

Las «Siete palabras de Cristo en la cruz»

Prólogo

Al componer musicalmente las *Siete Palabras de Cristo en la Cruz* F. X. García¹ se sitúa dentro de una antigua tradición española y europea, que, según las fuentes documentales, se remonta a principios del siglo XVI y continuaría vigente hasta nuestros días. Aún la hemos conocido directamente, los que vivimos la época anterior a la reforma litúrgica de la Semana Santa llevada a cabo por el Concilio Vaticano II. Con motivo de dicha reforma, se trasladó, a mediados de los años cincuenta del siglo XX, la celebración de la Acción Litúrgica del Viernes Santo de la mañana a primera hora de la tarde. Esto influiría en la paulatina desaparición del popular *Sermón de las Siete Palabras* (así se denominaba entonces), que tenía lugar precisamente a esa hora, entre las dos y las cuatro de la tarde, y, con él, de la interpretación musical de las *Siete Palabras*. No obstante, alguna cofradía de Semana Santa todavía hoy se esfuerza en recuperar y fomentar esta antiquísima tradición.

La composición de García no tiene una finalidad litúrgica sino devocional. Su destino era ser interpretada dentro del *Sermón de las Siete Palabras*, probablemente ya entonces auspiciado por alguna hermandad o cofradía cesaraugustana, como lo prueba la portada de una de las copias, que sirven de base a esta edición: “*Ahora pertenece à la Hermandad de la Oración mental de la ultima hora del dia, fundada en la Yglesia Parroquial de S. Andres Apostol *Zaragoza 29.. Abril de 1851* que certifico Jose Wathicur [con rúbrica]*”. En este sentido, la composición de García se sitúa en un contexto semejante al de las “*Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*” de Joseph Haydn, compuestas por encargo de la Hermandad de Nuestra Señora de la Cueva de Cádiz, en cuya ermita fueron interpretadas por primera vez el Viernes Santo del año 1787. La versión de Haydn es puramente orquestal, si bien, inscribe al principio de cada una de las siete partes, respectivamente una de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz según el texto

1. Francisco Xavier García Fajer, infante de la Catedral de La Seo de Zaragoza, llegó a ser Maestro de Capilla de dicha catedral desde 1754 hasta 1808. A Zaragoza vino desde la Catedral de Terni (Italia). Anteriormente había estudiado en Nápoles.

latino de la Vulgata. Cada una de las siete palabras (partes) lleva la denominación de *sonata*. A esta versión orquestal gaditana, Haydn añadió otra para cuarteto de cuerda. Diez años después, decidiría poner a la primera versión orquestal un texto en alemán y transformarla en *Oratorio para coro, solistas y orquesta*. García, en cambio, compuso sus *Siete Palabras* para *Tiple I/II*, *Violín I/II*, *Viola* y *Bajo*, y no presenta el texto latino de los evangelios, sino unas sencillas meditaciones, versificadas en castellano, sobre el contenido de cada una de las Siete Palabras. Estas van precedidas por una “introducción” que prepara al oyente para la meditación del suceso. Los textos están articulados en dobles estrofas de cuatro versos octosílabos con rima asonante (ABBA), a excepción de la introducción que consta de cuatro, la primera palabra de nueve y la séptima de diez versos; lo que también indica su carácter devocional, popular y extralitúrgico:

[INTRODUCCIÓN]

Al calvario almas llegad,
que nuestro dulce Jesús,
desde el ara de la cruz,
hoy a todos quiere hablar.

*

1ª PALABRA

[Pater dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt. (Lucas 23,3)]

Pues que fui vuestro enemigo,
mi Jesús, como confieso,
rogad por mi, pues con eso,
seguro el perdón consigo,
seguro el perdón os pido.
Cuando loco te ofendí,
no supe lo que me hacía,
ay Jesús del alma mía,
rogad al Padre por mí.

