

FRANZ JOSEPH HAYDN Y CÁDIZ. EL ENCARGO DE *LAS SIETE PALABRAS*

Marcelino Díez Martínez
Universidad de Cádiz

Resumen:

En el presente artículo el autor analiza y aclara las circunstancias en las que se produjo el encargo a Haydn de *Las siete palabras* por parte de la ciudad de Cádiz. Mediante la copiosa documentación aportada el autor intenta corregir algunas inexactitudes que se han transmitido mediante la historiografía musical respecto a este hecho, planteándose nuevas hipótesis a la luz de los nuevos datos. Así pues desmiente la posibilidad de que la obra fuera encargada desde el cabildo catedralicio debido a la falta de noticias en las actas capitulares. La solicitud e interpretación de esta obra debe enmarcarse en la Santa Cueva, recinto embellecido por el marqués de Valde-Íñigo. Entre los personajes que participaron en este proceso debemos incluir a Francisco de Paula María de Micón, principal gestor de este encargo musical, aficionado a la música y conocedor de la veneración que se profesaba a Haydn en la nobleza madrileña. En cuanto a la versión interpretada y teniendo en cuenta las pequeñas dimensiones de la Santa Cueva el autor se decanta por la versión cuarteto. La documentación estudiada demuestra que la tradición de interpretar dicha obra el Viernes Santo se ha mantenido ininterrumpidamente desde entonces hasta la actualidad.

Palabras Clave: Haydn, Las Siete Palabras, Cádiz

Abstract:

In this article, I analyze and clarify the circumstances in which the city of Cádiz commissioned *The Seven Words* to Haydn. I provide copious documentation as I try to correct some inaccuracies that musical historiography has spread on this fact, considering new hypotheses in the light of new data. Therefore, I deny the possibility that the Cathedral Chapter commissioned the work due to the lack of news in its records. The request and performance of this musical composition addresses to the Santa Cueva, a place beautified by the Marquis of Valde-Íñigo. Characters involved in this process include Francisco de Paula Maria Micón, a music lover and a knowledgeable of the admiration that nobility in Madrid felt for Haydn, who managed the commitment. As for the version performed, considering the small size of the Santa Cueva, I opt for the quartet version. The documentation I have studied demonstrates that the work's performing tradition on Good Friday has been uninterrupted until today.

Keywords: Haydn, The Seven Words, Cádiz

Referencia bibliográfica:

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, «Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de *Las siete palabras*», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), <http://mar.ugr.es>

EL MARCO HISTÓRICO-ESTÉTICO

Los elogios que Tomás de Iriarte dedica a Haydn en varios de sus poemas y especialmente en el más celebrado, *La Música*, no son sino una muestra más del entusiasmo que despertaba su música entre los ilustrados españoles, expresado en elogiosos versos: «Sólo a tu numen prodigioso / las Musas concedieron esta gracia / de ser tan nuevo siempre y tan copioso / que la curiosidad nunca se sacia / de tus obras mil veces repetidas».

Iriarte (1750-1791) prototipo de hombre ilustrado, poeta y músico también, tiene fuertes lazos que le vinculan a Cádiz, tales como su íntima amistad con el gaditano José Cadalso, o el estreno en Cádiz —y por primera vez en España— de su célebre melólogo¹ *Guzmán el Bueno* (1789).

En este contexto de Ilustración otro famoso gaditano de referencia obligada al hablar de estética dieciochesca, Gaspar de Molina y Zaldívar, marqués de Ureña (1741-1806), autor de las *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, manifiesta su admiración por Haydn cuando, para ensalzar las excelencias del canto llano, no duda en compararlo con la música de Gluck y de Haydn:

Aun cuando hubiéramos llegado a caracterizar nuestra Música de Capilla con el tino entusiástico que se advierte en la Música del Caballero Gluck y en la instrumental de un Hayden y un Cambini, creo que nos faltaba algo para igualar la propiedad y majestad del Canto Llano².

