiento”. Antonio Illanes.



Amarguras. Significado estético y trascendencia histórica

Álvaro Cabezas García

Cuando a finales del siglo XIX, se empezaron a interpretar con asiduidad marchas procesionales en Sevilla, en la mayoría de los casos se adaptaban composiciones clásicas al compás binario para poderse interpretar tras los pasos, o bien se dedicaban a determinadas advocaciones aludiendo a tragedias o experiencias personales como fue el caso de la marcha *Virgen del Valle* de Vicente Gómez Zarzuela (1898). Como mucho, y ya, sobre todo, en los años veinte del novecientos, algunas imágenes, primordialmente vírgenes de devoción popular, inspiraron a los compositores que intentaron las más veces reflejar sobre la partitura algunos de los rasgos de su semblante o de la impronta de su hermandad, pero en muy pocas ocasiones como en *Amarguras* se mezclaba la realidad histórica con la manera de vivir la religión y profesarla durante el tiempo penitencial en la ciudad de Sevilla.

De alguna manera supone una puesta en práctica sevillana de esa modalidad musical del poema sinfónico inaugurado en Francia por Berlioz y llevado a su máxima expresión por Richard Strauss en el Imperio Austrohúngaro. Los Font de Anta, músicos experimentados y perfectamente familiarizados con el panorama musical e internacional del tiempo que les tocó vivir, participaron de esta modalidad adaptándola al esquema de marcha del que su propio padre, Manuel Font Fernández de la Herranz era un referente para ellos como director de la Banda Municipal de Sevilla. Lo habían hecho por primera vez con *Camino del Calvario* (1910) y, después, con *Soleá, dame la mano* (1918). Así pusieron música a la más pura

enseñanza evangélica de la cofradía de San Juan de la Palma: en medio de las tribulaciones de la vida, y aunque el Redentor, en su camino al Calvario, está siendo abucheado, empujado e imprecado, y la Virgen zarandeada y perdida entre la muchedumbre, es posible hallar solución al dolor con la Fe en Dios, la compañía del amigo y del hijo (San Juan) y el respaldo de todo un pueblo que la sigue cantando y rezando (Sevilla). Es por ello que, en la calle, cada Domingo de Ramos, la auténtica función de la marcha *Amarguras* se consigue asistiendo devotamente al paso de la cofradía desde cruz de guía a preste, como se decía en el refranero popular de Sevilla, ya que, tras el avance poderoso, recio y certero de Jesús del Silencio, se encuentra sentido a todo con la contemplación del paso de la Amargura, que recibe la saeta final de la marcha como si se tratase de un *perpetuum mobile* que va a repetirse una y otra vez hasta que se cierren las puertas de San Juan de la Palma: paso del Hijo, trompetas romanas, rezo del pueblo ante la Virgen, saeta y vuelta a empezar.

TRASCENDENCIA

“Reina de las marchas procesionales sevillanas”, “La marcha más admirada por los sevillanos”, “Himno oficioso de la Semana Santa de Sevilla”, “Uno de los símbolos cofradieros más representativos de Sevilla”, “Nunca una marcha procesional alcanzó una cota de popularidad más alta en Sevilla”, “La marcha preferida de los sevillanos”, son algunos de los comentarios que el pueblo de Sevilla ha proferido sobre la marcha a lo largo de este siglo de existencia. Es muy curioso observar las reacciones que provoca su interpretación en la calle: desde luego al paso de nuestra Virgen, la mayoría del público quiere verla con *Amarguras*, y cuando su caracterís-



tico comienzo se escucha entre la multitud, esta suele sisear y mandar a callar, aunque a veces se produce una exclamación que une tanto el respeto como la calidad del momento que va a comenzar a vivirse, incluso a cantarse. En la evolución que la interpretación de las marchas procesionales ha sufrido a lo largo de los años, habría que indicar que las bandas la tocaban más rápidamente hace años, como muy bien demuestran las grabaciones antiguas, y así la marcha duraba unos 5 ó 6 minutos de tiempo. Hoy, cuando casi todas las bandas sevillanas, inspiradas quizá por el ejemplo de la del maestro Tejera, tocan con un compás más lento, la marcha puede alcanzar los 7 u 8 minutos de duración. Quizá sea por eso que antes provocaba aplausos y hoy el más respetuoso de los silencios. Es, sin duda, la marcha de gusto unánime para los cofrades de Sevilla.

Desde el momento de su estreno, en 1919, hasta finales de los años treinta, era interpretada únicamente por la Banda Municipal, comenzando entonces a difundirse por los



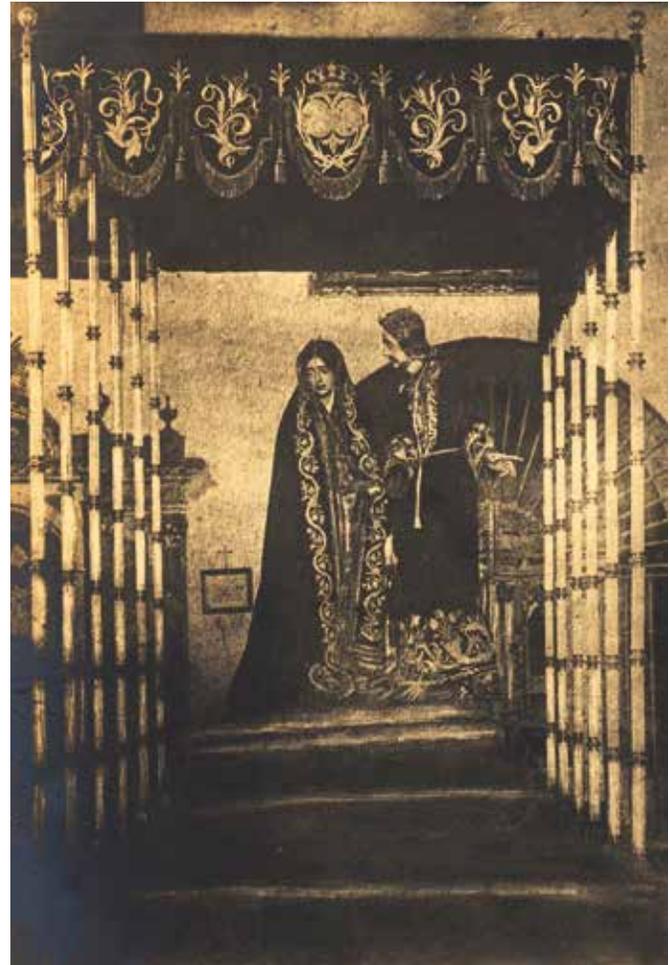
repertorios de las otras bandas hasta convertirse en el referente actual. El momento álgido de la interpretación de la marcha *Amarguras* tuvo lugar entre los años cuarenta y los sesenta del siglo XX, ya que, en los duros años de la posguerra las hermandades, que contaban con bandas con un repertorio mucho más reducido que en la actualidad, sufrieron algunas prohibiciones interpretativas. *Amarguras* siempre pudo interpretarse y es muy posible, por tanto, que fuera tocada tras todos los pasos de palio que iban acompañados por música en ese momento. Posteriormente, la proliferación de nuevas composiciones, sobre todo a partir de los sesenta y los setenta, permitió a las cofradías interpretar en la calle melodías propias de cada una, y no necesariamente, tocar las dedicadas a otras hermandades, por lo menos con el grado de identificación que tiene *Amarguras* con nuestra corporación. Resultan muy curiosas las declaraciones que, en 1959, el maestro Manuel Pérez Tejera, director de la banda que aun hoy lleva su nombre, hacía en rela-



ción con los títulos de las marchas más solicitadas mientras acompañaban los desfiles procesionales: “Los costaleros, *La Estrella sublime*, los cofrades, *Amarguras*, y los capillitas, las suyas respectivas”. Según el informe elaborado por Esteban Romera, tras la Semana Santa de 2004, la marcha *Amarguras* sonó en 50 ocasiones en las jornadas penitenciales, siendo la 9ª marcha en el citado ranking, bien es verdad que de ese número, unas 19 veces habían tenido lugar tras el paso de palio de la Virgen de la Amargura. Se interpreta como pórtico del Pregón de la Semana Santa de Sevilla desde los años 1950 hasta la actualidad, como si fuera la mejor obertura posible de las vísperas. También se ha interpretado en otros actos como el Pregón de la Semana Santa de Alcalá de Guadaíra o en el de Granada.

TRADUCCIÓN ESTÉTICA Y RENOVACIÓN ARTÍSTICA

A partir de 1911, la Hermandad de la Amargura sufrió una transformación estética y espiritual que la hizo tornar en la calle en una cofradía más seria y austera de lo que había sido con anterioridad, siendo por ello conocida desde entonces como la “del Silencio Blanco”. Con un criterio elegante y fastuoso comenzaron a renovarse la mayoría de los enseres de la cofradía, entre ellos, el paso de Cristo, llamado en la época el *Acorazado Potemkin* (1911), los paños de bocinas del paso de Cristo de Juan Manuel Rodríguez Ojeda (1916), la donación del azulejo de Manuel de la Lastra y Liendo, marqués de Benamejía y de las Cuevas del Becerro, marqués de Benamejía (1918-1919), la corona de plata sobredorada de Lecaroz y Seco Imberg (1922), el manto y palio de Rodríguez Ojeda (1926-1927), los faroles de la cruz de guía, de Cayetano González (1930), los paños de bocinas, también diseñados por él, pero bordados por Concepción Fernández



del Toro (1931), el paño del Senatus, diseñado por Cayetano González y bordado por Manuel Elena Caro (1931), las potencias de amatistas diseñadas por Santiago Martínez (1935) y la pretendida reforma que iba a hacer ese mismo año Juan Talavera y Heredia del ámbito donde recibían culto nuestras imágenes: la capilla sacramental, que iba a contar, además, con la decoración mural de Rico Cejudo.

En ese proceso de conformación de renovación artística que emprendió, en pos de una estética vanguardista, la Hermandad de la Amargura (que acabaría siendo modelo de otras de la ciudad), y que duró, aproximadamente desde 1911 hasta la Guerra Civil, destaca sobremanera otro estreno

que tuvo lugar el mismo año que *Amarguras*: la túnica de decoración rocalla de Nuestro Padre Jesús del Silencio, obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Realizada en tisú blanco con bordados en hilo metálico dorado fue pasada varias veces a nuevo soporte, concretamente en 1934, 1950 y 1990.

Resulta muy curioso también que la confección de la túnica rocalla estuviera tan en sintonía con la impronta del nuevo paso de Cristo que sustituyó, ese mismo año de 1919, el conocido por *Acorazado Potemkin* de 1911. Manuel González Santos, mayordomo de la Hermandad, y Francisco Ruiz Rodríguez (Sevilla, 1883–1961), contrataron el 1º de noviembre de 1918 el dorado del nuevo paso con seis candelabros y los respiraderos correspondientes con las siguientes condiciones: el costo total de la obra sería 7.000 pesetas, el dorado sería ejecutado todo al agua y con oro de doble grueso del corriente, clase fino y color naranja. En tercer lugar, se iba anticipando mensualmente la cantidad de 1.000 pesetas y el resto hasta la cantidad contratada quedaría en concepto de garantía de la buena construcción o mano de obra, para liquidar después de hacerse cargo, definitivamente el trabajo, al citado mayordomo. Durante el transcurso de la obra, algunos miembros de la hermandad, designados por el mayordomo, podían hacer un seguimiento de la misma, teniendo que entregarse la obra en la primera quincena de marzo de 1919¹.

Sin lugar a dudas, ese año la Hermandad de la Amargura, como demostró en su salida procesional, comenzó a ser la cofradía admirada hoy por Sevilla, la de la más extrema elegancia, que revestía de las mejores piezas a sus imágenes, las elevaba sobre los mejores pasos o las acompañaba de la más bella música. En 1919 se estrenó la túnica rocalla del Señor del Silencio, salió sobre poderoso paso con decoración rocalla por primera vez y la Virgen de la Amargura estrenó tras de sí el himno musical de la Semana Santa de Sevilla, una composición que no pudo llamarse de otra manera que *Amarguras*.

SUS AUTORES: LOS FONT DE ANTA

Manuel Font de Anta (Sevilla, 10 de diciembre de 1889–Madrid, 20 de diciembre de 1936), perteneció a una familia de larga tradición musical: su abuelo, su padre y algunos de sus



hermanos fueron grandes músicos. Estudió en España y en Estados Unidos, llegando a convertirse en un gran pianista y compositor. En la producción de Manuel Font de Anta encontramos música sinfónica, música de cámara, coplas, marchas procesionales, etc. Músico de formación clásica se convirtió en un gran folclorista famoso en su época por sus coplas. Muchas de ellas fueron grabadas en disco y otras fueron reproducidas en rollos para las populares pianolas de la época. Manuel también estudió las formas musicales y armonías del flamenco y del folclore americano y, pos-

¹ A.H.S.A.. Sección 9. Contratos y suscripciones. A - 10.5.



teriormente, empleó todo este material sonoro y estético en sus propias composiciones. Un ejemplo del empleo del flamenco en su obra sinfónica es su fantasía *Sevilla* (1914), y un ejemplo del empleo del folclore americano es su *Rapsodia Americana*.

Manuel compuso las marchas procesionales *Camino del Calvario* (1910), *La Caridad* (1915), *Soleá dame la mano* (1918) y *Amarguras* (1919). Todas sus marchas, así como el resto de sus composiciones conocidas hasta el momento, fueron instrumentadas para la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla por su padre, Manuel Font Fernández, director de la citada formación. Sobre todas ellas existe un elemento común: la singularidad. Singularidad que Manuel consigue a través de diferentes recursos técnicos. Uno de ellos es utilizar en cada composición musical una estructura formal que no fuera copia de nadie. *Camino del Calvario*, *Soleá dame la mano* y *Amarguras* tienen una estructura ternaria, “Exposición–Trío–Reexposición”, sin embargo todas ellas son diferentes entre sí y con respecto a la producción del resto de compositores. De ellas *Camino del Calvario* y *Amarguras* son poemas sinfónicos donde la música describe el texto que lleva asociada cada composición. Manuel solo emplea la forma binaria “Exposición–Trío”, eliminando la reexposición, como era ya popular en su época, en *La Caridad*, pero incluso en este caso



consigue una estructura binaria diferente a la del resto de compositores.

Por otro lado, Manuel, también busca la singularidad en sus armonías. En *Soleá dame la mano* y en *Amarguras* emplea armonías y giros tomados del flamenco. Así podríamos seguir hablando de elementos técnicos acerca de su capacidad para buscar lo novedoso. Sin embargo, es justo decir que una gran parte del éxito de Manuel Font de Anta es la labor de instrumentación realizada por su padre: Manuel Font Fernández, quien dotó a las composiciones de sus hijos de una maravillosa instrumentación para banda que las hizo brillar.

José Font de Anta (Sevilla, 31 de julio de 1892–28 de diciembre de 1988), fue un virtuoso violinista, además de compositor. Fue con el instrumento de cuerda con el que se granjeó importante fama internacional. Tras tomar las primeras lecciones de música con su padre, Font Fernández, pasó a estudiar, junto con su hermano Manuel, armonía y composición con el maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, Eduardo Torres

Pérez (Albaida, 1872–Sevilla, 1934). Como destacaba desde niño con este instrumento, el Ayuntamiento lo pensionó para que fuera a cursar estudios en el Conservatorio de Bruselas, donde ejercía la docencia el prestigioso violinista César Thomson (Liejá, 18 de marzo de 1857–Bissone, 21 de agosto de 1931). Con tan solo 22 años, en 1914, consiguió el primer premio que otorgaba el Conservatorio de Bruselas. Este hecho le abrió las puertas del circuito de conciertos europeos, que recorrió inmediatamente después viajando por Francia, Holanda, Alemania y Bélgica. En este último país se enamoró y tuvo un hijo, pero tuvo que volver a España con el estallido de la I Guerra Mundial. Al término de la contienda volvió para encontrarse con ellos, pero se encontró con la fatalidad de que habían muerto en ese lapso de tiempo². Desilusionado y abatido, regresa a Madrid para trabajar con su hermano, en una frenética actividad de composiciones, interpretaciones, arreglos y estrenos en el que se incluye el momento en que, ambos, compusieron *Amarguras*. También por esta época desarrolló una enfermedad visual, llamada distrofia endoepitelial de Fuchs, que le obligaba a acercarse muchísimo los objetos para verlos bien. Tras la muerte de su hermano, en 1937 se retiró del violín y se centró en sus labores como delegado en Sevilla de la Sociedad General de Autores de España. El 31 de enero de 1965, José Font envió una carta a Guillermo Fernández-Shaw Baldasano, dándole extensa información

² OSUNA LUCENA, María Isabel, RODRÍGUEZ OLIVA, María del Carmen y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Antonio: “Un primer encuentro con la música de José Font de Anta en el Conservatorio Superior de Sevilla Manuel Castillo”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 19, 2017, p. 122.



sobre su destitución como delegado después de veintiocho años de dedicación³.

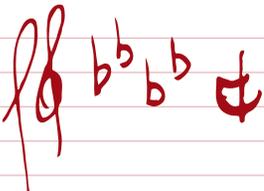
Entre los años cincuenta y setenta del pasado siglo, José Font escribe a mano, y con su característica y nerviosa caligrafía, una serie de divagaciones y pensamientos musicales. Se trata de un conjunto documental rico y generoso, de carácter misceláneo, en el que el autor incluye tanto poemas –por él llamados “nocturnos”–, como ensayos en prosa donde manifiesta sus pensamientos y toma posición con respecto a temas de tanto interés como el *lied* alemán, la formación musical, las dificultades de la técnica del violín –ejemplificada en el capítulo “Tres violinistas”–, o las aportaciones musicales de las grandes obras de Beethoven, Brahms, Schubert, Wolf, Ravel, Dukas, Franck, Chopin o de su propio profesor de Bruselas,

Thomson. Supone, sin duda, un exquisita fuente de conocimientos acumulados durante toda una vida por un músico excepcional, que estuvo en la vanguardia de su tiempo y que, en la vejez, quiso legar sus pensamientos musicales y vivencias a la posteridad⁴.

Tras una senectud apacible, el último representante musical de los Font muere en Sevilla tan solo unos meses después de que la Virgen de la Amargura, el Domingo de Ramos de 1988, se volviese a saludarlo y a agradecerle su trabajo, paciencia, tesón y excelencia. ✧

³ Fundación Juan March. Archivo epistolar – músicos. GFS – AE – 41986, 31 de enero de 1965.

⁴ Agradezco a su hijo, José Ignacio Font, la generosidad que tuvo para conmigo al mostrarme y permitirme estudiar estos manuscritos, necesitados de una oportuna edición que ofrezca al público detalles sobre la personalidad artística de su padre José Font de Anta.



La arquitectura en la Sevilla que vio nacer *Amarguras*

Divagando por los caminos estéticos de una identidad anhelada

José Carlos Pérez Morales

En las últimas semanas han podido leerse multitud de artículos que abordan desde diferentes puntos de vista esta marcha procesional. Significados verdaderos, intenciones, autorías y entresijos varios no hacen más que acrecentar una leyenda a la que, como puede comprobarse, no le hace falta ostentar una dilatada antigüedad ni unos orígenes oscuros e inciertos. Podremos conocer la inspiración y aquello que movió a Font de Anta a componer esta maravilla musical: acordes de Pasión, rumores y motivos que provocan nuestro respeto y nos instigan a permanecer en immaculado silencio mientras sus sonos invaden el espacio. Pequeño botón de muestra de las infinitas divagaciones que evocan su melodía.

Pero en este prisma a través del cual puede atisbarse la polisemia de *Amarguras*, hoy destacaremos un aspecto específico desde donde desarrollar nuestro breve discurso: su consideración de himno de la Semana Santa de Sevilla. Con tal denominación se define una composición musical emblemática de una colectividad a la cual, además, identifica. Resulta obvio el crisol mental que emerge con tan solo escuchar el comienzo de la pieza. Precisamente eso es la base de mi discurso: identidad; ese conjunto de rasgos propios de un individuo o de una comunidad que lo/la caracterizan frente a los demás. Bien es cierto que muchos de estos rasgos son heredados o innatos pero la influencia del entorno es un factor decisivo para su conformación. Sin embargo, cuando transgredimos el terreno de la individualidad y ampliamos nuestros horizontes de actuación a los

límites, si es que existen, de una colectividad, los matices cambian. Es ahora cuando el pasado surge, fluye, rellenando todos y cada uno de los recovecos que conforman aquello que nos distingue como pueblo, la historia, la tradición, las costumbres, en resumidas cuentas, nuestro sello cultural. Cultura, un término de inconmensurable riqueza que, para su uso cotidiano, lo reducimos a su mínima expresión, a un conjunto de saberes y creencias de un grupo social, consideración que convive con el de excelencia en el gusto por las humanidades y las bellas artes.

Algo que nos diferencie. La incansable búsqueda por deslindarse del vecino para así emerger con una personalidad única, distinta; nada mejor que la historia y la tradición para fundamentarlo. El problema quizás se nos presenta cuando algo se convierte en identitario sin ser historia. Es entonces cuando el respeto desaparece y su materialidad se esfuma. Hablamos de arquitectura. Pero no de una arquitectura cualquiera sino de la del regionalismo. Aquella que surge en las primeras décadas del siglo XX como respuesta a una denominación llena de complejidades teóricas y sutiles matices: el estilo sevillano.