*

2ª PALABRA

[Hodie mecum eris in Paradiso. (Lucas 23,43)]

Reverente el buen ladrón,
imploró vuestras piedades,
yo también de mis maldades
os pido, Señor, perdón.
Si al ladrón arrepentido
dais lugar allá en el cielo,
ya yo también sin recelo
la gloria, mi Dueño, os pido

3ª PALABRA

[*Mulier, ecce filius tuus. (Juan 19, 26)*]

Jesús en su testamento
a la Virgen hoy nos da.
Oh María, quién podrá
explicar tu sentimiento.
Hijo vuestro quiero ser,
sed vos mi madre, Señora,
que os prometo desde ahora
finamente obedecer.

*

4ª PALABRA

[*Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? (Salmo 22,2. Mateo 27,46. Marcos 15,34)*]

Desamparado se ve
de su padre el hijo amado.
Ah, maldito mi pecado,
que de esto la causa fue.
Quien quisiere consolar
a Jesús en su tormento,
diga de veras, Señor,
me pesa, no mas pecar.

*

5ª PALABRA

[*Sitio. (Juan 19,28)*]

Sed dice Cristo que tiene.
Mas si quieres mitigar
la sed que le llega a ahogar,
darle lágrimas conviene.
La hiel que brinda el ministro,
si la gusta no la bebe.
¿Cómo quieres tu que pruebe
la hiel de tu culpa Cristo?

*

6ª PALABRA

[*Consummatum est. (Juan 19,30)*]

Con voz quebrada mi Dios
habla ya muy desmayado,
y dice, que del pecado

la redención consumó.
 Ya Jesús se ve expirar,
 ya Jesús se ve morir.
 ¿Quién, pues, no llega a rendir
 la vida con el pesar?

*

7ª PALABRA

[*In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum.* (Lucas 23,46)]

A su Eterno Padre ya
 su espíritu recomienda.
 Si tu vida no se enmienda,
 ¿en que manos parará?
 En las tuyas, desde ahora,
 mi alma entrego, Jesús mío.
 No me mires con desvío
 en aquella hora fatal.
 Si tu vida no se enmienda,
 ¿en que manos parará?

Difícilmente podemos pensar, que esta obra de García fuera compuesta para ser interpretada como un acto capitular devocional o paralitúrgico en la Catedral de La Seo, donde ocupaba el cargo de Maestro de Capilla. Pese a la gran devoción que existía entonces y existe actualmente en Zaragoza al Santo Cristo de La Seo, la solemnidad, que entonces revestían los oficios litúrgicos de Semana Santa en la catedral, no dejaba espacio suficiente de tiempo para celebrar un acto, que, además del largo Sermón (de siete partes), incluía la interpretación musical de las *Siete Palabras*. La mañana estaba prácticamente ocupada con la celebración solemne de Laudes, Horas Menores y, a continuación, la Acción Litúrgica del Viernes Santo. A medio día se celebraba el oficio de Nona, a primera hora de la tarde el oficio Solemne de Vísperas y Completas y, al atardecer el *Oficio de Tinieblas*, es decir, los Maitines Solemnes. Por lo tanto, es posible que García las compusiera por encargo de alguna cofradía, ubicada en alguna iglesia que no tuviera el Viernes Santo la obligación de celebrar solemnemente los oficios litúrgicos de Nona y Vísperas.

La Tradición de las *Siete Palabras* en España

Las *Siete Palabras de Cristo en la Cruz* se encuentran dispersas entre los cuatro relatos evangélicos de Mateo, Marcos, Lucas y Juan. Mateo y Marcos nos han transmitido sólo una, la misma, palabra de Jesús en la Cruz; Lucas y Juan ofrecen, cada uno, tres palabras distintas. La sucesión exacta no puede fijarse con certeza, ordinariamente se enumeran del modo siguiente:

Lucas 23, 3:

1.- *Padre perdónalos porque no saben lo que hacen.*

(García / Haydn)

*

Lucas 23, 43:

2.- *En verdad te digo, hoy estarás conmigo en el paraíso.*

(García / Haydn)

*

Juan 19, 26-27:

3.- *Mujer, he ahí a tu hijo.* [Luego dijo al discípulo:] *He ahí a tu madre.*

(García / Haydn)