Para perfilar un poco más el contexto musical en que se enmarca el tema central de mi intervención —*Las Siete Palabras* de F. J. Haydn—, basta rastrear la prensa gaditana de principios del siglo XIX, en donde aparecen las sinfonías de Haydn como algo habitual en las veladas musicales del Teatro Principal. Bastarán unos cuantos apuntes:

En julio de 1803 se anuncia en el *Diario Mercantil* una función en el Teatro Principal: «Esta noche se representará en el Coliseo de esta Ciudad la Tragedia nueva en tres Actos intitulada *La Muerte de Abel* [...]. La Orquesta completa dará principio con una Sinfonía del Célebre Hayden». El anuncio se repite tres días consecutivos. En el mes siguiente, el 25 de agosto, se da cuenta de una función en el teatro, seguida de una «Academia de Música Escénica» —obras de Cimarosa y Paisiello— y en el entreacto «Se tocarán para descanso de los Actores, algunas variaciones del Señor Haydem». En el periódico del 29 de agosto se anuncia otra función con idéntico programa.

Anuncios similares los encontramos habitualmente en la prensa de los primeros años del siglo XIX, tenemos varios de los años 1804 y 1805, y por citar sólo uno más, haré referencia al «Aviso» que aparece en el citado *Diario Mercantil* de Cádiz el 19 de febrero de 1807: «Hoy es la segunda tertulia por

¹ Obra escénica-dramática unipersonal con interludios instrumentales.

² UREÑA, marqués de, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del Templo*, Madrid, Joachin Ibarra impresor de cámara de S.M., 1785, pág. 360.

subscripción en el teatro de esta Ciudad en los términos anteriormente prevenidos, y en ella se tocarán dos sinfonías del Sr. Haydn y se cantarán cuatro piezas siguientes[...]» —Cita a continuación arias de Cristiani, Zingarelli, Fiorabanti—.

Son sólo unas muestras sacadas de la prensa local con las que trato de reflejar el ambiente musical de Cádiz en la época a la que me voy a referir, y en las que no me extenderé por razones de brevedad, remitiéndoles a una de las Comunicaciones que se presentará a continuación con numerosos datos ilustrativos en este sentido.

Apuntaré un dato más referido a la presencia de las sinfonías de Haydn no ya en los conciertos del teatro, sino también en el ámbito de las iglesias. Es el testimonio de Fernando Sor, recogido por Daniel Heartz, que habla de una práctica habitual en el monasterio de Montserrat hacia 1780:

Nos levantaban a las cuatro de la mañana, estando completamente oscuro, íbamos a la capilla antes de la cinco. La misa se acompañaba con una pequeña orquesta de violines, violoncelos, contrabajos, fagotes, trompetas, y oboes, todos ellos tocados por niños, el mayor de los cuales sólo tendría 15 ó 16 años. Al ofertorio tocábamos la Introducción y el Allegro de una sinfonía de Haydn en Mi; a la Comunión el Andante, y al último evangelio el Allegro³.

Pero si noticias similares a éstas las podemos encontrar en distintas ciudades españolas, la ciudad de Cádiz ofrece un caso singular de relación directa con Franz Joseph Haydn: el encargo de *Las Siete Palabras*.

Hacia 1780 la fama de Haydn se extendía por toda Europa. Por aquellos años el compositor, liberado ya de la obligación de trabajar exclusivamente para el príncipe de Esterházy, compuso un buen número de obras por encargo: a este período pertenecen los cinco conciertos para *lira organizzata* para el rey Fernando IV de Nápoles, las seis sinfonías para la sociedad *Concerts de la Loge Olympique* de París, y *Las Siete Palabras* escritas para Cádiz.

LAS DIFERENTES VERSIONES DE LAS SIETE PALABRAS

Existen cuatro versiones de esta obra. Según J. P. Larsen, Haydn escribió *Las Siete Palabras* probablemente en 1786, y al año siguiente la editorial vienesa Artaria publicó la obra en tres versiones: una para orquesta —que sería la originaria—, una segunda para cuarteto de cuerda, y una más en reducción para piano, ésta hecha por otro autor con el visto bueno de Haydn. En la catalogación de obras de J. Haydn que presenta Georg Feder también aparece como versión originaria la orquestal, bajo el título *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce ossia 7 sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto*; la instrumentación es: dos flautas, dos oboes, dos fagotes,

³ HEARTZ, Daniel, *J. Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780*, London, Norton, 1999, pág. 286.

cuatro trompas, dos trompetas, timbal y cuerdas⁴. Esta versión supuestamente sería la que Haydn envió a Cádiz, donde se estrenaría en la Semana Santa de 1786, o más probablemente en la de 1787⁵. Casi simultánea fue la publicación de la versión cuarteto como *Die sieben Worte des Erlösers*, opus 51⁶.