Ya en la década de 1970, Navascués lo consideraba el último gran estilo histórico de reciente revalorización pero, a día de hoy, aún sufre la furia de la especulación inmobiliaria. Por ello, la Asociación para la Defensa del Patrimonio Histórico-Artístico de Andalucía persigue la inscripción genérica en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz de la arquitectura regionalista aduciendo tanto la contribución que supone para la cultura española y universal del siglo XX como su carácter de seña de identidad. De ahí que su pérdida suponga una merma irrecuperable de una arquitectura



Aníbal González. Edificio de av. de la Constitución, nº 6 (Sevilla). 1921.

que supuso un laboratorio de experimentación en cuanto a la búsqueda de ese anhelado estilo sevillano. Aunque esta pugna viene de lejos –en un decimonónico contexto de debate donde se busca tanto estilos adecuados a ciertas funciones como la definición de un “estilo nacional” que identificara a las grandes potencias europeas–, a España llegará de forma tardía y parcial, hasta de forma inconexa.

En Sevilla arribará al calor de los trabajos para la Exposición Iberoamericana, que se celebraría finalmente en 1929, y con la figura de Aníbal González. Su obra fusiona lo más característico de la arquitectura andaluza configurando un estilo donde se aprecian desde resabios del mudéjar hasta rasgos renacentistas y barrocos de gusto popular. Su estética enlazará a la perfección con el sentimiento sevillano, erigiéndose como su estilo por antonomasia. No podemos dejar pasar que el propio término “estilo” vive una controversia y problemática semántica en su sentido más tradicional. Es

más, esta crisis del concepto se vive como consecuencia del eclecticismo decimonónico¹.

Según palabras del arquitecto y pintor José Ramón Sierra, el regionalismo “es el primer esfuerzo por dotar a la arquitectura sevillana de una identidad, en un momento en el que la ciudad cuenta con una arquitectura de muy baja calidad”². Pero ¿qué origina este esfuerzo? Entre otras cosas, la ciudad como escaparate ante la celebración del certamen iberoamericano. Este, y no otro, es el motivo fundamental de la casuística arquitectónica de estos años, tanto teórica como práctica, destacando entre los jalones conceptuales del devenir del estilo personalidades como Celestino López Martínez, José Gestoso o Alejandro Guichot.

En la década de 1920, años en los cuales se establecen las raíces específicas de lo sevillano, un término sobresale de manera inequívoca: el mudéjar. Velázquez Bosco defenderá esta raigambre que, por otro lado, también nombra Celestino López Martínez. Esta combinación graciosa materializaría a la perfección el sentir de un pueblo, su ambiente, su raza. Sin embargo, la necesidad de una concreción llevó a Gestoso a fijar nuestra atención en monumentos como la Casa de Pilatos o los palacios de los Pinelo y las Dueñas para marcar el elemento plateresco en síntesis con lo mudéjar³. Esta declaración surgía al amparo de un concurso auspiciado por el consistorio hispalense para la construcción de casas de estilo sevillano que, a pesar de convocarse en 1910, su reglamento no se establecería hasta 1912. Con la mente en la entonces Exposición Hispanoamericana, cuya celebración se esperaba en 1914, se instaba a fundamentarse en nuestros órdenes decorativos e históricos, quedando excluido el estilo modernista.

Los ensayos regionalistas que se admiten a concurso derivan de las directrices ya citadas. En el caso de José Espiau, sigue muy de cerca los modelos mudéjares y platerescos, con un estilo cuajado de notas ornamentales que dan como resultado una palpable pomposidad. Curiosamente, su diseño para el edificio de la compañía de seguros “La Catalana”

¹ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, Madrid, 1973, p. 238.

² “El encanto de Sevilla radica en ser una ciudad hecha sin arquitectos” en *Diario de Sevilla*, Sevilla, 19 de junio de 2010.

³ En *El Liberal*, Sevilla, 9 de marzo de 1912.

sería descalificado al considerarse que su estética suponía un puente entre lo sevillano y lo catalán. Por su parte, en José Gómez Millán primó la composición sobre lo decorativo, lo que derivó en una elegante sobriedad. Los ejemplos de Juan Talavera irán desde los ensayos en ladrillo con ornato cerámico de inspiración modernista que vira hacia el otro de corte neorenacentista, pasando por proyectos con ornato neomudéjar de yeserías, aunque estos últimos son escasos. Por su parte, Antonio Arévalo concentró sus esfuerzos en las fachadas para dotarlas de un simbolismo en base a la composición y detalles decorativos. Finalmente, en Aníbal González vemos inspiración neomudéjar, elementos del Renacimiento español aunque, sobre todo, en la perfecta simbiosis, como propugnaba Guichot, del islámico, gótico y renacentista, es decir, el propio estilo sevillano.

Este concurso, que terminó en octubre de 1914, no supuso el acicate arquitectónico y estético que se esperaba para el certamen, debido, por otro lado, a su gradual retraso cronológico. Sí es verdad que, a pesar de caer prácticamente en el olvido, mostró al menos el interés de arquitectos y promotores por intentar conseguir una arquitectura que cumpliera con el espíritu de la urbe, esa función social que Izquierdo achacaba a esta práctica.

A pesar de ello, la iniciativa tuvo un eco importante. Entre los días 12 y 19 de septiembre de 1915 se celebra en San Sebastián el VI Congreso Nacional de Arquitectos. Especialmente interesante son las conclusiones que emanan del tema V, cuyos ponentes fueron los arquitectos Aníbal González y Leonardo Rucabado, y que llevaba por título “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional”. La segunda indicaba que “siendo la arquitectura un arte tradicionalista, puesto que tiende a perpetuar las formas pasadas, modificándolas constantemente según los gustos y las necesidades sociales de la época, es muy conveniente, para la buena orientación de la arquitectura nacional, el estudio de nuestros estilos históricos, por constituir la interpretación española, en cada época, del arte arquitectónico”⁴. De igual modo, se instaba a los Ayuntamientos a imitar el ejemplo del de Sevilla, que “para fomentar la

⁴ En *La Construcción Moderna. Revista quincenal ilustrada de arquitectura, ingeniería e higiene urbana*, nº 20, Madrid, La Construcción Moderna, 30 de octubre de 1915, p. 311.



Vicente Traver. Vista de una de las fachadas del hotel Alfonso XIII (Sevilla). 1916.

edificación de estilo regional, ha establecido un concurso con honrosos premios para las edificaciones inspiradas en los estilos tradicionales de la región”⁵. En tal año ya se había iniciado la magna edificación de la Plaza de España, al calor de las directrices de ese resurgimiento y revalorización del pasado renacentista. El propio arquitecto nos confiesa en sus escritos que el Renacimiento español había sido su fuente de inspiración, aunque pretendiendo modernizarla. Igualmente, servirá como base para su pabellón en la Plaza de América, paradójicamente enfrentado con el mudéjar.

La estela que fueron marcando estas circunstancias las recoge, en cierto modo, Alejandro Guichot, a quien debemos, si es que podemos denominarla así, la codificación del estilo. Entre 1925 y 1935 se fecha su *Cicerone de Sevilla*, obra en la cual realiza una clasificación de la arquitectura del Renacimiento en Sevilla. Así la divide en tres etapas: la plateresca, la peculiar sevillana y la grecorromana restaurada. La segunda, que define como modalidad local nacida

⁵ *Ibidem*.

de una sucesión de combinaciones ornamentales que se basan en construcciones musulmanas y cristianas, armoniza el mudéjar, el arte ojival y el estilo plateresco⁶. No obstante, su fervida devoción por Aníbal González le había llevado a considerar como mejor ejemplo del moderno estilo sevillano la obra de la Plaza de España, cuya estética se encontraba más cercana a las tesis neobarrocas. Al igual que Gestoso, Guichot no aceptaba el viraje de la arquitectura regionalista sevillana hacia los prototipos de los siglos XVII y XVIII. Bien es cierto que, en la vuelta a los modelos propugnados en el Barroco, los escritos de Otto Schubert y el citado José María Izquierdo tuvieron especial relevancia.

En este sentido, quizás una de las empresas que mejor refleje esta búsqueda de lo identitario, sea el Hotel Alfonso XIII pero no su construcción sino la disputa estética surgida entre Vicente Lampérez, miembro del jurado del concurso, y Vicente Traver⁷, arquitecto finalista del mismo. Son interesantes las apreciaciones en cuanto a “lo sevillano”. Traver remite una carta a Lampérez, su maestro en la escuela de Arquitectura de Madrid, manifestando el desacuerdo con el fallo del jurado y declarando ciertas valoraciones acerca del proyecto ganador de José Espiau. El arquitecto madrileño contesta del siguiente modo: “lo que me dice V. de que el ‘Guadalquivir’ es ‘barroco-mudéjar’ poco sevillano no es justo. Que sea ‘barroco-mudéjar’ será un defecto ante la Arqueología pura, no ante el efecto de visualidad y belleza locales que se busca en ese hotel; no se trata de un examen de Historia del Arte, sino de una adaptación de temas locales y eso, sigo creyendo que es un acierto en el ‘Guadalquivir’”. Sin embargo, el proyecto ya se había expuesto dos años antes, habiéndose considerado como la “primera muestra cabal del neobarroco sevillano”⁸. Este hotel se erigirá en bandera: “La evolución del arte y de la sensibilidad trae consigo una diferente manera de expresión, pero a través de estas evoluciones hay elementos productos de la raza y del me-

dio ambiente, que son los fundamentales que el artista no puede olvidar en la composición de sus obras. Las casas de los Puertos, los palacios de Écija, Osuna, etc., los cortijos de las llanuras sevillanas, edificios todos vivos, serán, entre otros muchos, fuentes de inspiración para quien desee componer una arquitectura moderna sevillana, de acuerdo con su naturaleza grande, magnífica, todavía más que risueña, sin necesidad de buscar en los monumentos mudéjares y platerescos detalles y elementos transitorios con los cuales disfrazar sus obras”⁹. Por ello, el proyecto de hotel supone la primera formulación integral del regionalismo neobarroco¹⁰.

Uno de los aspectos más curiosos del proceso estético del regionalismo arquitectónico en Sevilla es la conversión al neobarroco. Ciertamente es que, a diferencia del siglo XVI, la coyuntura histórica de los siglos XVII y XVIII, no fue la más propicia para promover un “resurgimiento” pero, tras la revalorización del barroco gracias al elogio de sus virtudes estéticas por parte de Mérida, este “se redescubre como estilo flexible, imaginativo, fuertemente ornamental, es decir, con todas las ventajas del neoislamiento y sin ninguno de sus inconvenientes. Era un estilo que permitía grandes libertades compositivas, [...], al margen de los rigores y reglas academicistas y que tenía raíz cristiana y occidental, lo que hacía viable la integración de la arquitectura española en la europea y asimismo la creación de unas conexiones estilísticas con América a través del historicismo arquitectónico”¹¹.

De este modo se fue generando un rico sustrato donde el Ateneo adquiriría un peso trascendental. Las teorías regionalistas de Izquierdo, Guichot o Blas Infante adolecían de la necesidad de dotar de un ideal a Andalucía para conseguir un “renacimiento”. Sevilla como ente intelectual, cultural, social y artístico en la búsqueda de sus raíces y su correcta plasmación arquitectónica. Un regionalismo que congrega en Córdoba una asamblea cuyo manifiesto germinaba precisamente en 1919, cuando los sonos de *Amarguras* impregnaban por vez primera el aire hispalense. ✱

⁶ GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *El Cicerone de Sevilla: sus monumentos y artes bellas*, tomo I, Sevilla, Imp. de Álvarez, 1925-1935, p. 137.

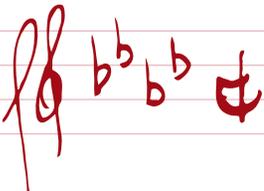
⁷ Un estudio en profundidad de este arquitecto lo tenemos en PÉREZ MORALES, José Carlos: *El arquitecto Vicente Traver Tomás (1888-1966)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, tesis doctoral inédita.

⁸ VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1979, p. 216.

⁹ “Un hotel en Sevilla” en *Bética*, nº 16, Sevilla, 20 de septiembre de 1914.

¹⁰ VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Aspectos teóricos de la arquitectura neobarroca hispánica” en *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, vol. 2, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1981, p. 342.

¹¹ *Ibidem*.



Las artes plásticas sevillanas hacia 1919

Jesús Rojas-Marcos González

Cuando el 14 de marzo de 1919 se firmó el poema sinfónico *Amarguras*, Sevilla se inscribía en el marco del regionalismo, cuyas raíces ideológicas se suelen identificar con las del nacionalismo. En el arte, durante la primera década del siglo, se marcaron los postulados estéticos del historicismo. Se erigió entonces una arquitectura de materiales típicos, específicos y singulares, que, además de solventar el paro obrero a través de la construcción, potenció el desarrollo de la cerámica, la forja, el mobiliario, los tejidos, etc. Surgió, pues, el regionalismo hispalense, que puede considerarse un estilo de vida propio, con implicaciones políticas, económicas, culturales y artísticas. En definitiva, mientras sonaron por vez primera las notas de aquella marcha ya centenaria, la “Ciudad de la Gracia” respiraba con deleite el embriagador aroma del “sevillanismo”.

Ni que decir tiene que el ambiente artístico del momento estuvo protagonizado por la preparación de la capital andaluza para la Exposición Iberoamericana de 1929. Con ocasión del certamen se volvió la vista atrás, magnificando los periodos más gloriosos del pasado. De ahí que el arte estuviera impregnado de acentos históricos locales. Se impulsó la arquitectura regionalista de Aníbal González (1876–1929), José Espiau y Muñoz (1879–1938), Juan Talavera y Heredia (1880–1960) o Vicente Traver (1888–1966). Y en las artes plásticas, dinamizadas por instituciones como el Ateneo, la Academia, el Centro de Bellas Artes, etc., florecieron corrientes similares, cuyos rasgos, autores

y obras más importantes exponemos a continuación en esta apretada síntesis.

En el campo de la escultura la centuria comienza con los discípulos de Antonio Susillo (1855–1896), quien talló las expresivas manos de la Virgen de la Amargura y de San Juan (1893). Él fue el gran innovador de la estatuaria hispalense del último cuarto del ochocientos. Su quehacer, no exento de cierto toque rodiniano, es el de un naturalista dentro del modernismo. Su poética se sitúa entre el último romanticismo y el primer realismo. Por eso, sus pupilos difundieron el llamado expresionismo realista, estilo lleno de emoción y de vida abanderado por el maestro. Ellos hicieron posible la deseada revitalización de la plástica escultórica en los albores del siglo XX. Destacan Joaquín Gallego, Fernando de la Cuadra (1868–1940), Miguel Sánchez-Dalp (1871–1961), Viriato Rull, Gustavo Luca de Tena; y, antes que todos, Joaquín Bilbao, Lorenzo Coullaut Valera y Antonio Castillo Lastrucci.

Bilbao (1864–1934), acometió obras de grandes dimensiones, como la efigie de *Maese Rodrigo Fernández de Santaella* (1900), de la Universidad de Sevilla; o la *Estatua ecuestre de san Fernando* (1924), que corona el monumento al monarca en la Plaza Nueva (**fig. 1**). Cultivó con especial atención la imaginería religiosa y el retrato. Sin embargo, en sus piezas de pequeño formato demostró mayor fantasía, con espléndidas interpretaciones de temas populares andaluces, plenos de frescura, donaire y espontaneidad. Por su parte, Coullaut (1876–1932), ilustra a la perfección la transición de las ideas estéticas del siglo XIX al XX. Despuntó por sus monumentos públicos, tanto civiles como religiosos, tanto en España como en Hispanoamérica. Bas-



Fig. 1. Monumento a san Fernando. 1924. Obra del arquitecto Juan Talavera y Heredia y de los escultores Joaquín Bilbao (San Fernando), Adolfo López Rodríguez (Don Remondo), Agustín Sánchez-Cid (Garci Pérez de Vargas), José Lafita Díaz (Almirante Bonifaz) y Enrique Pérez Comendador (Alfonso X). Sevilla. Plaza Nueva.

te citar, en la ciudad de la Giralda, las esculturas de los dedicados a *Gustavo Adolfo Bécquer* (1911), en el Parque de María Luisa; a la *Inmaculada Concepción* (1918), en la Plaza del Triunfo (**fig. 2**); y a *Cristóbal Colón* (1921), en el Paseo de Catalina de Ribera.

Por último, Castillo Lastrucci (1878–1967), es uno de los máximos exponentes de la imaginería neobarroca española. Su contribución a la escultura sevillana contemporánea resulta indiscutible. Así lo confirman sus dos aportaciones fundamentales a la estatuaria procesional: las sugestivas escenografías de sus pasos de misterio y la belleza juvenil



Fig. 2. Monumento a la Inmaculada Concepción. 1918. Obra del arquitecto José Espiau y Muñoz y del escultor Lorenzo Coullaut Valera. Sevilla. Plaza del Triunfo.

de la denominada “Dolorosa castiza”. Con la irrupción de las imágenes de la cofradía del Dulce Nombre, en 1923 y 1924, obtuvo el reconocimiento de propios y extraños. Curiosamente, para el antiguo paso de Cristo de la Hermandad de la Amargura realizó ocho relieves bronceos. Es su primera participación conocida para la Semana Santa hispalense, que tuvo lugar en 1919, coincidiendo con el estreno de la marcha que homenajeamos. En su producción civil, presente en toda su trayectoria, sobresale el busto en mármol blanco para la *Glorieta de Benito Mas y Prat* del Parque de María Luisa, inaugurada en 1924. El proyecto, regionalista, se debe a Aníbal González.



Fig. 3. Monumento a Juan Martínez Montañés. 1924.
Agustín Sánchez-Cid. Sevilla. Plaza del Salvador.

Junto a los discípulos de Susillo, otros artistas simultáneos presentaron distintas tendencias escultóricas. Adolfo López Rodríguez (1862–1943), es el primordial representante de la escultura ornamental sevillana de su tiempo. Por ende, se inserta en el eclecticismo decorativo y el revivalismo historicista, en compañía de José Ordóñez Rodríguez (1867–1945), José Merino y Eduardo Muñoz Martínez. La obra de Manuel Delgado Brackenbury (1882–1941), de correcta factura y sobriedad formal, es reflejo fiel del clasicismo heroico, tan del gusto academicista. El humanismo mediterráneo, de planos simples, amplias formas y suave modelado se aprecia en la de Agustín Sánchez-Cid (1886–1955), autor del *Monumento a Juan Martínez Montañés* de la Plaza del Salvador (**fig. 3**); José Lafita Díaz (1887–1945), Enrique Pérez Comendador (1900–1981), el escultor de mayor alcance internacional y estético de su generación; y Antonio

Illanes (1901–1976), que también abordó con éxito la imaginería procesional. Y para concluir, Manuel Echegoyán (1905–1984), encarnó en la escuela hispalense los planteamientos artísticos de vanguardia.

En cuanto a la pintura de la época que nos concierne, sus protagonistas están a caballo entre las dos centurias. Por consiguiente, al igual que la mayoría de escultores, los caracteriza un elocuente e inevitable eclecticismo. Buena parte de ellos viajó a Roma y a París para completar su formación, llegando algunos a prolongar por muchos años su estancia en estas ciudades. Pocos son, en comparación, los que acudieron a Marruecos en busca de motivos inspirados en la cultura musulmana, para desarrollar la llamada pintura orientalista. Y aún menos, los que tuvieron la fortuna de recorrer otros países europeos o de dar el salto a América.

Los pintores sevillanos activos en 1919 practicaron la pintura de historia, la de género, la religiosa, el retrato, el paisaje, el bodegón y los temas literarios, entre otros. Llegada la hora, ninguno asimiló los ismos de vanguardia, quedando anclados en un realismo que, además, no fue sino superficial, al eludir el compromiso social que esa tendencia comportaba. De hecho, los contenidos tienden a simplificarse, plasmándose incluso aspectos banales de la cotidianidad. Una minoría, durante su periplo parisino, incorporó leves matices impresionistas, que luego fueron atenuados a su regreso a España; o se adentró brevemente en el simbolismo o el modernismo, pero de forma medrosa y en unos años en que esos movimientos ya habían sido superados.

A tenor de lo dicho, no sorprende que Sevilla fuera el principal foco español de un costumbrismo tardío, que subsistió renovado en técnica, pues evolucionó hacia una interpretación plástica realista, aunque apenas en voluntades ni en espíritu. Este estilo conectó sin interrupción con el debate regionalista de las primeras décadas del siglo. Razón por la que los asuntos populares—flamencas, toreros, gi-

tanos, bailarines, cigarreras, fiestas, ferias, romerías, procesiones, etc. – se prolongaron en artistas que disfrutaron su plena madurez en el primer tercio de la nueva centuria. Pintores que, superado el preciosismo finisecular, se preocuparon por los efectos de la luz, aplicando con largas y sueltas pinceladas un rico y brillante repertorio cromático. El quehacer de cada autor, más o menos innovador, supone la nota diferenciadora en esta temática, por entonces agotada en esencia, que siguió no obstante interesando a la clientela local.