*

Mateo 27, 46 y Marcos 15, 34:

4.- *Eloí, Eloí, lama sabachtani! Dios mío, Dios mío, ¿porqué me has abandonado?*

(García / Haydn)

*

Juan 19, 28:

5.- *Tengo sed.*

(García / Haydn)

*

Juan 19, 30:

6.- *Todo está consumado.*

(García / Haydn)

*

Lucas 23, 46:

7.- *Padre en tus manos encomiendo mi espíritu.*

(García / Haydn)

El origen de la tradición de cantar las *Siete Palabras* el Viernes Santo está en la liturgia de este día y, más concretamente, en el canto del *Passio*. Si tenemos en cuenta, que en la tradición cristiana, católica o protestante, se leían desde la alta edad media los cuatro relatos de la Pasión, respectivamente, en diferentes días de la Semana Santa (Domingo de Ramos, según Mateo; Lunes Santo, según Marcos; Martes Santo, según Lucas; Viernes Santo, según Juan), para poder encontrar las Siete Palabras reunidas en un solo relato, habría que pensar en una *Harmonia evangelii*. Theodor Göllner² ha publicado un magnífico trabajo, donde estudia paso a paso el desarrollo de esta tradición en ambientes católicos y protestantes.

2. Theodor Göllner, «Die Sieben Worte am Kreuz» bei Schütz und Haydn, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philologische-Historische Klasse, Abhandlungen . Neue Folge, Heft 93, München 1986.

Göllner dice que, “aunque fundamentalmente, en la lectura de la Pasión, se sigue literalmente el texto de un solo evangelista, al llegar a la escena de la crucifixión, se procedía [en el siglo XVI] con frecuencia como si se tratara de una *Harmonia evangelii*, en la que las últimas palabras de Cristo según los diferentes evangelios eran reunidas en una totalidad de siete”³, y cita, a continuación, una serie de ejemplos de la tradición protestante que revelan esta praxis (Lucas Loissius, 1553; Johann Walter, 1552; Johann Bugenhagens, 1526).

Según he podido comprobar en mis estudios⁴ sobre el canto de la Pasión en la liturgia de Semana Santa en España, algunos manuscritos polifónicos incluyen diversas Palabras de Cristo, concretamente siete, si bien, no todas ellas fueron dichas por Cristo en la Cruz. Un ceremoniario conservado en la Biblioteca Capitular de La Seo de Zaragoza, redactado a finales del siglo XVI aporta una interesante información sobre esta praxis: *El año 1598 se trató que se cantase [el Passio] con los dioxos que hizo Robledo y las siete palabras que es cosa muy admirable [...] y entendiendo que se avia de decir assi vino muchissima gente, y seria bien se continuase de esta manera en todas las passiones porque esta memoria de la passion de Xto es justo se haga con la autoridad y devoción que conviene.*⁵

Por otra parte, en contraposición a la tradición romana, que presenta, como hemos visto, cuatro diferentes relatos de la Pasión, en la tradición mozárabe aparece un solo relato dividido en dos partes. Esto es debido a que los textos de la Pasión según la antigua liturgia hispana o mozárabe nos presentan una especie de “centón”, es decir, una *harmonia evangelii*. El texto ha sido extraído principalmente de los evangelios según Mateo, Lucas y Juan. La primera parte del relato: *Passio secundum Johannem, ad legendum in cena Domini ad VIII^a*, comienza con la traición de Judas y concluye con las lágrimas de Pedro *et egressus foras flevit amare*, y la segunda parte: *Passio secundum Matthaeum ad legendum in Parasceben ad VIII* comienza con la presentación de Jesús ante Pilatos y concluye con la puesta de la guardia ante el sepulcro, *contra sepulchrum*. Esta segunda parte, que se leía el Viernes Santo a la hora de Nona, es decir, hacia las dos de la tarde, lógicamente contiene las Siete Palabras de Cristo en la Cruz. Aunque en España fue implantada la liturgia romana y prohibida la mozárabe a finales del siglo XI, su uso, no obstante, fue permitido excepcionalmente en algunas iglesias de Toledo y de otras ciudades españolas.

