



# Amarguras. Significado estético y trascendencia histórica

Álvaro Cabezas García

**C**uando 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



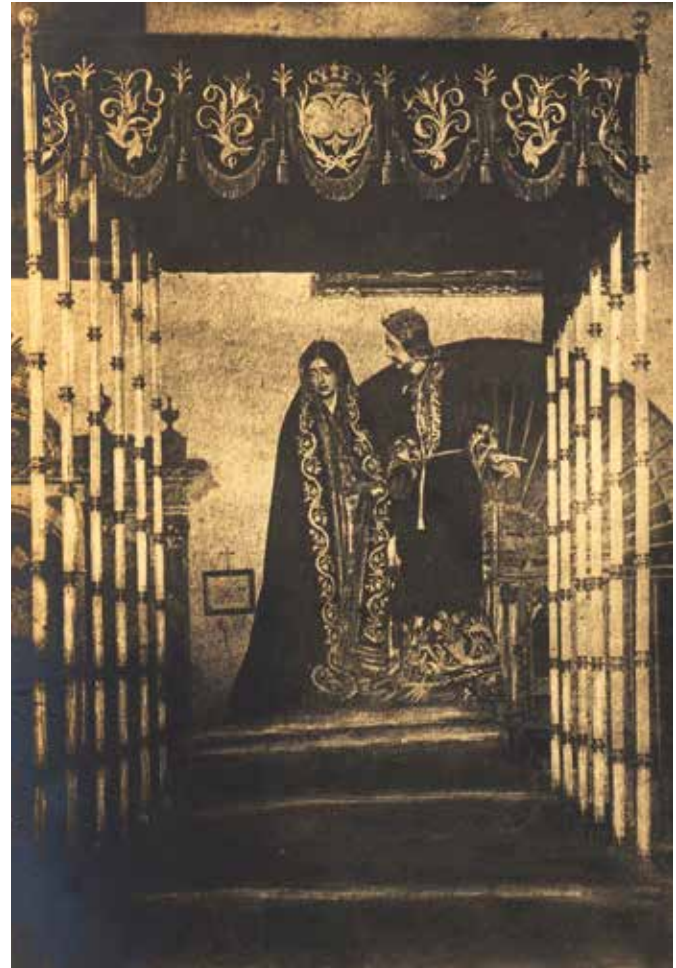
repertorios de las otras bandas hasta convertirse en el referente actual. El momento álgido de la interpretación de la marcha *Amarguras* tuvo lugar entre los años cuarenta y los sesenta del siglo XX, ya que, en los duros años de la posguerra las hermandades, que contaban con bandas con un repertorio 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 1919<sup>1</sup>.

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-

<sup>1</sup> 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 tiempo<sup>2</sup>. 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

<sup>2</sup> 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 dedicación<sup>3</sup>.

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 posteridad<sup>4</sup>.

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. ✧

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

<sup>4</sup> 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.