Varios pintores sevillanos nacidos en la década de los cuarenta trabajaban aún en 1919. El inconfundible pincel de Virgilio Mattoni (1842–1923), figura bisagra entre ambos siglos, estuvo abierto a la asimilación de ciertos movimientos contemporáneos. José Villegas Cordero (1844–1921), llegó a ser director de la Academia Española en Roma de 1898 a 1901 y del Museo del Prado desde ese año hasta 1918. En su poética, en la que convergen influencias de Mariano Fortuny y Eduardo Rosales, son muy sugestivas la soltura de la pincelada y la frescura de su innovadora paleta. Y Luis Jiménez Aranda (1845–1928), hermano del célebre José (1837–1903), poseyó asimismo un enorme talento artístico.

De los correspondientes a los cincuenta descuella José García Ramos, el gran adalid del realismo costumbrista de esta etapa, que falleció siete años antes del estreno de *Amaruras* (1852–1912). Sigue, por orden cronológico, Rafael Senet (1856–1926) quien, tras pintar personajes populares en Nápoles y *vedute* en Venecia, regresó a Sevilla para dedicarse esencialmente al paisaje en los alrededores de Alcalá de Guadaíra. José Arpa Perea (1858–1952), uno de los mejores pintores de su generación, residió largas tem-



Fig. 4. *Las cigarreras*. 1915. Gonzalo Bilbao. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

poradas en México y Texas. Andrés Parladé Heredia, conde de Aguiar (1859–1933), representó con particular acierto los temas de animales y de toreros, interpretados con una ejecución enérgica y vitalista.

El maestro clave de la pintura sevillana del momento fue Gonzalo Bilbao (1860–1938). Sus constantes triunfos en exposiciones y los reconocimientos institucionales lo convirtieron en el artista hispalense más famoso de su tiempo. Magnífico dibujante y colorista, su interés por la luz y los efectos lumínicos, así como la soltura de su pincel, lo aproximaron al impresionismo. En su variada producción se enfrentó a los asuntos costumbristas con objetividad y sin artificio. *Las cigarreras* (1915), en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, es sin duda su obra cumbre (**fig. 4**). Así lo prueban la magistral composición de inspiración velazqueña, la excelente captación atmosférica, la riqueza cromática y la sabia combinación entre realismo y un luminismo de corte impresionista.

Manuel García Rodríguez (1863–1925), proyectó su temperamento nostálgico en cuidados paisajes, material-



Fig. 5. Jardín del Marqués de la Vega-Inclán en el Real Alcázar de Sevilla. Manuel García Rodríguez. 1921. Sevilla. Donación de Arte Mariano Bellver.

zados con delicadeza y exquisitez. Siguiendo la senda de Emilio Sánchez Perrier (1855–1907), su carácter tímido y reservado se adaptó con facilidad al remanso y a la pureza de los parajes alcalaños. Su deliciosa sensibilidad le permitió también reflejar con precisión el extraordinario encanto de los jardines del Real Alcázar (**fig. 5**). Otro notable pintor de la misma década, Ricardo López Cabrera (1864–1950), yerno de José Jiménez Aranda, residió en Argentina entre 1909 y 1923. José Rico Cejudo (1864–1939) trabajó en la órbita temática de García Ramos. Por desgracia, malgastó su consumada destreza técnica en escenas costumbristas de gran atractivo plástico, pero de escasa originalidad.

A la década de los setenta pertenece Manuel González Santos (1875–1949), que permaneció fiel a la tradición costumbrista de estirpe decimonónica. Más avanzado fue Javier de Winthuysen (1874–1956), cuya valiente pincelada denuncia su personal filiación al impresionismo. Con su variada paleta acertó a captar vibrantes efectos atmosféricos en paisajes y jardines. Sin embargo, el auténtico renovador del panorama pictórico anterior a la Guerra Civil fue Gustavo Bacaristas (1872–1971). Su monumental lienzo *Se-*



Fig. 6. Sevilla en fiestas. Gustavo Bacaristas. 1915. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

villa en fiestas (1915), de la pinacoteca hispalense, descubre la modernidad de su factura y su vinculación con la estética modernista de principios del novecientos (**fig. 6**). Así lo revelan sus enérgicos y delicados trazos, el admirable juego lumínico y el refinado sentido cromático. En plena noche primaveral, tres hermosas jóvenes, símbolo de la belleza, caminan con garbo hacia el espectador. La elegancia con la que lucen sus trajes populares evoca las siguientes palabras de José María Izquierdo en *Divagando por la Ciudad de la Gracia* (1914), con las que ponemos punto final al presente escrito:

“Cuando llega la Primavera, la mujer sevillana parece que pide ser coronada por la peineta (...), labrada para lucirla entre flores (...), para prender en ella las blondas o los madroños de la mantilla (...), enseña del misticismo y de la alegría de las fiestas de Sevilla”. ❀



EL ALCAZAR DE BILBAO. PINTO PARA LA REINICIAZIONE N.º 117. 222. DEL REINADO N.º 14. A LOS AÑOS DEL AÑO MCXXXVIII

La impronta de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y la hermandad de la Amargura en el bordado regionalista sevillano

Andrés Luque Teruel

La importancia creativa de Juan Manuel Rodríguez Ojeda está acreditada con una serie de estudios que han permitido establecer los conceptos y los rasgos morfológicos con los que fue el principal protagonista del bordado sevillano durante cinco décadas¹, comprendidas entre 1879 y 1930.

Sus aportaciones como diseñador al servicio de distintos talleres en el período comprendido entre 1879 y 1889, sobre todo los de las hermanas Josefa y Ana Antúnez, y Elisa Rivera; y las que dio forma en el taller a nombre de su hermana Josefa, la popular Tía Pepa, entre 1889 y 1895, supusieron una brillante actualización de los modelos posrománticos, en sintonía con los principios difundidos por *Art and Crafts*², tendencia internacional con origen inglés introducida por las casas de decoración, con la que creó un estilo propio. En ese estilo hay que buscar el origen de una evolución pro-

pia con la que se llega a un proceso de regularización fundamental para la búsqueda de nuevas fórmulas, previas y capaces de sustentar el inminente establecimiento de los conceptos regionalistas, en 1895-1900.

Éstas ya se aprecian en el primer encargo documentado de Juan Manuel Rodríguez Ojeda para la Hermandad de la Amargura, la saya de color guinda del año 1894, confeccionada en el taller a nombre de su hermana Josefa. Puede verse en la simetría de la base del eje, auténtico antecedente de las inminentes organizaciones simétricas regionalistas; aunque el carácter masivo de la masa vegetal esté en consonancia con el manto posromántico previo de Joaquín Díaz.

En un momento decisivo de la trayectoria de Juan Manuel Ojeda, ya establecido por cuenta propia, confeccionó el llamado palio de los bullones, en 1900-01³, que solo salió en procesión ese último año. Más allá de su duración efímera y de si gustó o no, lo cierto es que se trataba de una obra peculiar, en la que el predominio textil de la confección, con característicos recogidos, marcó el camino para futuras creaciones de otros artistas en diversas corporaciones.

Ese palio, cuyos bordados reutilizó después el propio diseñador en otros proyectos, fue parte del pago descontado del total del nuevo palio azul de la Virgen de la Amargura, diseñado y bordado en 1901-02, que en la actualidad luce la Virgen del Desconsuelo de Jerez de la Frontera. El corte en forma de pico muy acusado y el ajuste de los bordados a módulos compositivos simétricos y autónomos que se repiten en cada paño de las caídas, formulan por primera vez

¹ MAÑES MANAUTE, Antonio: “Esplendor y simbolismo en los bordados”; en *Sevilla Penitente*, vol. III, Sevilla, 1995, pp. 243-337; MAÑES MANAUTE, Antonio: “Juan Manuel. El genio de Rodríguez Ojeda” en VVAA: *El genio de Juan Manuel Rodríguez Ojeda*, Diario de Sevilla, 1999; FERRERAS ROMERO, Gabriel y MONTERO, Araceli: “Obras en exposición” en VVAA: *El genio de Juan Manuel Rodríguez Ojeda...*, op. cit.; LUQUE TERUEL, Andrés: *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1879-1900*; Sevilla, 2009; LUQUE TERUEL, Andrés: *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930*, Sevilla, 2011.

² MAÑES MANAUTE, Antonio: “La indumentaria de la Virgen de Regla de Sevilla. Un compromiso entre la estética decimonónica y el regionalismo” en *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, tomo II; Sevilla, 2009, pp. 413-426.

³ MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: “Siglo XX. De 1900 a 1954” en *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*, tomo I, Sevilla, 2008, pp. 184-185.

un modelo de palio regionalista pleno, que adquiere interés con la intencionalidad de los elementos incluidos como la rosa, alusiva a la belleza de María y su identidad como modelo de salvación que nos libera del mal. Puede afirmarse que se trata del primer palio regionalista sevillano, el que inició la nueva tendencia imperante en el siglo XX y aun en lo que llevamos del siglo XXI. Se ha dicho que el interior de las caídas y el techo de palio aún mantienen la disposición geométrica propia de la etapa anterior; sin embargo, esto no debe verse como una cuestión estética, pues esa disposición corresponde a una lacería, que no tiene ni principio ni fin y por ello representa el carácter infinito de Dios.

La personalidad y la grandeza creativa de ese palio azul de la Virgen de la Amargura tienen el carácter de hito, de punto de partida de un modelo moderno y fundamental en el bordado sevillano. Es la línea regionalista propia que llegó hasta la definición plena del palio rojo de la Virgen de la Esperanza Macarena, en 1907-08. Su importancia contrasta con otro hecho importante, la recuperación por parte de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en la misma época del modelo de cajón y los motivos barrocos, descartados en la evolución posromántica del último tercio del siglo XIX, como puede verse en el palio de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, en 1903-04.

La saya y el manto azul de la Virgen de la Amargura, que completaron ese conjunto excepcional, diseñados y bordados por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1904-05, supusieron nuevos eslabones de la línea tan personal apuntada, iniciada con el manto de la Virgen de Regla, en 1898-1900; y el manto de malla de la Virgen de la Esperanza, en 1899-1900, con la que concuerda el palio azul.





Rodríguez Ojeda y su taller.



El contraste entre las dos líneas regionalistas propias fue muy acusado, y aun más lo sería con la introducción de una tercera tan personal como las anteriores, la de ascendencia mudéjar, muy mal llamada persa, en varias túnicas de Cristo, en torno a 1907. Esa derivación del regionalismo hacia ascendentes diversos explica la recuperación de motivos dieciochescos en la túnica de rocallas de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes, en 1919. Juan Manuel Rodríguez Ojeda estaba en ese momento en la cumbre de su arte y a punto de recuperar la ascendencia anterior en nuevos proyectos para la Hermandad del Valle, en torno a 1920, en una línea que en ese momento ya habían adoptado también Herminia Álvarez Udell y Concepción Fernández del Toro⁴.

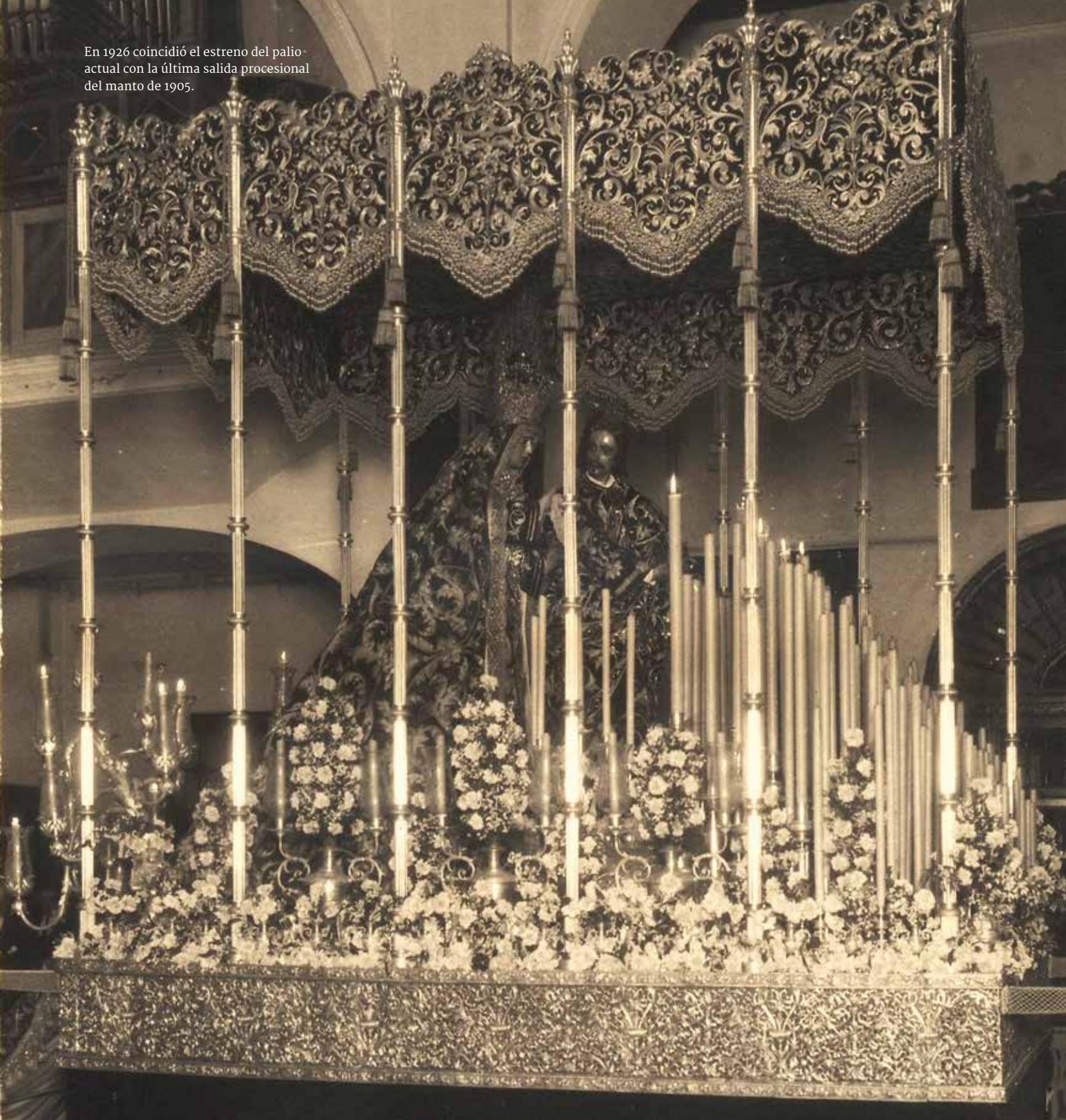
La ilimitada capacidad creativa de Juan Manuel Rodríguez Ojeda siguió evolucionado en la tercera década del siglo XX, y la hermandad tuvo un claro protagonismo con un nuevo conjunto, excepcional, formado por el palio rojo, la saya y el

manto rojo también de la Virgen de la Amargura; la túnica y mantolín de la imagen de San Juan Evangelista que la acompañan; y los faldones del paso, todo ello en 1926-27. En el palio se detecta un nuevo giro en sus diseños, pues manteniendo el principio de simetría por módulos, la intervención de otros elementos intermedios origina una colmatación de los espacios que determina la pérdida visual del ritmo subyacente, en beneficio de una nueva lectura en extensión, opulenta, brillante. Lo mismo sucede en el manto con la inclusión de varios ejes horizontales, complementarios de los tres habituales verticales, con el que anticipó la estructura del manto de malla de la Virgen de la Esperanza, en el que incluyó carretes costillados para remarcarlos, en 1929-30.

Las prendas de San Juan Evangelista mantuvieron ese nivel de creatividad tan personal y elevaron los parámetros del bordado regionalista mediante contrastes singulares de motivos conocidos en su repertorio. Los faldones, con un diseño movido y nada tectónico, como grandes masas vegetales que enmarcan escenas centrales, parecen flotar en la superficie textil, efecto conseguido de otro modo en el palio de la Virgen de Madre de Dios de la Palma, en 1929. Ni unas ni otros tienen antecedentes en el bordado sevillano y serán imitados durante décadas por los talleres posteriores a 1940. ✠

⁴ SÁNCHEZ DE LOS REYES, Javier: "Herminia Álvarez Udell: la creación del estilo visual identificatorio del taller de Olmo" en *Un legado magistral. El Voto Concepcionista y el Taller de Olmo*, Sevilla, 2015, pp. 45-54; LUQUE TERUEL, Andrés: "La técnica y la producción artística del taller de Olmo"; en *Un legado magistral. El Voto Concepcionista y el Taller de Olmo*, op. cit., pp. 35-44.

En 1926 coincidió el estreno del palio actual con la última salida procesional del manto de 1905.



La marcha *Amarguras* a través de la literatura cofradiera

Juan Manuel Labrador Jiménez

Resulta curioso que una marcha procesional como es la centenaria *Amarguras* tenga una llamativa presencia en la literatura cofradiera como tema principal de los diferentes escritos que existen en torno a la misma, la cual, como bien se ha hecho saber –y muy especialmente en estas mismas páginas–, fue compuesta por Manuel Font de Anta en Madrid, ya que trabajaba por aquellas fechas en la capital de España, y fue interpretada en una primera ocasión durante la tarde del Sábado de Pasión, día 12 de abril de 1919, cuando ensayaba la Banda Municipal en el Asilo de San Fernando, indicándose en la prensa de la época, al hacerse referencia al citado ensayo, que *Amarguras* era una “marcha fúnebre del maestro Font y de Anta, que se ejecutará por primera vez este año al pasar la cofradía de San Juan de la Palma por la Plaza de San Francisco”¹.

Así pues, esta composición se estrenó en la estación de penitencia de la Hermandad de la Amargura cuando el paso de la dolorosa transitaba en la noche del Domingo de Ramos por delante del consistorio hispalense, y al día siguiente, en *El Liberal*, se publicaba una descripción de

esta obra musical que, por su interés desde el punto de vista lírico, queremos emplear como primera referencia en este estudio: “Este poema religioso en forma de marcha fúnebre, constituye una de las páginas más bellas que ha producido hasta la fecha el joven compositor sevillano”².

A partir de los años cuarenta del siglo XX nace el Pregón de la Semana Santa, y en él, diversos oradores han querido tener presente en sus palabras esta marcha que, por cierto, casi siempre ha sonado en el acto, haciéndolo ya ininterrumpidamente desde los cincuenta. En este caso concreto evocamos un pasaje de la disertación pronunciada en el Palacio Central en 1943 por Luis Ortiz Muñoz, cofrade que fue de esta corporación: “(...) maravillosas marchas fúnebres que los buenos sevillanos sabemos sentir con la profundidad y entusiasmo consuetudinario de lo que hemos tarareado desde la niñez. Zarzuela, Font... Marchas de la Virgen del Valle o de Nuestra Señora de la Amargura... para nosotros más inspiradas y tiernas que las geniales composiciones de la lira consagrada y universal”³.

En la Semana Santa de 1947, el recordado sacerdote jesuita Ramón Cué Romano acudió a Sevilla para poder vivirla en primera persona tras haber oído hablar tanto de la misma, y unos



¹ *La Unión*, viernes 11 de abril de 1919.

² *El Liberal*, domingo 13 de abril de 1919.

³ ORTIZ MUÑOZ, Luis: *Pregón de la Semana Santa*. Sevilla, 1943, p. 41.

jóvenes cofrades en edad estudiantil, a los que dedicó un año después su memorable libro *Cómo llora Sevilla...*, fueron sus lazarillos: Carlos Acedo Romero, Joaquín González Moreno, Juan Delgado Alba, Manuel Ferrand Bonilla y Julio Martínez Velasco. Ellos llevaron al cura mejicano por toda la ciudad. Sin embargo, aquel Domingo de Ramos llovió y no salió la Amargura, no pudiendo escuchar su marcha hasta el Miércoles Santo, y así relata Cué cómo fue esta peculiar vivencia:

“Los muchachos universitarios me habían hablado ya desde el primer momento de la marcha llamada ‘Amargura’, escrita por Font de Anta y dedicada a la Virgen de San Juan de la Palma.

Me hablaron de ella con ilusión, y así la esperaba yo. El primer día no la logramos oír. Ni el segundo.

–A ver si tocan ahora ‘Amargura’.– Era la frase desiderativa. Nunca llegaba.

–¿Cómo es?– preguntaba yo lleno de curiosidad.

Y ellos me tarareaban con ensoñación algunos pasajes. Empezaba uno y continuaban luego todos en coro. El que sabía más era Carlos. Y mientras íbamos de una procesión a otra cantaban trozos sueltos.

Me habían acuciado el deseo de oírla.

Hasta que una tarde, en la salida del ‘Baratillo’, hallándonos cerca de la Banda Municipal, me dice Joaquín.

–Están repartiendo los papeles a los músicos. Padre, voy a ver si es ‘Amargura’.

Se fue y vino desilusionado.

–No, es otra cosa.

Y de repente, mirándome:

–Padre, le voy a decir al Director que hay aquí un Padre mejicano que no conoce ‘Amargura’, que la toquen.

–Pero, ¿conoces al Director?

–No, pero ¡qué más da!

No me dio tiempo de contestarle. Cuando quise hacerlo estaba ya Joaquín hablando con el Director.

De pronto veo que los dos se vuelven hacia donde yo estaba; que Joaquín me señala, y que el Director me saluda con una leve inclinación de cabeza.

No tuve más remedio que acercarme.

¡Cosas de Joaquín!