Llama la atención en toda la tradición manuscrita, monódica y polifónica, del canto del *Passio* en España numerosos detalles⁶ que parecen relacionar la práctica romana, vigente en España como en toda la cristiandad, con la antigua práctica mozárabe española. Uno de ellos es que, además de seguir usando los modelos de recitativo (*tonus passionis*) típicamente españoles, muy posiblemente de origen mozárabe, componen polifónicamente algunos *dioxos de Xto* (palabras de Cristo), frecuentemente, siete.

3. O.c. p. 7

4. José-Vicente González Valle, *Die Tradition des liturgischen Passionsvortrags in Spanien*, Munich 1974. Id. *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*. CSIC. Barcelona 1992. Id. *La tradición polifónica del canto del “Passio” en Aragón*. Institución Fernando El Católico. Zaragoza 1990.

5. *Orden de las festividades en el discurso del año por sus meses y tambien de las fiestas movibles por el canónigo Pascual Mandura*. Fol. 55v. Biblioteca Capitular de Zaragoza s/s.

6. Cfr. Nota 4: José-Vicente González Valle *La tradición del canto...* etc. p 55 y 94.

También conocemos motetes polifónicos españoles con las *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*. El más antiguo, según lo que hoy sabemos, es el motete *Domine memento mei* a cuatro voces de Pedro de Pastrana⁷, cantor de Fernando el Católico en el año 1500. Su texto es el siguiente:

[*Exordium, Lucas 23,42]: Domine, memento mei, dum veneris in regnum tuum. [*1ª Palabra, Lucas 23, 43]: Amen dico tibi: *Hodie mecum eris in paradiso*. [*2ª Palabra, Juan 19,26]: *Mulier, ecce filius tuus* [*3ª Palabra, Juan 19,27]: Deinde dicit discipulo: *Ecce mater tua*. [*4ª Palabra, Salmo 22, 2; Mateo 27, 46; Marcos 15, 34]: *Eli, Eli, lamma sabacthani*. Hoc est: *Deus meus, ut quid dereliquisti me*. [*5ª Palabra, Juan 19, 28]: *Sitio*. [*6ª Palabra, Lucas 23, 46]: *Pater, in manus tuas commendo spiritum meum*. [*7ª Palabra, Juan 19, 30]: *Consummatum est*.

Este mismo texto fue posteriormente, a finales del siglo XVI, compuesto a cinco voces (TiI, TiII, A, T, B) por Alonso de Tejada⁸. Esta composición es aproximadamente de la época del ceremoniario zaragozano de Pacual Mandura, citado anteriormente, que recomienda cantar las *Siete Palabras* dentro del canto del *Passio* del Viernes Santo.

Esta tradición de cantar las *Siete Palabras de Cristo en la Cruz* dentro del canto de *Passio* del Viernes Santo, y por lo tanto, estrictamente litúrgica, pudo haber sido suprimida de la liturgia a consecuencia de la depuración de textos litúrgicos, llevada a cabo por el Concilio de Trento. Al contener el texto de Juan solo tres palabras de Cristo en la Cruz, pudo ser entonces cuando se iniciase una práctica litúrgica sustitutoria, que incluía Siete Palabras de Cristo, aunque no todas ellas dichas por Cristo en la Cruz. Este es el caso, entre otros varios manuscritos de la tradición polifónica aragonesa, de la *Passio secundum Johannem* de J. Pujol (Gerona, Biblioteca Capitular, ms. 78/381)⁹, que dentro de la composición polifónica de la *Turba*, incluye las siguientes palabras de Jesús.

1. Quem quaeritis?
2. Quem quaeritis?
3. Si male locutus sum testimonium perhibe de malo; si autem bene, quid me caedis?
4. Mulier, ecce filius tuus.
5. Ecce mater tua.
6. Sitio.
7. Consummatum est.

Probablemente, a partir de entonces, fue cuando el pueblo cristiano iniciaría esta nueva tradición popular, fuera de la liturgia, con textos en lengua vernácula, en la que hay que situar la composición de García Fajer.