–Aquí un Padre mejicano.

–El maestro Braña...

–Tanto gusto.

Me quedé un momento hablando con el Director. Era asturiano, mi segunda patria, y simpatizamos en seguida.

–Con mucho gusto, Padre, le tocaremos ‘Amargura’. Pero está sin ensayar, usted dispensará la ejecución.

Y se vuelve imperativo a la Banda:

–‘Amargura’.

Algunos creyeron que se había equivocado y le enseñaron los papeles que se acababan de repartir.

–No, eso no; ‘Amargura’, insistió.

Era demasiada bondad, yo me sentía un poco comprometido, como si toda aquella inmensa multitud del Baratillo se estuviera dando cuenta de que se iba a tocar ‘Amargura’ para mí.

La tocaron y me gustó. Una cosa muy sevillana y muy Semana Santa; una música para ‘pasos’ de Cristos y palios de Vírgenes.

Llegué a aprender algunos pasajes, y luego ya los tarareaba yo con los muchachos⁴.

En 1953 ve la luz en Francia un libro cuyo título castellanizado sería y es *La Pasión según Sevilla*, obra de Joseph Peyré, en la que su autor narra lo que vivió y sintió con nuestra Semana Santa, y en aquellas fechas hasta un extranjero ya era consciente de este dato que aporta al comentar la salida de la cofradía de San Juan de la Palma: “La Banda Municipal interpreta la Marcha ‘Amargura’, de Font de Anta, tan célebre como la



⁴ CUÉ ROMANO S.J., Ramón: *Cómo llora Sevilla...* (Interpretación de su Semana Santa). Sevilla, 1948, pp. 69 y 70.

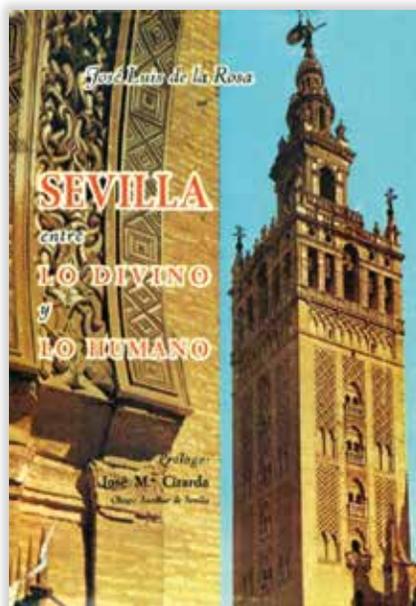
del Valle y que será el leitmotiv de la procesión”⁵.

José Luis de la Rosa Domínguez, cofrade que ocupase el cargo de secretario de la Comisión de Cofradías –antecedente del actual Consejo General–, publicó en 1966 *Sevilla entre lo divino y lo humano*, donde describe la salida de la hermandad el Domingo de Ramos, pero centrándose en la pieza musical de Font de Anta:

“Cofradía completa, desde la Cruz de Guía hasta la música de la Marcha Procesional, que el genio de Font de Anta compuso con sensibilidad sevillana, para marcar el ritmo acompasado del lento caminar de la Virgen llena de angustia y que reina por su Amargura; marcha, que Sevilla ha hecho suya y universal, hasta convertirla en el verdadero himno de la Semana Santa sevillana y del dolor penitencial de la ciudad.”

Y la causa proselitista de esta Marcha, cadenciosa, rítmica y solemne, debemos buscarla en la hermosura y majestad de la Virgen, que cautiva a todos, y en que los motivos musicales, que constituyen el tema fundamental, riman maravillosamente con el sentimiento del alma sevillana, sorprendida y atónita ante la soberana majestad de la Celestial Señora; y entonces, cuando las palabras se niegan a traducir con el lenguaje un sentimiento íntimo, que únicamente revela al exterior con lágrimas de admiración y dolor, sólo la música lo expresa de modo prodigioso.

“La marcha Amarguras, de la que la Banda Municipal de Sevilla ha hecho una genuina creación, es un verdadero poema religioso en forma de marcha fúnebre. Las notas



vibrantes con que se abre el poema nos hablan de la majestad y la omnipotencia de Dios, que se ha dignado por amor al hombre, romper el silencio de los siglos y la oscuridad de la noche de los tiempos para ofrecernos la redención en Cristo, con su muerte gloriosa y con el dolor amargo de la Virgen Corredentora. Las trompetas de la marcha también desgarran el silencio de la noche sevillana, y lanzan un angustioso grito de dolor, que es el que siembra en los corazones la amargura de la Virgen, que camina tras su Hijo por la calle de la Amargura en íntimo coloquio con San Juan, el Discípulo Amado, que señala a la Virgen la senda de su angustia. Entonces lo que fue majestad de Dios y grito expectante del pueblo, se trueca en un tema de infinita dulzura. Es la dulzura que la Virgen imprime a ese diálogo mudo de las palabras de San Juan, pero que Sevilla entiende, escucha y comprende maravillosamente”⁶.

En el Teatro Lope de Vega, el sacerdote amargurista José Luis Peinado Merchante pronunció en 1985 el Pregón de la Semana Santa, y en él se refirió a esta cofradía cuando entonces regresaba por Tetuán, y cómo no, en la descripción del pasaje no pudo faltar la presencia de la marcha, su marcha:

“En la calle Tetuán, una Cofradía puede caber. Por allí vuelve la disciplinada y blanca fila nazarena de mi Amargura. Allí se mide una cabal Cofradía. Por allí llega el palio de mi Virgen, canon cofradiero, modelo y paradigma. Virgen en cuya cara el sufrimiento se ha resumido en dolor. Dolor moral, porque

plinada y blanca fila nazarena de mi Amargura. Allí se mide una cabal Cofradía. Por allí llega el palio de mi Virgen, canon cofradiero, modelo y paradigma. Virgen en cuya cara el sufrimiento se ha resumido en dolor. Dolor moral, porque

⁵ PEYRÉ, Joseph: *La Pasión según Sevilla*. Sevilla, 1989, p. 76.

⁶ ROSA DOMÍNGUEZ, José Luis de la: *Sevilla entre lo divino y lo humano (Exégesis y defensa de las cofradías)*. Sevilla, 1966, pp. 151 y 152.

no es físico. El mayor dolor de los dolores. Y eso significa, en Ella, andar con el ritmo único de su paso, llevar la justa flor, y esa preciosidad de manto, y esa corona, y llevar a su lado la plática, aunque muda, de San Juan que la acompaña, y la marcha, su marcha, con su nombre, para aliviar tanta Amargura. Desde la Cruz hasta la banda, Silencio blanco, que vuelve hasta su Templo”⁷.

Coincidiendo con el último cambio de siglo, la antigua Caja San Fernando publicó a lo largo de varias Cuaresmas una serie de fascículos, siendo los últimos los dedicados a las dolorosas por días de la Semana Santa, siendo el autor de los textos José Luis Garrido Bustamante. En 1998 apareció *Estrella de Amargura*, entrega dedicada al Domingo de Ramos, y en él el periodista relata este pasaje sobre la familia Font de Anta y su imprecadera marcha *Amarguras*:

“Suenan suavemente la marcha de Font de Anta. Juan, el discípulo amado, derrama en el oído de la Madre palabras de consuelo. A lo lejos vibran, metálicas, las trompetas del cortejo. Reza el pueblo en derredor... y la música, recogiendo todo lo traduce en sonoridad armónica.

La familia Font de Anta narraba a sus allegados cómo se había compuesto la marcha procesional Amargura.

Lo hacían en la casa sevillanísima que habitaban en la calle Miguel Cid, cerca de la eucarística plaza de Teresa Enríquez. Allí tenía el despacho de abogado Julio y daba José clases de violín, de manera tal que, cuando él tomaba el instrumento, salían por la celosía moruna de la ventana del piso bajo, abierta de par en par o semientornada con el buen tiempo, exquisitos acordes que hacían recordar con nostalgia al ocasional viandante aficionado a la música, la época de esplendor en la que, con su hermano Manuel al piano, levantaba clamorosos aplausos en las más reputadas salas de concierto del mundo.

Guardaba Julio un amarillento papel que contenía la descripción poemática de la partitura y solía leerlo una y mil veces deteniéndose especialmente en aquellos momentos en los que la música traduce las palabras de consuelo que vierte el apóstol Juan en el oído de la Virgen.

Cuando alguien pueda preguntarse, en tanto que contemplada, con la devoción que suscita la pareja que forman la Madre con el apóstol, qué es lo que éste puede estar diciendo, conviene detenerse a escuchar con unción esa parte de la bellísima partitura”⁸.

El recordado Francisco José Ruiz Torrent pronunció el Pregón de la Semana Santa en 2002, y tras interpretarse en el Teatro de la Maestranza por la Banda Municipal *Amarguras*, el pregonero comenzó su intervención de la siguiente manera:

“No, Sevilla, no estás soñando. Has oído bien. Son los compases de ‘Amargura’ los que han llegado hasta tus sentidos para hacerte despertar de ese letargo latente en el que has vivido durante todo un año, durante toda una Cuaresma, y hacer que hoy, justo a la llegada de una inminente primavera, junto al azahar recién brotado, la cal nueva y la voz que a este Pregonero tú le has prestado, anunciemos por las esquinas de tus barrios más señeros la llegada de los días del máximo gozo para los sevillanos.

No, Sevilla, no sueñas. Has oído la oración más profunda que uno de tus hijos compusiera en forma de música, que es como a ti te gusta rezar, para consolar entre susurros a una bella y compungida mujer que cada atardecer de un Domingo de Ramos recorre las estrechuras de la calle Feria acompañada de un joven de barba incipiente, que ya no encuentra palabras de consuelo para calmar su dolor.

Allí, sí, con la emoción contenida de siempre gustamos vivir esos momentos, mezclados en la apretura del gentío que acude solícito a consolarla llevando tan sólo el compás de esta partitura musical, en tanto los labios musitan una oración.

Y es allí cuando, aun sin querer, tenemos que caminar de espaldas durante unos momentos, porque nuestros ojos se resisten a dejar de mirarla y nuestra palabra pone letra a la música y se convierte en plegaria. Es allí donde nuestra mirada se cruza con la de ese nazareno amigo que un día ya lejano nos enseñó a quererla y que ahora parece decirnos: –Ahí la tienes, es toda tuya”⁹.

⁸ GARRIDO BUSTAMANTE, José Luis: *Estrella de Amargura*. Sevilla, 1998, pp. 25 y 26.

⁹ RUIZ TORRENT, Francisco José: *Pregón de la Semana Santa*. Sevilla, 2002, pp. 3 y 4.

⁷ PEINADO MERCHANT, José Luis: *Pregón de la Semana Santa*. Sevilla, 1985, p. 34.

Un año después, el amargurista Francisco José Vázquez Perea fue el encargado de anunciar la llegada de los días sacros el Domingo de Pasión, pronunciando este soneto que, aunque está dedicado a la Dolorosa, en uno de sus versos deja clara la relevancia que tiene la marcha que nos ocupa en la devoción a esta imagen:

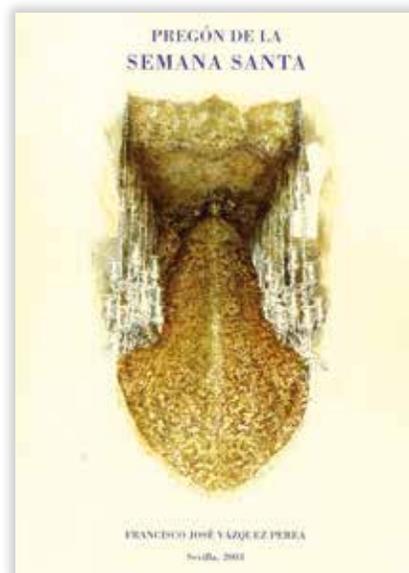
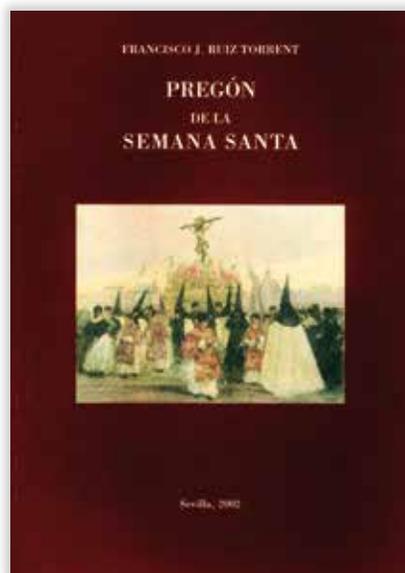
“Cómo refleja tu paso la blancura
y se rinde la plata a tu pureza,
aureola de luz con que me endulzas
el paladar con tu nombre y con tu pena.
Por hacerme tu celoso centinela
comparé mis adentros con tu espuma...
una brújula apuntó la calle Feria,
San Juan me dio su Cruz y Tu ternura.
Por la escala del clavel y de la cera,
por la senda de lo cierto y de la duda,
por la vida, que será hasta que Tú quieras,
ordeno mi existencia con tu música,
procuro santidad en mi tarea
y vivo... porque acabe... Tu Amargura”¹⁰.

Cuando en 2004 se celebraron las bodas de oro de la coronación de la Amargura, la Junta de Gobierno acordó realizar un pregón para el que designaron al hermano, periodista y escritor Carlos Colón Perales, declamando su pieza ante el paso de la Señora el sábado 13 de noviembre, a escasas horas de que al día siguiente fuese trasladada la Dolorosa a la seo hispalense. Colón apenas hizo alusión a la marcha, pero sí pronunció una frase que nos gustaría que quede aquí reflejada:

“Pasa el palio ante nosotros hasta cerrarse las puertas de su manto, el único de Sevilla junto al del Valle que empieza en oro y terciopelo y acaba en música, que si en aquel es imposible decir dónde acaba Rodríguez Ojeda y dónde empieza Gómez Zarzuela, en éste lo es decir dónde acaba Juan Manuel y dónde empieza Font de Anta»¹¹.

¹⁰ VÁZQUEZ PEREA, Francisco José: *Pregón de la Semana Santa*. Sevilla, 2003, p. 73.

¹¹ COLÓN PERALES, Carlos: *Amargura Coronada. Pregón conmemorativo del cincuenta aniversario de la coronación canónica de María Santísima de la Amargura*. Sevilla, 2004, p. 40.

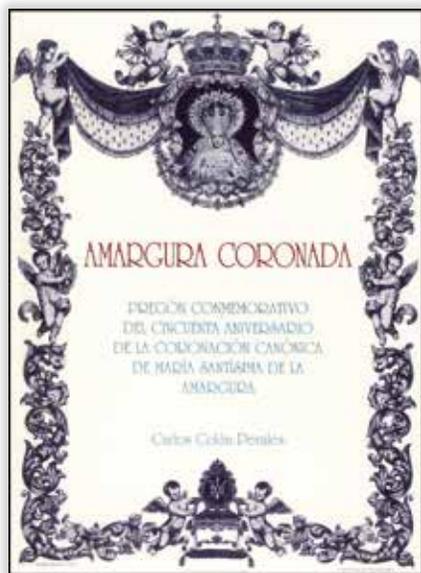


El Domingo de Ramos de 2007 publicaba Antonio Burgos en ABC el artículo “Sáficos para estrenar nostalgias”, donde con estos versos expone su visión de la primera tarde pasional, haciendo alusión así a la Amargura y a la partitura de Font:

“Columnas de Alameda, con sus Hércules,
varales son de piedra cuando pasa
la belleza más dulce cuyo nombre
es de Amargura.
Que Sevilla hizo dulce a la Amargura,
y es de miel de torrijas mientras suena
Font de Anta en un viejo repeluco,
silencio blanco”¹².

Culminamos este recorrido lírico con el texto titulado “Las cuatro Amarguras” que el periodista Alberto García Reyes ha publicado en el último anuario de la hermandad y en el que con una hermosa riqueza literaria digna de todo elogio, expone la historia de cómo fue concebida hace cien años esta marcha.

¹² BURGOS BELINCHÓN, Antonio: “Sáficos para estrenar nostalgias”, en *ABC de Sevilla*, 1 de abril de 2007.



“No hay en la partitura manuscrita sobre la mesa camilla de aquel piso de Madrid más que cuatro notas. Cuatro estampas. Cuatro lágrimas. Cuatro Amarguras en una. A Manuel Font de Anta le llegó por correo un silencio que, al abrir la carta, se perdió en el viento. Y tuvo que correr tras él para encarcelarlo entre los cinco barros del pentagrama, que es la verdadera prisión a la que lleva-

ron a Jesús reo para el desprecio de Herodes Antipas. En aquella misiva venía media marcha escrita: cuatro fotos de su Madre y el remite de su padre. Los gemidos de la Virgen firmados con su propia sangre. Por eso el compositor cumplió la encomienda divina, mejorar el silencio, exilia-

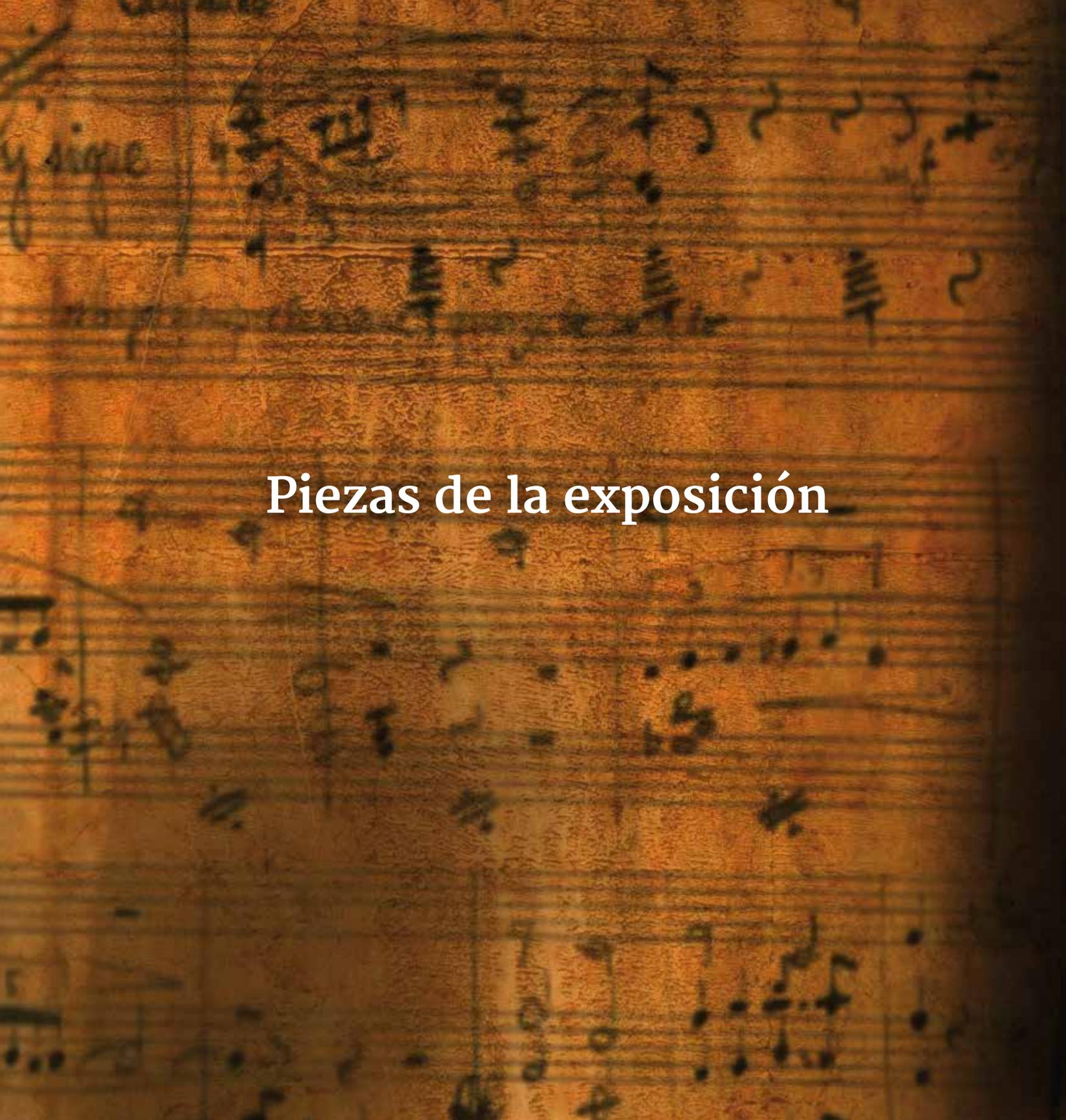


do de su infancia, desterrado de su patria, deportado de su propia tristeza. ‘Ya que a mí no me haces caso, ¿serías capaz de negárselo a la Virgen?’. Esta es la melodía más emocionante de *Amarguras*. Manuel Font Fernández de la Herranz, director de la Banda Municipal entonces, sentó a su hijo en la silla de su niñez y le obligó a hacer los deberes más difíciles de su vida: los del alma. No le pidió música para él, sino para Alguien más importante que él. Y el artista sucumbió a sabiendas de que su padre no le estaba encargando una marcha para su lucimiento, sino para su conversión. En los cuatro perfiles de la Amargura están todas las Amarguras sin excepción. Por eso la obra de Font de Anta está escrita en plural. Porque no es una lágrima caída desde Madrid sobre el papel de la nostalgia. Es un llanto de espejo. Las cuatro estampas de la Virgen fueron simplemente el cristal en el que el músico se vio. Y en apenas una tarde manaron de sus ojos las albas vestiduras de su locura.

Esa es la razón por la que los silencios de Font de Anta, escritos en notas blancas bajo la clave del sol de Sevilla, tienen eco en los atrios. Son silencios hacia fuera con algarabías por dentro. Silencios que hablan para uno mismo. Porque todo lo que pedimos de verdad al Señor es callado, íntimo, hondo, trascendental. Le rogamos salud sin mover los labios, dejando que las palabras resuenen en nuestro interior al ritmo que nos marca el metrónomo del pecho, cuyo compás es el único capaz de adaptarse siempre a la exactitud de las cosas. Los silencios de Sevilla están hechos con notas negras de ruán y blancas de merino. Son silencios de Amargura rotos por una partitura que no es el himno de nuestra Semana Santa, sino del mismo Silencio. Esa partitura tiene solo cuatro notas metidas en un sobre que un padre le mandó a su hijo en 1919. Desde San Juan de la Palma a la Plaza de la Villa. Desde sus antepasados hasta su inmortalidad. Cuatro notas solo: el silencio de San Juan por la mejilla izquierda, el silencio frontal de la luz del equinoccio, el silencio de Sevilla por la mejilla derecha y el silencio del padre viendo irse a su niño como cada Domingo de Ramos se va el palio. Cuatro silencios abismales en la sinfonía de todas las Amarguras”¹³. ✱

¹³ GARCÍA REYES, Alberto: “Las cuatro Amarguras”, en *Amargura*, nº 59, enero de 2019, p. 102.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in dark ink and consists of several staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. A large, stylized clef is visible at the top right. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration. The handwriting is somewhat cursive and appears to be from an older manuscript.

The image shows a close-up of an antique manuscript page. The paper is heavily aged, with a warm, yellowish-brown hue and visible texture. Handwritten musical notation is scattered across the page, including various note heads, stems, and clefs. The text is somewhat faded and difficult to read, but the overall appearance is that of a historical musical score. The lighting is soft, highlighting the grain of the paper and the ink of the handwriting.

Piezas de la exposición

PARTITURA ORIGINAL DE LA MARCHA AMARGURAS

Sevilla. Hermandad de la Amargura. Archivo.

Firmada: Manuel Font y de Anta.

14 de marzo de 1919.

EL PADRE DE LOS FONT, Manuel Font Fernández de la Herranz, director de la Banda Municipal, estaba muy ligado a la cofradía de San Juan de la Palma (no obstante era la formación que acompañaba a la Virgen cada Domingo de Ramos desde 1916), y después del estreno tras la Amargura de la marcha *Soleá, dame la mano* en 1918, le había pedido, por medio de correspondencia y con insistencia, a su hijo Manuel Font de Anta que compusiera una pieza para la citada imagen, pero este último, inmerso como estaba en diversas giras internacionales con su hermano (él tocaba el piano y José, hacía lo propio con el violín), no había tenido tiempo de atender el encargo. Sin embargo, la última misiva iba acompañada de cuatro pequeñas fotografías de la Dolorosa, que mostraba su semblante, ataviada de hebrea, y desde diversos puntos de vista. Una pregunta, nada retórica, acompañaba las instantáneas: “Ya que a mí no me haces caso, ¿serías capaz de negárselo a la Virgen que te mando?”. El plan paterno surtió efecto, y así en esa misma mañana y en absoluta colaboración, los dos hermanos compusieron, en una sola mañana, la marcha Amarguras. Esa forma conjunta de trabajar, que era la habitual para ellos, les permitía atender cumplidamente encargos más acuciantes para teatros e intendentes que se los demandaban sin cesar y siempre con premura. Con *Amarguras*, como con otras composiciones, ocurrió igual. Remitieron la partitura a



su padre y este la instrumentó en los meses siguientes para orquesta y banda, por lo que, si se habla de autorías, no puede hacerse otra cosa que considerarla una conjunción del talento de tres músicos inspirados: el ideólogo e instrumentador Manuel Font Fernández y sus hijos Manuel y José Font de Anta.

Como puede apreciarse en la partitura original que conserva la Hermandad de la Amargura, la obra fue firmada por Manuel Font de Anta y dedicada “A la Pontificia y Real Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes y María Santísima de la Amargura” bajo el título de “Amarguras. Poema sinfónico en forma de marcha fúnebre” en Madrid, a 14 de marzo de 1919.

La estructura de la marcha es el siguiente: Introducción-Marcha-Trío nº 1-Trío nº 2-Marcha con reexposición-Saeta-Coda. Desde el punto de vista formal, es la clásica ordenación de marcha procesional, pero

con leves variaciones (dos tríos en vez de uno y una saeta antes de la coda), introducidas por los autores (Manuel y José Font de Anta), con la intención de que, musicalmente, se desarrollara en la interpretación un poema sinfónico de amplio sentido religioso e ideado por el primero de la siguiente manera:

Oyéense los rumores del cortejo que conduce al Redentor; los primeros compases, que constituyen el tema fundamental de la obra, describen la omnipotencia de Cristo.

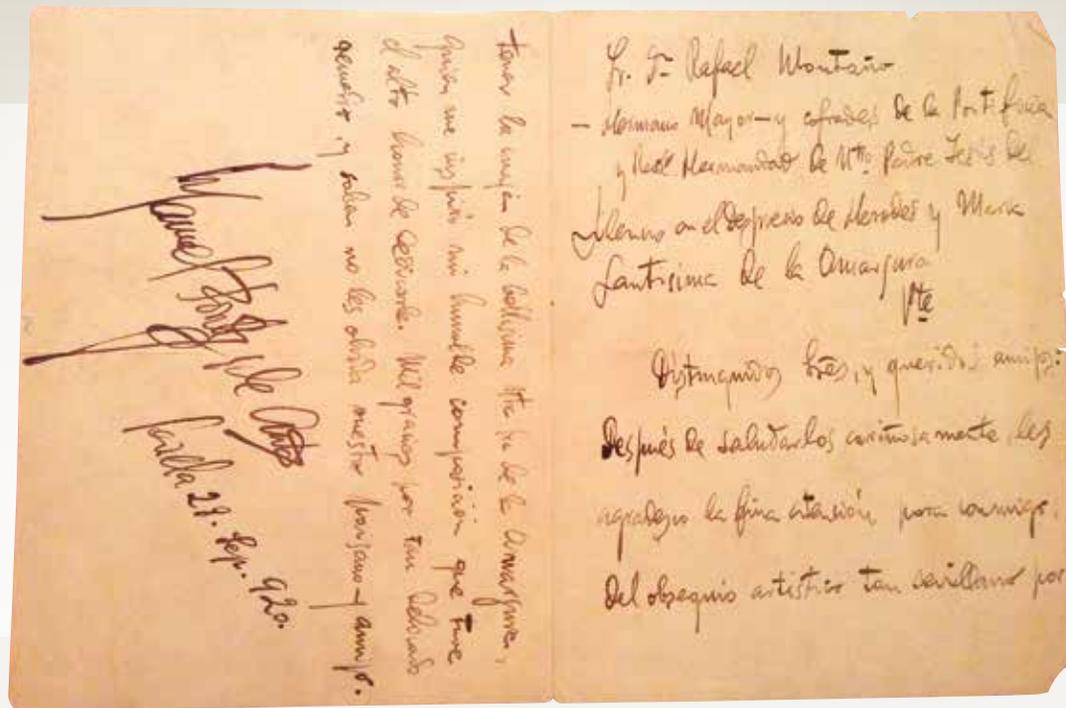
Continúa el poema con el desarrollo del tema inicial.

Constituye el segundo motivo una frase de apacible dulzura, inspiradas en las conso-ladoras palabras de San Juan a la Virgen. Dicha frase es interrumpida por los apóstrofes e imprecaciones lanzados 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. Aléjase el cortejo dejándose escuchar el nuevo tema base de la obra... el cortejo ha desaparecido.

Oyéense los comienzos de una saeta interrumpida por las campanas, saeta que queda por terminar como invitando al pueblo para que la continúe; seguidamente termina con la frase en fortísimo, fundamento del mismo.

Álvaro Cabezas García



AGRADECIMIENTO DE MANUEL FONT DE ANTA A LA HERMANDAD DE LA AMARGURA EL OBSEQUIO RECIBIDO COMO AGRADECIMIENTO POR LA DEDICACIÓN DE LA MARCHA AMARGURAS

Sevilla. Hermandad de la Amargura. Archivo.

Firmado: Manuel Font de Anta.

28 de septiembre de 1920.

AL POCO DE LLEGARLE la partitura original de la marcha *Amarguras*, la hermandad del Domingo de Ramos, remitió, en septiembre de 1920, como agradecimiento, a Manuel Font de Anta una petaca de plata con la efígie de la Santísima Virgen. Se conserva la contestación del compositor, que se considera hermano y amigo de la corporación:

“Sr. D. Rafael Montañó

—Hermano Mayor—, y cofrades de la Pontificia y Real Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes y María Santísima de la Amargura

Atte.

Distinguidos Sres, y queridos amigos:

Después de saludarlos cariñosamente, les agradezco la fina atención para conmigo, del obsequio artístico tan sevillano por tener la imagen de la bellísima Ntra. Sra. de la Amargura, quien me inspiró mi humilde composición que tuve el alto honor de dedicarle. Mil gracias por tan delicado recuerdo, y saben no les olvida vuestro paisano y amigo.

Manuel Font de Anta

Sevilla 28. Sep. 920”.

En marzo de 1961, al cumplirse veinticinco de la muerte de Manuel Font de Anta, la Hermandad de la Amargura, quiso rendirle sincero homenaje a su memoria sufragando

un disco en el que participaba la Banda Municipal y donde se incluía la marcha *Amarguras* junto a varias saetas dedicadas al Señor del Silencio y la Virgen de la Amargura. También fue entonces cuando se bendijo en San Juan de la Palma una lápida en su recuerdo. Para rubricar el acto, la citada banda, dirigida entonces por Pedro Braña, interpretó en la plaza *Soleá, dame la mano y Amarguras*.

En 2011 Hermandad de la Amargura organizó con la colaboración del Ayuntamiento de Sevilla un concierto en honor de Font de Anta por el LXXV aniversario de su defunción.

Álvaro Cabezas García



FOTOGRAFÍA DE D. RAFAEL MONTAÑO DE LA BASTIDA

Sevilla. Hermandad de la Amargura. Archivo.

FUE EL HERMANO de la Junta de Gobierno al que se dirigió Manuel Font de Anta en su carta de agradecimiento. Agente Comercial Colegiado y Perito Mercantil empleado en la fábrica de González Montes. Se casó con Dolores Segura Agustino, con quien no tuvo descendencia.

El primer cargo que ocupó en la Junta de Gobierno fue el de Mayordomo. Muy amigo de Juan Manuel Rodríguez Ojeda fue uno de

los que impulsó la ejecución de un nuevo palió y manto para la Santísima Virgen y quién hizo las gestiones de venta a la Hermandad del Desconsuelo de Jerez de la Frontera, haciendo por su cuenta el primer ingreso para la ejecución del nuevo conjunto.

En el año 1931 pasó a ser Hermano Mayor de la Corporación. Vivió muy de cerca los acontecimientos revolucionarios del año 1936 siendo quien informara a la Herman-

dad de la posibilidad de altercados en la zona al ser informado en el desaparecido bar de Juanito Díaz, por un supuesto comunista. Alertados por aquel entonces D. José Ortiz (Mayordomo), Manolito llamado “el granuja” (prioste), Carlos González Campos (Consiliario) y Manuel Ortiz Muñoz, no dudaron en retirar las imágenes del culto y esconderlas en un lugar seguro. Falleció en el año 1937.”

Juan Bulnes

MANUEL FONT FERNÁNDEZ DE LA HERRANZ

Gines. Colección particular.

José Fernández Venegas.

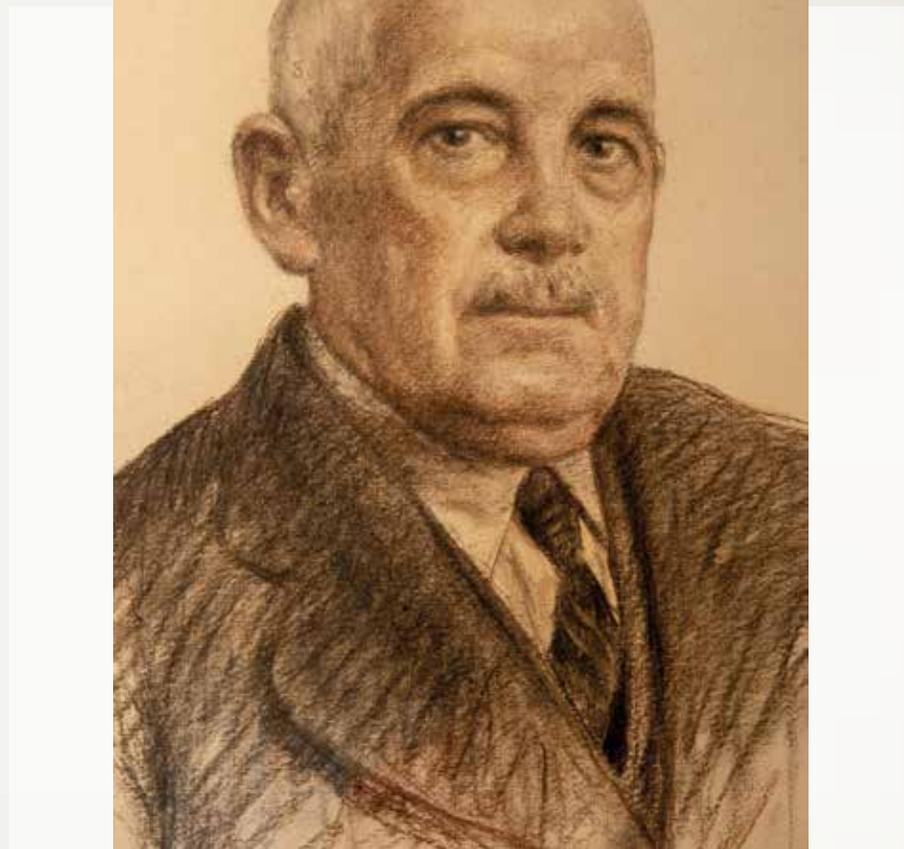
c.1952.

72 x 60 cm.

Carboncillo.

JOSÉ FERNÁNDEZ VENEGAS era un pintor sevillano agraciado con un premio del Ateneo hispalense en 1925, cuando comenzaba a practicar la pintura¹. Con el estallido de la Guerra Civil española (1926-1939), pasó grandes penurias y acabó enrolándose en la División Azul. Cuando volvió a Sevilla consiguió venderle a José Font de Anta un cuadro que representaba la vuelta de la Virgen de la Paz por la plaza del Triunfo, con la Giralda de fondo y un interesante juego de luces. Encantado con la obra, y queriendo ayudarlo en la recuperación de su antigua dedicación artística, José le encargó los tres retratos familiares de sus padres Manuel y Encarnación y de su hermano Manuel. Venegas atendió a los encargos con prontitud y pericia —basándose en las fotografías que le facilitó José—, y estuvo tan agradecido por el encargo que, además de la entrega de las obras, regaló a su comitente dos iconos rusos medievales que había adquirido hacía años, dedicándole con cariño uno de ellos.

La composición está claramente definida por el busto del padre de los Font, Manuel Font Fernández de la Herranz (Málaga, 22 de diciembre de 1862—Sevilla, 5 de marzo de 1943), llegó a Sevilla con trece años, después de estudiar música en Málaga y Barcelona. En la ciudad del Guadalquivir se desarrolló personal y profesionalmente, primero completando su formación en composición y armonía con el maestro Evaristo García Torres (Santo Domingo de la Calzada, 1830—Sevilla, 1902). Después de pasar, como violinista, por varias formaciones musicales, hasta alcanzar



protagonismo en la Banda Municipal, de la que fue director durante 37 años, hasta su jubilación en las navidades de 1932.

Autor de varias marchas procesionales, hizo también importantes incursiones en la música para escena, como cuando compuso zarzuelas, motetes, coplas, cantatas, pasodobles, marchas militares e himnos, quizá su mayor aportación haya sido la ins-

trumentación para banda de música de la partitura que sus hijos Manuel y José mandaron a la Hermandad de la Amargura para convertirse en el himno oficioso de la Semana Santa sevillana.

Álvaro Cabezas García

¹ PÉREZ CALERO, Gerardo: “El Ateneo y la vida artística sevillana en 1925”. *Laboratorio de arte*, nº 8, 1995, p. 221.

ENCARNACIÓN DE ANTA Y ÁLVAREZ

Gines. Colección particular.

José Fernández Venegas (firmado).

1952.

72 x 60 cm.

Carboncillo.

ESTA OBRA ESTÁ FIRMADA en 1952 y es en torno a esa fecha cuando creo deben datarse también los retratos que José Font de Anta encargó al pintor José Fernández Venegas para honrar la memoria de sus padres y de su hermano Manuel. Como en los otros casos, el pintor se limitó aquí a llevar al lienzo la impronta de fotografías que el comitente le facilitó para cumplir adecuadamente con su función.

Encarnación de Anta y Álvarez era una joven sevillana de reconocidas virtudes cuando casó con Font Fernández de la Herranz en la parroquia de San Vicente en 1886 con tan solo dieciséis años. Contribuyó en todo momento a apoyar la carrera musical de su esposo y le dio siete hijos: Manuel, José, Encarnación, Mercedes, Luisa, Esperanza y Julio. Falleció viuda en Sevilla el 11 de octubre de 1950 a los ochenta años de edad.

En esta ocasión se la muestra ocupando con su busto toda la composición, tocada y vestida de negro, poniendo de manifiesto así su condición de viuda y de doliente madre que ha perdido a su hijo primogénito, Manuel, en los desastres de la guerra. La pintura está realizada dos años después de su muerte y es muy posible que la fotografía que sirviera como modelo fuera de sus últimos años, a tenor de la impronta que muestra su cabello cano y las arrugas de su rostro. A pesar de ello, el rostro es sereno, venerable y apacible y eso es algo que muestra a la perfección el pintor con sus trazos de carboncillo.

Álvaro Cabezas García



MANUEL FONT DE ANTA

Gines. Colección particular.

José Fernández Venegas.

c.1952.

67 x 57 cm.

Óleo sobre lienzo.

ALGUNOS AÑOS DESPUÉS de su muerte, José Font de Anta facilitó al pintor sevillano José Fernández Venegas la famosa fotografía en blanco y negro que retrataba a Manuel Font de Anta (Sevilla, 1889-Madrid, 1936), para realizar este lienzo destinado a presidir su casa. Manuel, formado con artistas de la talla de Torres, Ripollés, Turina, o su propio padre, fue más conocido como compositor de cuplés y música de variedades. Como analiza José Luis Sánchez Vega en su trabajo de Fin de Grado en la Universidad de Granada, en ese género compuso gran cantidad de números cómicos o satíricos. Sin embargo, su obra más significativa es la *Suite* para piano *Andalucía* (grabada en 2018 por el pianista italiano Riccardo Schwartz para Piano Classic), muestra clara de su maestría y donde convergen la dificultad técnica y un audaz lenguaje armónico. No en vano fue elogiada por personalidades musicales de la época como Adolfo Salazar en *La música contemporánea en España*, o el mismísimo Manuel de Falla, con quien mantuvo una especial relación y en cuya correspondencia, al remitirle Manuel con dedicatoria de admiración un ejemplar de la obra, le respondería: “Manolito, las comparaciones siempre son odiosas, pero esta es la mejor música que he oído” (“En memoria de Manuel Font de Anta”. *ABC Sevilla*: ABC, 9-12-1989).

Además de *Andalucía*, también creó obras para concierto como la variación sinfónica *El Perchel*, *Impresiones Aragonesas*, la *Rapsodia Iberoamericana para*



orquesta, la rapsodia para coro y orquesta *Aires Segovianos*, el poema sinfónico *Las mocedades* de Alonso Quijano el Bueno, la Misa coral unísona con órgano, el Oratorio para orquesta y órgano *Jesús del Gran Poder*, el Cuarteto para instrumentos de arco, el cuarteto de viento *Muerte del guerrero griego Acteón* o la Sonata para violín y piano. Su temática bebe principalmente del

folclore andaluz y del hispanoamericano (fruto de sus dos giras documentadas por América); y se impregna su obra de rasgos estilísticos y lenguajes propios del momento de su gestación (principalmente impresionismo y nacionalismo) amén de otras influencias europeas (D'Indy, César Franck, Debussy...).

Aníbal Tovaruela Garrido

DIBUJO DE JOSÉ FONT DE ANTA

Gines, colección particular.

1915.

José Lafita.

28 x 25 cm.

Tinta sobre papel.