7. Miguel Querol, *Antología de la música polifónica vocal del s. XVI*, en Hispaniae Musica, Archiv Produktion, Deutsche Gramophon Gesellschaft, Disco 3, (198454), p. 10.

8. Dionisio Preciado, *Alonso de Tejada (ca. 1556-1628) polifonista español*, II. Madrid 1977, pp. 375-388.

9. José Vicente González Valle, *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*, etc. pp. 158-173.

Fuentes manuscritas

La composición de García no está copiada en papeles sueltos sino en partitura y se ha conservado en varios manuscritos, uno de ellos posiblemente autógrafo (Zac, Fondo D 141/1175, ms. papel de forma apaisada con 41 páginas). La copia más limpia de todas las versiones manuscritas (Zac, Fondo D 141/1175b) está encuadernada con tapas de cartón forradas de piel. En portada aparece el siguiente título: *Siete Palabras de Dn. Francisco Garcia Maestro de Capilla de La Seo de Zaragoza*. Esta copia perteneció a Manuel Bello, pues en dicha portada, debajo del título, consta la siguiente inscripción: “*Esta copia es del abajo firmado / Manuel Bello*”. Con toda probabilidad, esta copia fue realizada por el mismo Bello, que fue copista de la Catedral de La Seo. Al concluir su etapa de infante de coro en La Seo, en 1808, todavía en época de García, Bello fue agregado a la capilla de música de La Seo (en 1808 deja de ser infante de coro y pasa a ser agregado de la capilla de música; en 1818 es nombrado “falsete” contralto de La Seo, en la que permaneció hasta su muerte en 1848) según consta en los correspondientes libros de Actas Capitulares de La Seo de Zaragoza de los años 1808, 1818 y 1848. También consta en portada, que esta copia fue adquirida posteriormente por la Hermandad de la Oración Mental: “*Ahora pertenece à la Hermandad de la Oración mental de la ultima hora del dia, fundada en la Yglesia Parroquial de S. Andres Apostol *Zaragoza 29.. Abril de 1851* que certifico Jose Wathicur [con rúbrica]*”. Es posible que, al morir Bello en 1848, se subastaran sus pertenencias. No obstante, este manuscrito vino de nuevo a parar al Archivo de Música de La Seo y aquí se ha conservado hasta el día de hoy.

Criterios de edición

La presente edición sigue fielmente la copia de Manuel Bello, ya que ésta puede considerarse como la puesta en limpio del “autógrafo” de García, conservado en el mismo archivo. Ambos manuscritos coinciden exactamente. Mi edición, por lo tanto, no modifica absolutamente nada (compás, valores musicales, claves, dinámica, articulación, tesitura, etc.)¹⁰. Respecto a las alteraciones, sucede que, alguna vez, se repiten, donde hoy ya no es necesario repetir. Estas hoy innecesarias repeticiones, aparecen frecuentemente en los manuscritos del siglo XVIII, como por ejemplo podemos ver en los manuscritos y ediciones de J. S. Bach. En este caso, me he mantenido fiel al manuscrito: las he dejado como están y, muy pocas veces, he tenido que añadir alguna. En dicho caso, las he puesto sobre el pentagrama encima de la nota correspondiente, como es usual en las ediciones las musicológicas, cuyas fuentes no apuntan la *semitonia subintellecta*. Por lo que respecta a la articulación y a la dinámica, sabemos y debemos respetar, que el siglo XVIII tenía una estética propia, que nada tiene que ver con la del siglo XIX, sobre todo, desde Beethoven. Por otra parte, está comprobado, que la música antigua, interpretada con criterios de fidelidad y originalidad, produce mayor emoción y atracción no solo en los entendidos, sino también en todos aquellos aficionados que oyen la música por puro placer.

10. Cfr. IV *Criterios de edición* en: José Vicente González Valle, *La música en las catedrales en el siglo XVII / los villancicos y romances de Fray Manuel Correa*. CSIC. Barcelona 1997, pp. 53-64.