ESTE DIBUJO MUESTRA a José Font de Anta tocando el violín en uno de sus conciertos. El dibujo es obra de José Lafita, quien firma a los pies de la figura del músico. El artista ha incluido junto a su firma la fecha de realización de la obra, 1915. Se trata de un dibujo a tinta, ejecutado con rapidez y soltura de trazo. El artista muestra al músico en uno de los numerosos conciertos que ofreció ese año de 1915 en España. Por entonces, José Font de Anta era un joven y aclamado violinista que venía de triunfar en Bruselas, donde había conseguido el primer premio en el conservatorio de aquella ciudad. Los dos hermanos Font de Anta habían tenido una formación internacional. Así, Manuel estudió piano en París, mientras que José estudió violín en Bruselas, donde obtuvo el primer premio de su promoción. El dibujo está fechado cuando ambos hermanos regresaron a España con el estallido de la I Guerra Mundial, dedicándose a ofrecer conciertos por todo el país. Al finalizar la Gran Guerra, José regresó a Bélgica para retomar la relación que había dejado allí, pero descubrió trágicamente que su pareja había muerto en los bombardeos, así como un hijo del que desconocía su existencia y que falleció junto a su madre. Font de Anta está representado de pie en un momento de la interpretación de un concierto. La figura del músico es dibujada de cuerpo entero, tocando el violín con el que conseguía su mayor medio de expresión. Está vestido de etiqueta, con su característico cabello largo que lucía por entonces. José sujeta el mango del violín con su mano izquierda tocando las notas bajo la presión de sus dedos



en el diapasón y, apoyando la mentonera en su barbilla, pulsa con el arco, que sostiene con su mano derecha, las cuerdas con brío. José Lafita ha representado el momento en el que Font de Anta está tocando su violín. El artista ha acentuado el ritmo de la composición musical, incluyendo trazos a tinta en los pies y manos para acentuar la rapidez con la que este músico tocaba el instrumento del que fue un auténtico virtuoso. Con esta expresión el artista ha querido mostrar el ensimismamiento y concentración de uno de los mejores violinistas jóvenes del país. En este año de

1915, concretamente el jueves 11 de febrero, *El Heraldo de Madrid* (nº8.838), anunciaba el concierto que bajo el nombre “Fiesta Artística”, ofrecía el Centro Gallego, en el Teatro Español el día 13, con un programa en cuatro partes. La tercera parte corría a cargo de “El insigne violinista D. José Font de Anta, primer premio del Conservatorio Real, de Bruselas, acompañado al piano por su hermano D. Manuel”, señalando que interpretará el *Aria* del concierto de Golmarck y la *Fantasia* de Paganini-Thonson.

Rocío Plaza Orellana

DIBUJO DE JOSÉ FONT DE ANTA

Gines, colección particular.

Miguel de Unamuno.

23 x 17,5 cm.

Lápiz y tinta sobre papel.

EL ESCRITOR Miguel de Unamuno fue el autor de este dibujo del músico José Font de Anta. Se trata de un pequeño óvalo de papel, donde su autor trazó el retrato de perfil del violinista sevillano. Una de las actividades menos conocidas de Unamuno fue su actividad como dibujante, que desarrolló en la intimidad con la pasión de un diletante. Se ha apuntado que el temperamento nervioso del bilbaíno encontraba sosiego en la acción de dibujar. Lo cierto es que durante toda su vida, Unamuno practicó el dibujo a lápiz y con plumilla, logrando una cierta calidad y soltura con el trazo. Llevaba a cabo bocetos parciales, pero en otras ocasiones realizaba dibujos completos de monumentos, animales, escenas campesinas y retratos de personas de su entorno. El propio Unamuno rememoraba en su libro de memorias *Recuerdos de niñez y de infancia*, publicado en 1908, cómo había aprendido a dibujar desde muy joven en el taller del pintor vasco Antonio María Lecuona en Bilbao, especializado en pintura de costumbres y paisajes, lo que le permitió conocer las claves del dibujo y hacer manos en una actividad que le acompañó a lo largo de su vida. Así, lo expresaba el propio Unamuno: “El estudio de Lecuona estaba en el piso más alto, especie de buhardilla, de la casa misma en que yo he vivido en Bilbao desde la edad de un año hasta la de veintisiete. Allí es donde aprendimos los rudimentos del dibujo y aun de la pintura los más de los bilbaínos de mi tiempo que los hemos cultivado, poco o mucho, ya como aficionados, ya como profesionales”¹. Unos años más tarde, en el artículo “Las subsistencias espirituales”, publicado en *La Pu-*

blicidad en 1917, Unamuno defendía la identidad de un artista con su vida, expresando que pintar es vivir para un pintor, escribir lo es para un escritor, componer música lo es para un músico. Muchos de sus dibujos están realizados en pliegos sueltos, cuartillas o notas, con el que el escritor completó sus cuadernos. Este es el caso de este dibujo de Font de Anta, en el que Unamuno ha trazado de perfil su rostro, delineando sus principales rasgos faciales primero a grafito, para luego delinearlos con tinta de color sepia. Se trata de un boceto rápido que realizó del músico José Font de Anta, con el que Unamuno debió coincidir en una fecha que no podemos precisar. El escritor eligió para inmortalizarlo una vista de su perfil izquierdo, una característica común a su producción como



sucede por ejemplo en sus retratos a lápiz. El dibujo incluye la firma del escritor debajo de la cabeza del músico, con el mismo color de tinta de su pluma: “M. de Unamuno”. El resultado es una individualización del rostro tomado de perfil. José Font de Anta está representado con un dibujo neutro y sereno, del que apunta una cierta expresividad que aviva la sensación de inteligencia, así como su carácter reservado y melancólico, de un arte que para Unamuno era sobre todo intuición. No conocemos cómo fue la relación con Font de Anta, pero este retrato nos habla de un contacto directo entre ambos.

Rocío Plaza Orellana

¹ UNAMUNO, Miguel de: *Recuerdos de niñez y de mocedad*. 1ª edición: Madrid, 1908. Madrid, 1998, pp. 124-125.

PAISAJE DEDICADO A MANUEL FONT DE ANTA

Gines, colección particular.

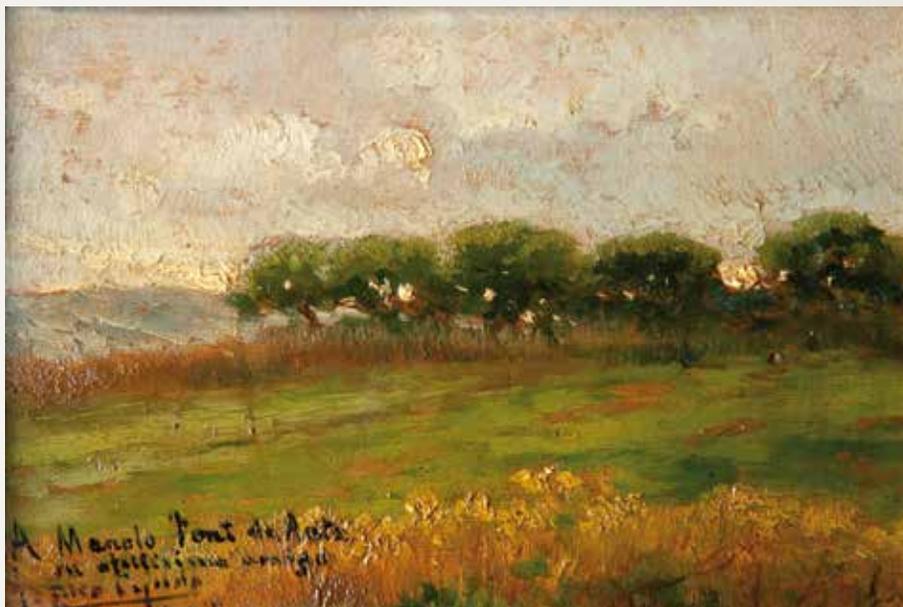
c.1922.

José Rico Cejudo.

14 x 20 cm.

Óleo sobre tabla.

ESTE PEQUEÑO ÓLEO de José Rico Cejudo está dedicado al músico Manuel Font de Anta, con el que guardó siempre una cercana amistad, como delata la firma que introduce el artista en el ángulo inferior izquierdo: “A Manolo Font de Anta su afectísimo amigo. J. Rico Cejudo”. Se trata de un paisaje muy empastado con un primer campo de arbustos de color amarillo que traza con mucho relieve, para a continuación dejar paso a un prado, con un horizonte centrado a la mitad donde arranca una hilera de árboles. A la izquierda el paisaje se dilata con unas montañas de tonalidades violáceas, mientras que en la parte superior dispone un celaje luminoso de tonos blanquecinos, grisáceos y azules con una densa capa pictórica que trabaja tanto con el pincel como con la espátula con enérgicas pinceladas. Este óleo hace pareja con otro del mismo tamaño y temática que Rico Cejudo regaló a José Font de Anta. Estos dos paisajes son prueba de la estrecha relación y del afecto que Rico Cejudo tuvo siempre con la familia Font, especialmente con Manuel y con sus hijos Manuel y José, labrada en la Hermandad de la Amargura. Su extraordinaria cordialidad de un hombre sencillo y espontáneo, trato amable y a veces burlón, como se encargaron de recordar muchos de sus amigos, le convirtió siempre en un habitual de las reuniones artísticas y sociales. Su taller en la denominada Casa de los Artistas, frontera a la iglesia de San Juan de la Palma, fue visitado por muchos extranjeros y se convirtió en una referencia para los artistas de la ciudad, a la vez que se volcaba como asesor



artístico de su hermandad de la Amargura. La obra se puede datar a comienzos de la década de 1920, cuando el artista inicia una nueva etapa en su pintura con una técnica más audaz y nuevos juegos cromáticos con los que plasma el paisaje. Se trata de una vista tomada posiblemente al aire libre, siguiendo una tendencia propia del artista desde sus años de formación en Italia en 1888, donde pasaría varios años. La formación de Rico Cejudo en Roma fue posible gracias a una pensión que recibió del Ayuntamiento de Sevilla. A los músicos Font de Anta les regaló estas dos pequeñas obras, que recuerdan sus comienzos italianos, cuando en sus esporádicas visitas a Venecia tomaba al natural distintas vistas de la ciudad a pequeño formato, con una abocetada factura, que en su mayor parte regaló

con dedicatoria incluida a sus amigos. Cuando regresó a Sevilla en 1895, cambiaría las vistas venecianas por paisajes andaluces que en este caso regaló a sus amigos músicos de la Amargura. Cuando Rico Cejudo hizo estos paisajes en la década de 1920 se encontraba en un momento de máximo reconocimiento. En 1905 había sido nombrado profesor ayudante en la Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes, antes de obtener mediante oposición plaza de profesor. Dos años más tarde ingresaba como miembro de número en la Academia de Santa Isabel de Hungría y en 1910 consiguió una medalla única en la Exposición de Bellas Artes celebrada en México con motivo del centenario de su independencia.

Rocío Plaza Orellana

PAISAJE DEDICADO A JOSÉ FONT DE ANTA

Gines, colección particular.

c.1922.

José Rico Cejudo.

14 x 20 cm.

Óleo sobre tabla.

ESTE CUADRO HACE pareja con otro del mismo tamaño que el artista Rico Cejudo regaló a los hermanos Font de Anta, dedicándole un óleo a cada uno en testimonio de su amistad. En este caso se trata de un paisaje dedicado al músico José Font de Anta, con el que tuvo un estrecho vínculo. El cuadro está firmado y dedicado con la siguiente inscripción: “A Pepe Font de Anta, un buen amigo. J. Rico Cejudo”. El pintor representa un paisaje en perspectiva que solía hacer a la acuarela o al óleo, para plasmar lo instantáneo, los contrastes de luz, lo cambiante y lo impreciso de los cambios atmosféricos. A pesar de ello, sus composiciones son muy equilibradas, predominando las líneas horizontales, en la que el pintor va trabajando por zonas de color para marcar la profundidad del paisaje. Así, en este óleo destacan los elementos en primer plano en tonos verdes y amarillos, que dejan paso a la diagonal que forman las montañas de tonos azules y malvas. El escultor Antonio Illanes recordaba a propósito de estas obras que en una ocasión Rico Cejudo hacía un paisaje lleno de luz solar en un día muy nublado y, ante la sorpresa de los amigos que lo contemplaban, el pintor se apresuró a aclarar de manera espontánea que: “¡Es que así entono mejor las sombras!”. Desde 1910 Rico Cejudo pintó numerosos paisajes en el entorno de Alcalá de Guadaíra, sobre todo de los pinares de Oromana, que hace con similares características a las de estas dos obras. Así, pinta con un trazo enérgico y rápido, que frente a lo que ca-



bría pensar de su pincelada, se traduce en un escenario apacible, de silencio, en el que la figura humana no suele estar presente. Comparte características técnicas además con otras obras de esta época, como con el cuadro *Floristas en el parque de María Luisa*, de 1920 y adquirido por el Estado por 3.000 pesetas para el Museo de Arte Moderno de Madrid, donde Rico Cejudo pinta una atmósfera plena de reflejos lumínicos que dota de un gran dinamismo a esta obra. Es en este momento, cuando inicia un nuevo rumbo en su pintura, como se aprecia en estos pequeños óleos, puesto que el artista será ahora cuando se interese por la búsqueda de un juego de reflejos cromáticos a base de contrastes

lumínicos de fuerte impacto. Sus facultades le llevaron el 25 de mayo de 1928, a propuesta de la Escuela de Artes Aplicadas, a ser nombrado para desempeñar la cátedra vacante de Perspectiva, Paisaje y Acuarela, género y técnica que dominaba con perfección. Dos años más tarde, ocuparía la cátedra especial de Colorido, Composición y Procedimientos pictóricos y en 1931 la de Dibujo Artístico, para volver a la de Colorido y Composición hasta 1936 cuando le sorprende el estallido de la Guerra Civil en Madrid.

Rocío Plaza Orellana

PARTIDA DE BAUTISMO DE JOSÉ FONT DE ANTA

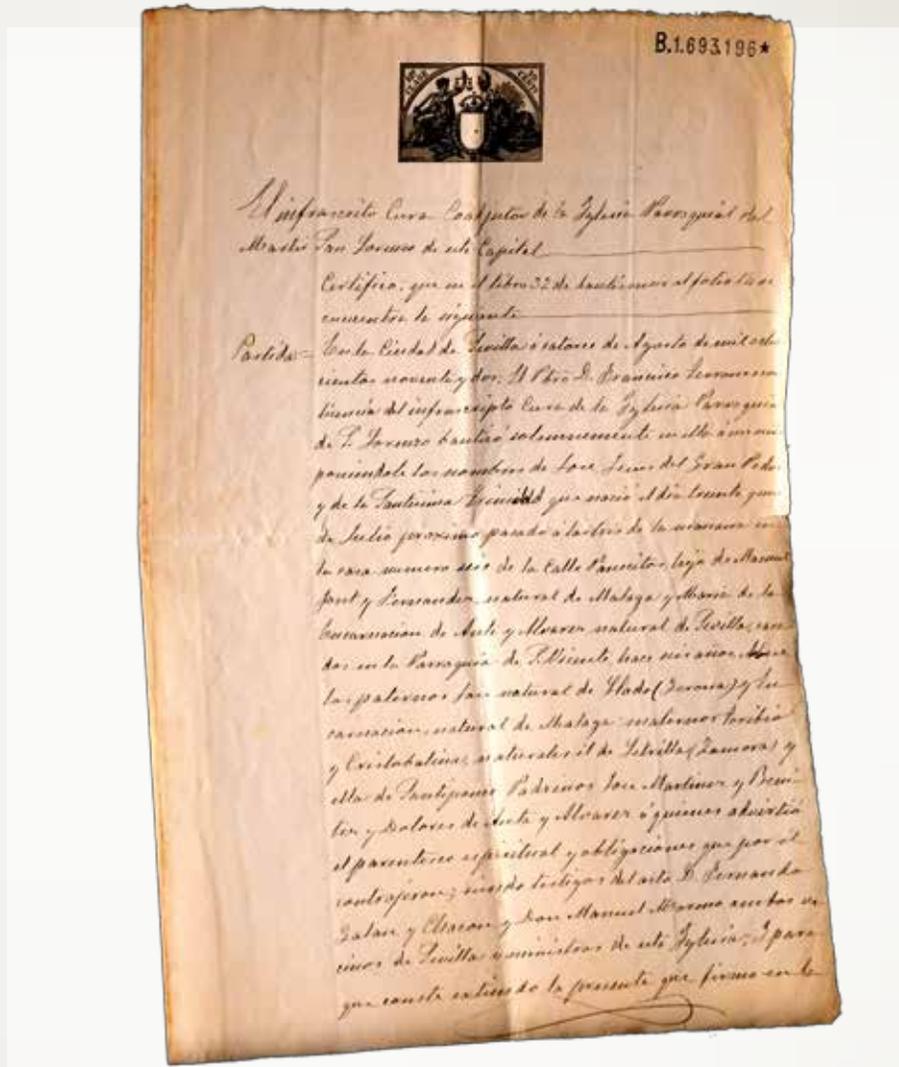
Gines. Colección particular.

Copia literal de la original, conservada en el Archivo de la Parroquia de San Lorenzo de Sevilla.

14 de agosto 1892.

NACIDO EL 31 de julio de 1892 como segundo fruto del matrimonio de Manuel Font Fernández y de Encarnación de Anta, José fue bautizado el 14 de agosto en la parroquia de San Lorenzo, tal y como indica esta partida de bautismo, cuya transcripción es la siguiente:

El infrascrito cura de coadjutor de la iglesia parroquial del mártir San Lorenzo de esta capital. Certifico: que en el libro 32 de bautismos al folio 14 se encuentra la siguiente Partida: En la ciudad de Sevilla a catorce de agosto de mil ochocientos noventa y dos, el presbítero don Francisco Terrones, con licencia del infrascrito cura de la iglesia parroquial de San Lorenzo, bautizó solemnemente en ella a un niño poniéndole los nombres de José Jesús del Gran Poder y de la Santísima Trinidad, que nació el día treinta y uno de julio próximo pasado a las tres de la mañana en la casa número seis de la calle Panecitos, hijo de Manuel Font y Fernández, natural de Málaga, y María de la Encarnación de Anta y Álvarez, natural de Sevilla, casados en la parroquia de San Vicente. Abuelos paternos son natural de Lladó (Gerona), y Encarnación, natural de Málaga; maternos Toribio y Cristobalina, naturales él de Letrilla (Zamora), y ella de Santiponce. Padrinos José Martínez y Benito y Dolores de Anta y Álvarez, a quienes advirtió el parentesco espiritual y obligaciones que por él contrajeron, siendo testigos del acto don Fernando Galán y Chacón y don Manuel Moreno, ambos vecinos de Sevilla y ministros de esta iglesia; y para que conste extiendo la presente que firmo en la ciudad de Sevilla a catorce de agosto de mil ochocientos noventa y dos.



La elección de la parroquia resulta absolutamente natural, ya que la antigua calle Panecitos, donde nació (actual Manuel Font de Anta), se ubica justamente a la espalda de la parroquia de San Lorenzo. Algo también

de indudable interés radica en el segundo nombre que se le puso al niño: Jesús del Gran Poder, una devoción que el afamado violinista mantendría durante toda su vida.

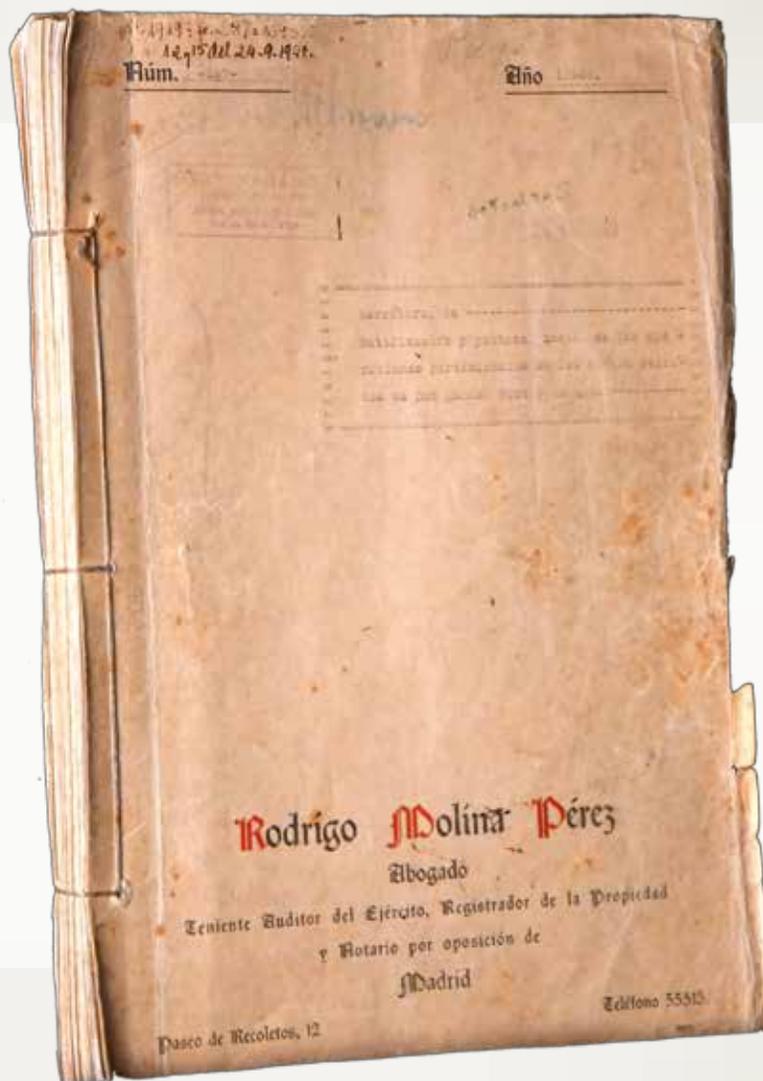
Álvaro Cabezas García

TESTAMENTO DE MANUEL FONT DE ANTA

Gines. Colección particular.
1940.

MANUEL FONT DE ANTA FERNÁNDEZ de la Herranz Álvarez fue asesinado en Madrid el 20 de noviembre de 1936 en medio de los sucesos derivados del estallido de la Guerra Civil española (1936-1939). Hubo que esperar hasta el año 1940 para, una vez finalizada la contienda, se pusiera orden en el reparto de su herencia. Fue en 1940 cuando se ejecutó este testamento donde quedaron registrados datos curiosos concernientes a la economía familiar. Hay que tener en cuenta que, desde 1923 todos los ingresos derivados de la explotación de sus obras pasaron a una cuenta común que tenían los dos hermanos, pero que era gestionada por José. En el citado documento se mencionan los nombres de los cuatro hijos que engendró Manuel, a pesar de no haber contraído matrimonio en su vida. El mayor de ellos era Juan Font Torró y los otros tres hijos los tuvo con una dama de apellido Masó. Por las circunstancias ninguno de ellos pudo heredar una parte sustancial de su herencia, sino que esta se repartió mayoritariamente entre los progenitores del fallecido.

Álvaro Cabezas García





MEDALLA DE HERMANO DE JOSÉ FONT DE ANTA

Gines, colección particular.
c.1954.

JOSÉ FONT DE ANTA, además de pertenecer a la Hermandad del Gran Poder, era hermano de la Amargura. Nunca se la perdía de regreso de la Catedral cada Domingo de Ramos acudían padre e hijo a verla de regreso. En su última Semana Santa, la de 1988, José Font de Anta acudió a ver a la Virgen, cuando el Silencio Blanco se apoderaba de la calle Tetuán. Estaba ya postrado en una silla de ruedas. Iba junto a su hijo y, allí se encontraron con el cofrade y vestidor Manuel Caballero. Se despidió y caminó presuroso hasta que se encontró frente a frente con el fiscal de paso al que, con mucho respeto, le dice:

-“Hermano, en aquella esquina se encuentra José Font de Anta, autor de la marcha de la Virgen, que probablemente sea la última vez que la vea en la calle. Sé que el horario es el horario, pero sólo le pido que, si puede ser, detenga a la Virgen en ese sitio. Muchas gracias”.

-El nazareno asintió en silencio.

Cual sería su sorpresa que, al llegar el palio a donde se encontraba el músico, empezó a girar el paso a los sones de *Amarguras*, arriándose frente a un Font de Anta emocionado.

Javier Macías

VÍOLÍN DE PRIMERA POSTURA DE JOSÉ FONT DE ANTA

Sevilla. Colección particular.
Principios del siglo XX.

JOSÉ FONT DE ANTA (Sevilla, 31 de julio de 1892–28 de diciembre de 1988), fue un virtuoso violinista, además de compositor. Fue con el instrumento de cuerda con el que se granjeó importante fama internacional. Tras tomar las primeras lecciones de música con su padre, Font Fernández, pasó a estudiar, junto con su hermano Manuel, armonía y composición con el maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, Eduardo Torres Pérez (Albaida, 1872–Sevilla, 1934). Como destacaba desde niño con este instrumento, el Ayuntamiento lo pensionó para que fuera a cursar estudios en el Conservatorio de Bruselas, donde ejercía la docencia el prestigioso violinista César Thomson (Lieja, 18 de marzo de 1857–Bissone, 21 de agosto de 1931). Con tan solo 22 años, en 1914, consiguió el primer premio que otorgaba el Conservatorio de Bruselas. Este hecho le abrió las puertas del circuito de conciertos europeos, que recorrió inmediatamente después viajando por Francia, Holanda, Alemania y Bélgica. En este último país se enamoró y tuvo un hijo, pero tuvo que volver a España con el estallido de la I Guerra Mundial. Al término de la contienda volvió para encontrarse con ellos, pero se encontró con la fatalidad de que habían muerto en ese lapso de tiempo¹. Desilusionado y abatido, regresa a Madrid para trabajar con su hermano, en una frenética actividad de composiciones, interpretaciones, arreglos y estrenos en el que se incluye el momento en que, ambos, compusieron *Amarguras*. También por esta época desarrolló una enfermedad visual, llamada distrofia endoepitelial de Fuchs, que le obligaba a acercarse muchísimo los objetos para verlos bien. Tras la muerte de



su hermano, en 1937 se retiró del violín y se centró en sus labores como delegado en Sevilla de la Sociedad General de Autores de España. El 31 de enero de 1965, José Font envió una carta a Guillermo Fernández-Shaw Baldasano, dándole extensa información sobre su destitución como delegado después de veintiocho años de dedicación². Tras una senectud apacible, el último representante musical de los Font muere en Sevilla tan solo meses más tarde de que la Virgen de la

Amargura, el Domingo de Ramos de 1988, se volviese a saludarlo y a agradecerle su trabajo, paciencia, tesón y excelencia.

Álvaro Cabezas García

¹ OSUNA LUCENA, María Isabel, RODRÍGUEZ OLIVA, María del Carmen y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Antonio: "Un primer encuentro con la música de José Font de Anta en el Conservatorio Superior de Sevilla Manuel Castillo". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 19, 2017, p. 122.

² Fundación Juan March. Archivo epistolar - músicos. GFS - AE - 41986, 31 de enero de 1965.

LIBRO DE RECORTES DE PRENSA DE LA FAMILIA FONT DE ANTA

Gines, colección particular.
c.1913-1920.

COMO SUELE SER HABITUAL en cualquier artista que, tras un duro camino, comienza a saborear los frutos de su trabajo en forma de éxito de crítica y público, y sobre todo, para recordar los méritos del pasado, los hermanos Font de Anta fueron recopilando recortes de prensa de aquellas de sus actuaciones que eran reseñadas. Como este se conservan varios libros, llamados por los hermanos Font *Juicios críticos*, que, con frecuencia, registran la actividad artística de los hermanos en auditorios y teatros nacionales e internacionales.

El que nos ocupa es el que estaban conformando en los años en que se estrenó la marcha *Amarguras* (1919). Las primeras noticias son de 1913, cuando se encontraban en San José (Costa Rica) y Lima (Perú). En estos años, Manuel lucía un lustroso bigote y sus características lentes de visión redondas durante su acción de dirigir, mientras que José peinaba su abundante cabello hacia atrás cuando tocaba el violín. En una de las páginas se percibe cómo Manuel Font de Anta fue nombrado gerente de una publicación seriada de carácter cultural titulada *Arte Mundial*, y ante la presentación de la noticia a los lectores, se insertan opiniones favorables de Ramón Martínez de la Riva, López Agudín, José María de Monteagudo, José Antonio Canals, Amalia de Isaura, Salvador Valverde, Ofelia de Aragón o de la misma Pastora Imperio. Todos coincidían en que, con la asunción de la gerencia por parte de "Manolo" Font se abría una nueva etapa, atractiva y brillante, para las publicaciones sobre *varietés*. También se recogen algunos



detalles acerca de estrenos de obras como *El preceptor* (de la que Manuel Font era autor de la música), que tuvo lugar el miércoles 24 de enero de 1923 por parte de la compañía de opereta Puchol-Ozores en el Teatro Cómico de Madrid. La crónica recoge que tuvo una gran acogida. También se recoge en el volumen el recorte de la caricatura que Romero Escacena realizó a Manuel Font de Anta en 1923, que se centra, en esta ocasión, en los grandes oculares del compositor como rasgo más característico de su semblante. En

otra página interesante se les pregunta a los Font, en medio del contexto derivado tras la Primera Guerra Mundial, las razones por las que son francófilos. Ellos razonan que aman "la esplendorosa libertad de la especie humana sobre todas las cosas, y Francia y sus aliados son sus más dignos representantes". Sin duda toda una inequívoca declaración de intenciones, de estricta militancia creadora, radicalmente cercenada por el estallido de la guerra española.

Álvaro Cabezas García



FOTOGRAFÍAS QUE INSPIRARON LA MARCHA AMARGURAS

Gines, colección particular.
c.1918.

LA SAGA DE LOS FONT nació con José Font y Marimont, militar destinado al regimiento de Soria 9 y que fue el primer músico que compuso una marcha específicamente para la Semana Santa de Sevilla, *La Quinta Angustia*. La segunda generación vino con su hijo Manuel Font Fernández, músico militar y magnífico instrumentador que en el Hospicio de San Fernando creó el germen de la actual Banda Municipal de Sevilla. La tercera generación llegó con Manuel y José. El primero cursaría estudios de piano en París, donde conoció a los más reputados artistas, como Manuel de Falla. El segundo,

estudió violín en Bruselas, donde obtuvo el primer premio de su promoción. La Primera Guerra Mundial los hizo regresar a España y se dedicaron juntos a ofrecer conciertos por todo el país. Al concluir la Gran Guerra, José regresó a Bruselas en busca de una mujer, hija de uno de sus profesores, con la que había mantenido relaciones y de la que estaba profundamente enamorado. Al llegar, en 1919, el reencuentro esperado no llegó. Ella había fallecido en un bombardeo y, además, conoció que había nacido un hijo suyo que también había fallecido. Aquel episodio le dejó marcado para toda

su vida y, a partir de ahí, vivía su música sin el ánimo de ser popular, como sí lo era su hermano, siempre en un segundo plano. Tras esta desgracia, se trasladó a Madrid a vivir junto a Manuel, famoso cupletista del que la prensa del momento se hacía eco. A través de su padre, Manuel Font Fernández, desde San Juan de la Palma le enviaron cuatro fotografías de la Virgen y una carta con la que la hermandad le pedía a Manuel una marcha para la Virgen. “Ya que a mí no me haces caso, ¿serías capaz de negárselo a Ella?”.

Javier Macías

REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL DE LA MARCHA AMARGURAS POR PARTE DE JOSÉ FONT DE ANTA

Gines. Colección particular.

Madrid, 14 y 20 de julio de 1922.

Copia.

COMO PUEDE APRECIARSE en la partitura original que conserva la Hermandad de la Amargura, la obra fue firmada por Manuel Font de Anta y dedicada “A la Pontificia y Real Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes y María Santísima de la Amargura” bajo el título de “Amarguras. Poema sinfónico en forma de marcha fúnebre” en Madrid, a 14 de marzo de 1919. Años más tarde, el 14 de julio de 1922, fue José Font de Anta, que se encargaba de estas cuestiones, el que registró la composición como “autor”, poniendo de manifiesto algo que era verdad al fin y al cabo. La polémica vino, por tanto, no de las acciones, incontrastables, sino de las omisiones: tanto Manuel como José “olvidaron” inscribir los nombres de su hermano respectivo, el uno en la partitura original, el otro en el registro de la propiedad intelectual. Lejos de constituir un conflicto, su manera de actuar prueba a las claras la importancia que tuvo este episodio para ellos. Es muy posible que Manuel le diera mayor valor al mostrarse como compositor (incluso como autor literario del poema que sirve de marco y explicación a la música), mientras que José, amén de ser un reconocido concertista y solista de violín, prefiriera otorgar en la ocasión de la partitura (que iba, al fin y al cabo, destinada a la hermandad), pero quiso, por el contrario, tener los papeles en regla a la hora del registro. Es bien cierto que la trágica muerte de Manuel Font de Anta (asesinado en Madrid en 1936), contribuyó a la mitificación de su persona, y con ella, de su obra. José, por con-

CUERPO FACULTATIVO
DE
Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos
REGISTRO GENERAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

Registro provisional número **31959**

D. *José Font de Anta*
ocino de *Madrid* según cédula núm. *9135*
expedida en *14 de julio* de *1883* presenta a las *12 y 1/2*
del día de hoy, y para los efectos de la ley de 10 de enero de 1879, tres ejemplares de la obra cuyo título y demás circunstancias se expresan a continuación.
Título: *Amarguras (Poema en forma de Marcha fúnebre)*

Clase: *Musical*
Autor: *José Font de Anta*

Traductor
Compositor
Adaptador
Arreglador
Director
Proprietario: *J. Font de Anta*
Editor
Lugar y año de la impresión: *Sevilla*
Establecimiento

Tomos y tamaño: *1 tomo 4º español*
Página u hojas: *2*

Fecha de la publicación: *Sevilla el 27 marzo 1922*
Edición y número de ejemplares
Observaciones

Madrid *20 de Julio* de *1922*
El Jefe del Registro,
P. D.
Juliano Pío Barro



tra, vivió hasta 1988 y fue representante del legado familiar hasta su fallecimiento. La diferencia vital en ambas biografías incrementó la fama de Manuel y ensombreció la de José, hasta el punto que, desde el momento de su muerte, dejó de tocar el violín y se dedicó a distintas labores como representante

en Sevilla de la Sociedad General de Autores. Y no fue hasta pocos meses antes de su fallecimiento cuando reveló en una entrevista su colaboración en la composición de *Amarguras*, probada desde poco después de su composición por medio de este documento.

Álvaro Cabezas García

RETRATO DE JOSÉ FONT DE ANTA

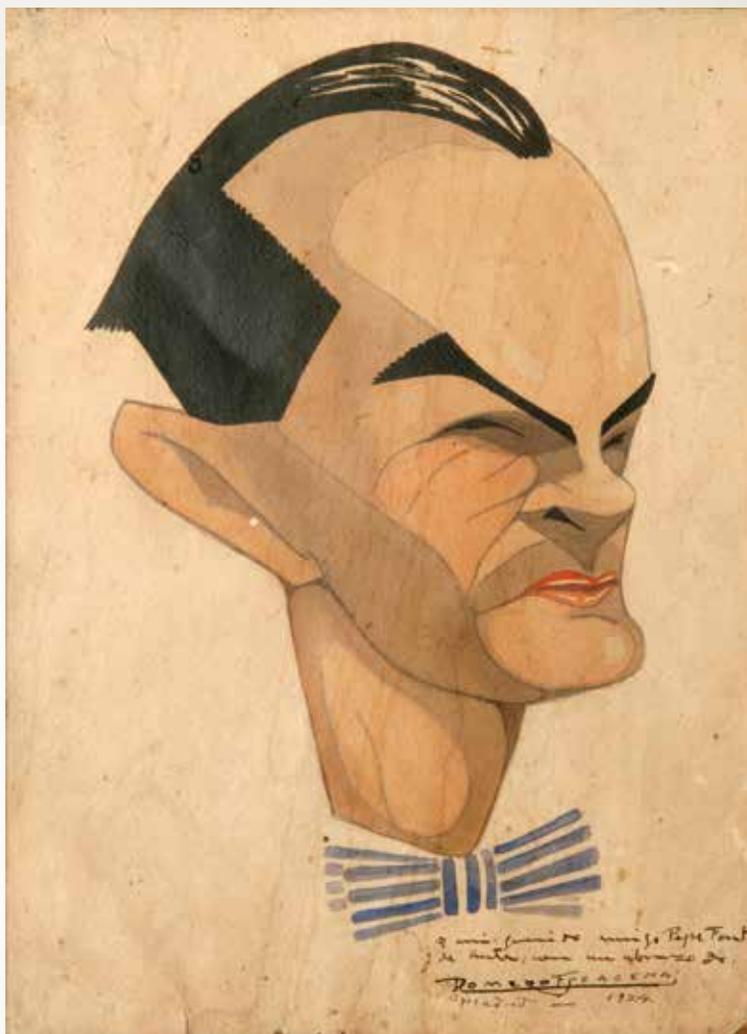
Gines, colección particular.

1924.

Romero Escacena.

EN UNA COLECCIÓN particular de Gines se conserva esta caricatura de José Font de Anta que mantiene, en el ángulo inferior derecho, la siguiente inscripción: “A mi querido amigo Pepe Font y de Anta, con un abrazo de Romero Escacena. Madrid-1924”. El autor no es otro que José María Romero Escacena (Sanlúcar de Barrameda, 8 de enero 1901–Madrid, 3 de enero de 1978), veterinario de profesión, pero muy conocido en la España de los comedios del siglo XX por su afición al dibujo y la caricatura. La relación con José Font vino de la dedicación de Romero Escacena: ilustraba las críticas musicales que aparecían en el diario *ABC*. Tan solo un año después de realizar esta pintura organizó una exposición en el Ateneo de Madrid con medio centenar de sus obras. Con posterioridad estuvo vinculado con la edición sevillana del citado periódico, sobre todo para ocuparse de ilustrar algunos de los muchos personajes de importancia que asistieron a la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

A José Font de Anta lo retrató exagerando el tamaño de su cabeza y centrándose en la amplia frente que dejaba entrever su reluciente cabello peinado hacia atrás con ahínco. Lo muestra con los ojos cerrados, incluso podría decirse que apretados, en plena concentración, quizá en el acto de interpretar con su famoso violín. Se incide sobre los brillos (del pelo, de los labios), y sobre las formas casi geométricas de las entradas, las cejas y la oreja derecha. Como fuente de la composición aparece su prieta pajarita, celeste sobre el cuello blanco y



almidonado de la camisa. Manuel Font de Anta también fue retratado por Romero Escacena, según se conserva en el recorte de prensa de *Juicios críticos* (1919-1920), un libro de extractos recopilado por los hermanos Font en las décadas de los diez y veinte del siglo pasado. La caricatura, de 1923, se centra en este caso en los grandes oculares

del compositor como rasgo más característico de su semblante.

Se trata, sin duda, de una caricatura idónea a la estética de la época, que prueba a las claras la importancia que tenía ya por entonces José Font de Anta dentro del círculo musical de la capital española.

Álvaro Cabezas García

TÚNICA DE LAS ROCALLAS

Sevilla. Hermandad de la Amargura.
1919.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

EL REGIONALISMO como concepto implica la aceptación de valores artísticos de otros tiempos como referencia de la nueva propuesta, cuyo alcance varía en función de la naturaleza de esta. El concepto es el mismo, sea la referencia un diseño barroco del siglo XVII o uno rocalla del siglo XVIII, pues esta se utiliza como punto de partida y elemento expresivo en un diseño moderno, adaptada a las soluciones y los ritmos propios del primer tercio del siglo XX. En definitiva, el concepto es el mismo, la reinterpretación moderna de una referencia tomada del pasado artístico de la ciudad.

En esta túnica del año 1919, la rocalla se adapta a los contornos y se expande desde estos con una apariencia desordenada y asimétrica; sin embargo, la distribución es armónica por la sucesión rítmica de movimientos. La referencia dieciochesca, elegida también para los faldones del paso de la Coronación de Espinas, del año 1918, inició una nueva variante, ocasional en su obra, como ya había sucedido con la referencia mudéjar utilizada en las túnicas de la primera década de siglo.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda utilizó varios modelos de rocallas, en los que destacan las superposiciones de cartulinas, medias hondas y escamaciones resueltas por Josefa Rodríguez Ojeda, la popular Tía Pepa. Las formas rígidas de estas le exigieron al diseñador resolver el dibujo mediante una sucesión de elementos regidos por ritmos marcados por las direcciones, compactados para ofrecer un aspecto lo suficientemente opulento, con lo que substituyó los desplaza-



mientos orgánicos de los tallos y las masas vegetales habituales en las otras tendencias reconocidas en su obra. Esos movimientos y la proyección de las técnicas de bordados determinaron un protagonismo equilibrado entre las texturas y las luces que proyectan.

La excelencia de Juan Manuel Rodríguez Ojeda queda clara con la clarividencia del dibujo, dotado con unos valores en la conjunción de las piezas que la distingue de las túnicas de rocalla originales del siglo XVIII.

Andrés Luque Teruel

MANTO AZUL DE SALIDA DE LA VIRGEN DE LA AMARGURA

Jerez de la Frontera. Hermandad del Desconsuelo.
1905.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda

LA EVOLUCIÓN NATURAL de Juan Manuel Rodríguez Ojeda lo llevó a establecer principios propios en la organización de los elementos de procedencia tardo romántica, que regularizó mediante una novedosa interacción de distintos ejes, con los que estableció nuevos principios de simetría. Tal procedimiento, iniciado antes de que Pedro Domínguez López introdujese sus principios historicistas, aportó una sólida base para la inmediata definición del concepto regionalista.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda inició esa tendencia con el manto de la Virgen de Regla, en 1898-1900; y el manto de malla de la Virgen de la Esperanza Macarena, en 1899-1900; y la confirmó de modo pleno con un conjunto excepcional, el palio, el manto y la saya azul de la Virgen de la Amargura, aquel en 1901-1902 y estos en 1904-1905, ahora en propiedad de la Hermandad de los Judíos de la Iglesia de San Mateo, en Jerez de la Frontera, que los adquirió en 1926, con la excepción de la saya, aún en propiedad de la primera.

El diseño muestra una estructura bien definida, con un eje desde el que el autor dispuso la distribución de las distintas ramificaciones, más pesadas conforme caen hacia la cola. Las masas vegetales están muy bien calculadas y los grandes acantos abiertos están dispuestos en diagonales intencionadas, habituales en las primeras fórmulas regionalistas. Las siluetas que generan y la relación de estas con los espacios liberados proporcionan un doble juego plás-

tico, muy característico desde ese momento en el diseñador.

Como nota novedosa respecto de los antecedentes citados, Juan Manuel Rodríguez Ojeda renunció a las macetillas y los ramilletes de flores resueltas con jiraspes y sedas de colores, y concentró la presencia de hojas de acanto de menor tamaño, utilizando flores planas y simplificadas como enlaces. La organización ofrece un fuerte contraste con la regularización simétrica de las caídas del

palio; y, a la vez, presenta elementos comunes tanto en lo que refiere a los motivos vegetales como a los anillos, macetillas, cortinas y lazos que utilizó como enlaces.

La soberbia ejecución técnica bajo la coordinación de Josefa Rodríguez Ojeda le proporciona un elevado valor plástico, que lo confirma como uno de los hitos fundamentales en el origen del bordado regionalista sevillano.

Andrés Luque Teruel



MANTO ROJO DE SALIDA DE LA VIRGEN DE LA AMARGURA

Sevilla. Hermandad de la Amargura.
1927.

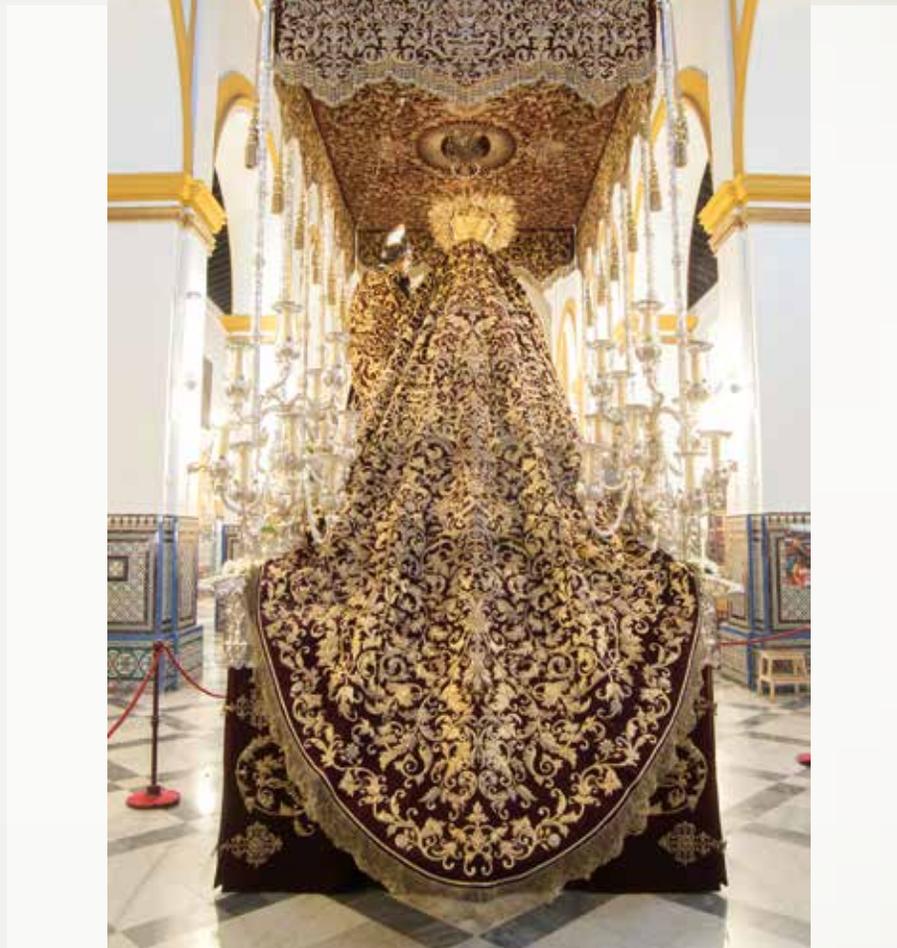
Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

EL CONJUNTO formado por el palio, en 1926; los faldones, en 1926-1927; y el manto rojo de la Virgen de la Amargura, en 1927, supuso la culminación de la variante más personal de la producción de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

El diseñador prescindió de sus características disposiciones y volteos lineales y recurrió a un refuerzo del eje vertical central con otros horizontales, cuyos cruces y correspondencias habilitaron una estructura tupida, que, con la intervención de las hojas de acantos distribuidas en las zonas libres, generó un aspecto colmatado y muy opulento. Debido a esta característica, esa estructura es muy difícil de distinguir, igualada visualmente con los demás elementos.

Si nos esforzamos en localizarla puede comprobarse que el manto tiene antecedentes claros en los de la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso, en 1903-1904; y la Virgen de la Presentación, en 1916. Las similitudes pueden verse en la presencia de los *candeliers* del eje, las asociaciones de tallos y hojas de acanto, y la proyección curvilínea que refuerza el perímetro; relaciones análogas a las que se distinguen en los ejes diagonales. La mayor extensión de las ramificaciones inferiores, con hojas y flores más pesadas, recuerda decisiones de épocas anteriores.

Las diferencias son importantes también, sobre todo en dos aspectos, la intervención decisiva de los ejes horizontales complementarios, muy novedosos, y la densidad que produce la interacción de estos. No queda el mínimo espacio libre, ni siquiera para los caracoles que con frecuen-



cia añadieron bordadores posteriores para colmatarlos.

Otra novedad importante es la inclusión de carretes costillados para unir las diagonales en la parte superior, recurso que después se verá en el manto de tisú de la Virgen de la Esperanza Macarena, en 1929-1930. Las

rosas de la pasión proceden del antiguo palio azul de la misma Virgen de la Amargura, en 1904, y fueron muy características en sus últimas obras, como puede verse en los ramilletes del palio de Madre de Dios de la Palma, en 1929; y en el manto antes citado.

Andrés Luque Teruel

Amaruras.

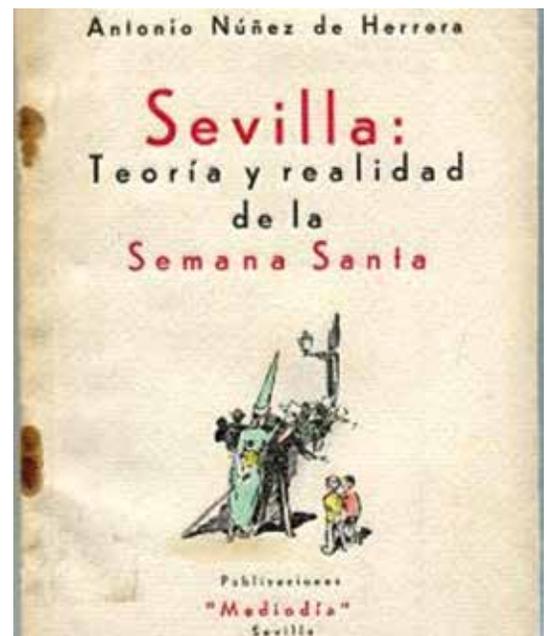
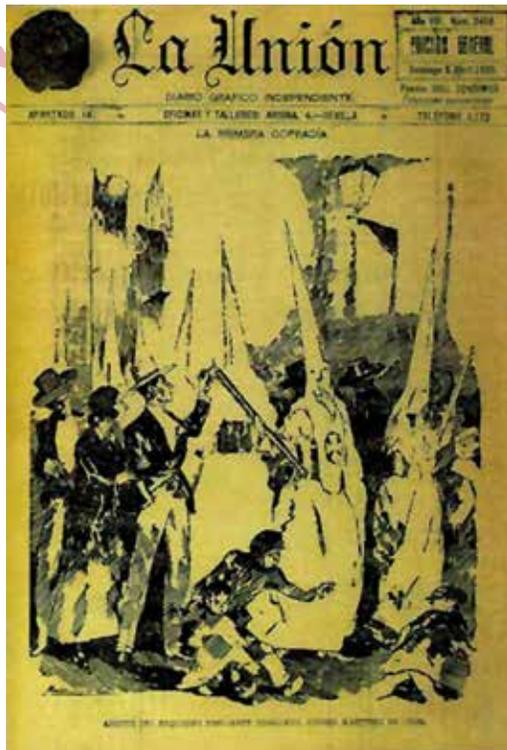
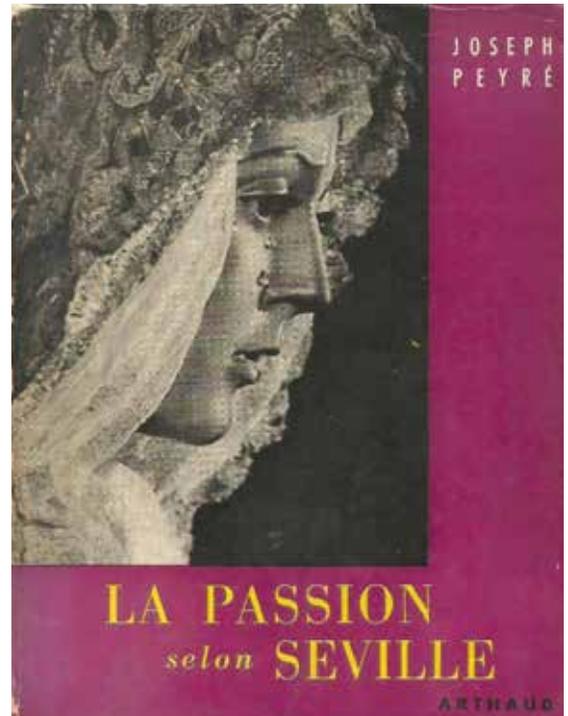


*Orquesta y Banda.
de Manuel Font
bre
Font y de Antg
Madrid 14. Mayo*

Bibliografía

- AAVV: *La Casa de los artistas*. Sevilla, 1997.
- BERMÚDEZ MEDINA, Rafael: “La música en la Hermandad de la Amargura”. *Amargura: la hermandad de San Juan de la Palma*. Sevilla: Hermandad de la Amargura, 2008, t. II, pp. 286-307.
- BURGOS BELINCHÓN, Antonio: “Sáficos para estrenar nostalgias” en *ABC de Sevilla*, 1 de abril de 2007.
- CABEZAS GARCÍA, Álvaro: “El arquitecto Juan Talavera y Heredia y su proyecto de reforma para la Capilla Sacramental de San Juan de la Palma”. RODA PEÑA, José (director): *XIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2012, pp. 171-192.
- CABEZAS GARCÍA, Álvaro: “Alfonso Grosso. cien años como hermano de la Amargura”. *Amargura*, junio 2017, pp. 33-35.
- CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel: *Los Font y Manuel López Farfán, en el recuerdo eterno de Sevilla*. Sevilla, 1988.
- CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel: *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*. Castilleja de la Cuesta, 1993.
- CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel: *De bandas y repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. Sevilla: Samarcanda, 2016.
- COLÓN PERALES, Carlos: *Amargura Coronada. Pregón conmemorativo del cincuenta aniversario de la coronación canónica de María Santísima de la Amargura*. Sevilla, 2004.
- CUÉ ROMANO S.J., Ramón: *Cómo llora Sevilla... (Interpretación de su Semana Santa)*. Sevilla, 1948.
- FERRERAS ROMERO, Gabriel y MONTERO, Araceli: “Obras en exposición” en VVAA: *El genio de Juan Manuel Rodríguez Ojeda*, Diario de Sevilla, 1999.
- FERRERAS ROMERO, Gabriel: “Los bordados de la Hermandad de la Amargura”. *Amargura: la hermandad de San Juan de la Palma*. Sevilla: Hermandad de la Amargura, 2008, t. II pp. 222-241.
- GARCÍA CARAFFA, Arturo. *Cancionistas españolas. Amalia Molina*. Madrid, 1916.
- GARCÍA REYES, Alberto: “Las cuatro Amarguras”, en *Amargura*, nº 59, enero de 2019, p. 102.
- GARRIDO BUSTAMANTE, José Luis: *Estrella de Amargura*. Sevilla, 1998.
- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *El Cicerone de Sevilla: sus monumentos y artes bellas*. Sevilla, 1925-1935.
- LUQUE TERUEL, Andrés: *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1879-1900*. Sevilla, 2009.
- LUQUE TERUEL, Andrés: *Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930*, Sevilla, 2011.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “La técnica y la producción artística del taller de Olmo”; en *Un legado magistral. El Voto Concepcionista y el Taller de Olmo*, Sevilla, 2015, pp. 35-44.
- MAÑES MANAUTE, Antonio: “Esplendor y simbolismo en los bordados” en *Sevilla Penitente*, vol. III, Sevilla, 1995, pp. 243-337.
- MAÑES MANAUTE, Antonio: “Juan Manuel. El genio de Rodríguez Ojeda” en VVAA: *El genio de Juan Manuel Rodríguez Ojeda*, Diario de Sevilla, 1999.
- MAÑES MANAUTE, Antonio: “La indumentaria de la Virgen de Regla de Sevilla. Un compromiso entre la estética decimonónica y el regionalismo” en *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, tomo II; Sevilla, 2009, pp. 413-426.
- MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: “Siglo XX. De 1900 a 1954” en *Amargura. La Hermandad de San Juan de la Palma*, tomo I, Sevilla, 2008, pp. 184-185.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973.
- NÚÑEZ DE HERRERA, Antonio: *Estampas. Literatura y periodismo de vanguardia*. Sevilla, 2018.
- ORTIZ MUÑOZ, Luis: *Pregón de la Semana Santa*. Sevilla, 1943.
- ORTIZ NUEVO, José Luis: *A su paso por Sevilla. Noticias del flamenco en Serva, desde sus principios hasta la conclusión del siglo XIX*. Sevilla, 1996.
- OSUNA LUCENA, María Isabel, RODRÍGUEZ OLIVA, María del Carmen y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Antonio: “Un primer encuentro con la música de José Font de Anta en el Conservatorio Superior de Sevilla Manuel Castillo”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 19, 2017, pp. 120-126.
- OTERO NIETO, Ignacio: *La música de las cofradías de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1997.
- PEINADO MERCHANT, José Luis: *Pregón de la Semana Santa*. Sevilla, 1985.
- PÉREZ CALERO, Gerardo: “El Ateneo y la vida artística sevillana en 1925”. *Laboratorio de arte*, nº 8, 1995, pp. 217-230.
- PEYRÉ, Joseph: *La Pasión según Sevilla*. Sevilla, 1989.
- ROSA DOMÍNGUEZ, José Luis de la: *Sevilla entre lo divino y lo humano (Exégesis y defensa de las cofradías)*. Sevilla, 1966.
- RUIZ TORRENT, Francisco José: *Pregón de la Semana Santa*. Sevilla, 2002.
- SÁNCHEZ DE LOS REYES, Javier: “Herminia Álvarez Udell: la creación del estilo visual identificatorio del taller de Olmo” en *Un legado magistral. El Voto Concepcionista y el Taller de Olmo*, Sevilla, 2015, pp. 45-54.
- UNAMUNO, Miguel de: *Recuerdos de niñez y de mocedad*. 1ª edición: Madrid, 1908. Madrid, 1998.
- VÁZQUEZ PEREA, Francisco José: *Pregón de la Semana Santa*. Sevilla, 2003.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, 1979.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Aspectos teóricos de la arquitectura neobarroca hispánica” en *Primeras Jornadas de Andalucía y América*. Huelva, 1981.
- ZAMBRANA VEGA, María Dolores: *La casa de los artistas de Sevilla: cultura y escuela del arte sevillano desde 1850 a 1980*. Sevilla, 2007.

Amoradas.



Amarguras.

Alhambra
EMGE 70327

AMARGURAS

**SOLEA,
DAME LA MANO**



Marchas fúnebres propias para
SEMANA SANTA

Per la **BANDA DE MUSICA DE LA 1.ª BRIGADA DE LAS
TROPAS SANITARIAS DE LA CRUZ ROJA ESPAÑOLA**
Director: **JULIO MOLINA**



"Soledad"
"Soledad solitaria"
"Virgen del Valle"
"Virgen de las Aguas"
"Soledad"
"Amargura"
"Corpus Christi"
"Angustia"
"Junto de las Poesías"

**MARCHAS DE LA
SEMANA SANTA DE
SEVILLA**

EMGE 70328

EMGE 70328

**MARCHAS
FUNEBRES**
Banda municipal de Sevilla

Alhambra
EMGE 70329

**AMARGURA
JONE**



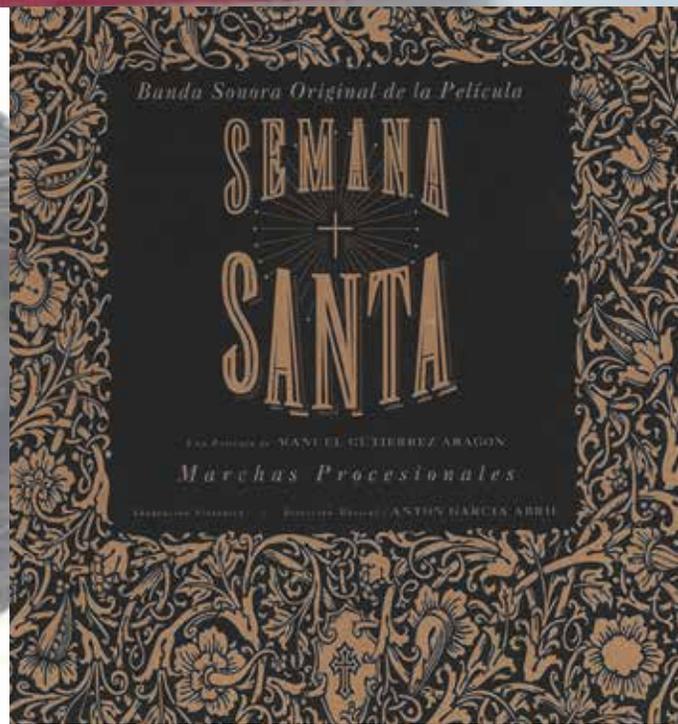

Banda Sounra Original de la Pellicula

**SEMANA
SANTA**

Una Pellicula de MANUEL GUERRERAZ ARAGON

Marchas Procesionales

Composición: GUERRERAZ - Dirección: GARCIA ABRIU



Discografía de la marcha Amarguras

Municipal de Sevilla
Banda Municipal de Sevilla
1931

Municipal de Sevilla
Antología de la Semana Santa de Sevilla I
1959

Cruz Roja de Madrid (FOTO 1)
Marchas fúnebres propias para Semana Santa
1962

Municipal de Sevilla
Marchas Fúnebres
1965

Municipal de Sevilla (FOTO 2)
Marchas de la Semana Santa de Sevilla
1967

Soria 9
Nuevas Marchas Cofradieras
1984

Vélez-Málaga
Cincuentenario Fundacional 1935-1985
1985

Música de la Armada de Madrid
Nuestra Tierra en Semana Santa vol.2
1985

Municipal de Sevilla
Las Mejores Marchas de la Semana Santa Hispalense
1985

Cruz Roja
Nuevas Marchas Cofradieras
1986

Soria 9
Los Font: Marchas Procesionales
1987

Soria 9
I Antología de marchas procesionales
1988

Asociación M. Utrerana
Marchas Cofrades
1988

Tejera
Oración y Música
1991

Música de la Armada de Madrid
Antología de marchas de Semana Santa en España. Vol. I
1991

Municipal de Alhaurín de la Torre
Jesús Cautivo
1991

“El Carmen” de Salteras
Tradición
1993

Miraflores-Gibraltar
Marchas Procesionales de Málaga y Sevilla
1994

Municipal de Sevilla
Selección de Marchas Cofrades vol.1
1995

Martín Alonso
Tarde de Viernes Santo en Huércal-Overa
1996

Asociación Musical de Camas
Detrás de un Manto
1996

Municipal de Guillena
Las Grandes Marchas de la S. Santa de Sevilla vol.2
1997

Municipal de Vera
Noche del Jueves Santo
1997

Virgen del Castillo de Lebrija
Selección de Marchas Procesionales 1999
1999

Vélez-Málaga
Sonidos de Pasión en Vélez-Málaga
1999

Guardia Real
Semana Santa en Ceuta
1999

Municipal de Daimiel
Daimiel. Música y Pasión de un Pueblo
2001

Maestro Falla
Las Tres Cruces
2002

Almagro
Semana Santa en Almagro
2002

Esperanza de Triana
Así suena Sevilla: “El Domingo de Ramos”
2002

Zamarrilla
Marchas de Coronación
2003

Tejera
Suena Tejera
2003

“La Oliva” de Salteras
Cordero de Dios
2003

San Salvador de Las Cabezas
El Sentir de un Pueblo
2004

Municipal de Jaén
Paso a Paso 2004. Marchas de Jaén
2004

“La Oliva” de Salteras
Antología Musical Vol. 1
2005

Municipal de Sevilla
Esta es la Historia
2005

Villa de Fuente Álamo
Santa Agonía
2005

Municipal de La Laguna
Adiós a la vida
2007

Inmemorial del Rey nº1
Bicentenario en Zaragoza, IV Concierto de Semana Santa y Música de los Sitios
2008

“La Primitiva” de Xàtiva
Semana Santa Setabense
2013



1919-2019



EXPOSICIÓN

Del 12 al 17 de marzo de 2019

Patio Fundación Cajasol

Plaza de San Francisco, 1

De lunes a sábado de 11.00 a 21.00 horas

(sábado 16 de 17.00 a 21.00 h.)

Domingos y festivos de 11.00 a 18.00 horas



Fundación

Cajasol