La versión oratorio llegó una década más tarde, después de que Haydn escuchase en la ciudad de Pasau, donde se encontraba de camino para Londres, una adaptación coral hecha por Joseph Frieberth, con textos de un poema de Ramler⁷. A su regreso a Viena Haydn hizo su propia versión coral, sobre los mismos textos de Frieberth revisados por Gottfield, barón van Swieten. Esta versión de *Las Siete Palabras* se estrenó en Viena el 30 de abril de 1796 y fue editada por Breitkopf & Härtel en 1801 con el título: *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*.

EL ENCARGO DE LAS SIETE PALABRAS

El hecho de que Franz Joseph Haydn compuso esta obra emblemática por encargo de la ciudad de Cádiz es un dato ya generalizado en la historiografía musical, pero que se presenta con frecuencia «adornando» con otras afirmaciones inciertas o inexactas sobre las circunstancias, los protagonistas y las motivaciones del encargo. Se trata de un hecho de gran relevancia que merece la pena esclarecer contrastando los datos que ofrecen los autores que han escrito sobre el tema con la información bibliográfica y documental que aparece en Cádiz.

LAS ATRIBUCIONES A LA CATEDRAL

Son muchos los autores, sobre todo extranjeros, que atribuyen este encargo a la catedral de Cádiz o lo localizan de manera imprecisa: J. P. Larsen, Philip G. Downs, Daniel Heartz, entre otros⁸. Robin Landon relaciona el encargo con «las ceremonias del Viernes Santo en la gruta de la Santa

⁴ LARSEN, Jens Peter, «Haydn (Franz) Joseph», en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 1980, vol. VIII, págs. 328-360; FEDER, Georg, *ibidem*, págs. 360-407.

⁵ Lo normal es que Haydn enviara a Cádiz un original manuscrito, por lo que la obra pudo ser estrenada en 1786; Hubert Unverrich sin embargo, refiriéndose al estreno en Cádiz, afirma que tuvo lugar con toda seguridad «en la Semana Santa de 1787». Citado en STEVENSON, Robert, «Las Relaciones mundiales ibéricas de Haydn», *Heterofonía*, n.º 92 (1986), pág. 12.

⁶ «A comienzos de 1787 Haydn estaba ocupado arreglando para cuarteto de cuerda *Las Siete Palabras*». DOWNS, Philip G., *La Música Clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998, pág. 432.

⁷ LARSEN, *op. cit.*, pág. 344. Apunta el mismo Larsen que, según Neukomm, Haydn conoció el arreglo coral de Frieberth en su viaje de regreso de Londres, en 1795.

⁸ LARSEN, *op. cit.*, pág. 340; DOWNS, *op. cit.*, pág. 422; HEARTZ, *op. cit.*, págs. 242 y 286.

Cueva cerca de Cádiz al sur de España», cuando el mencionado oratorio se encuentra el corazón de la ciudad⁹.

No son gratuitas estas erróneas atribuciones; el propio Haydn parece haber entendido que el encargo provenía de la Catedral, y así lo expresó en el prefacio a la edición de la versión coral de 1801:

Hace unos quince años me fue encargada por un canónigo de Cádiz una composición de música instrumental sobre las Siete Palabras de Nuestro Salvador en la Cruz. Era costumbre en la catedral de Cádiz presentar todos los años un oratorio durante la Cuaresma, el efecto de la interpretación se realizaba con estos detalles: las paredes, ventanas y columnas del templo se cubrían con cortinas negras, sólo una gran lámpara suspendida en el centro rompía aquella solemne oscuridad. Al mediodía se cerraban las puertas y comenzaba la música. Después de un prelude, el Obispo subía al púlpito, recitaba la primera palabra y hacía una alocución sobre ella; terminada ésta bajaba del púlpito y se postraba ante el altar. Durante esta pausa debía sonar la música. A continuación el Obispo pronunciaba la segunda palabra de la misma manera, después la tercera, y así sucesivamente, interviniendo la orquesta a continuación de cada alocución. Mi obra se tuvo que sujetar a estas condiciones, y no fue tarea fácil componer siete adagios seguidos de unos diez minutos de duración, y hacerlo de manera que no causara fatiga a los oyentes¹⁰.

Georg August Griesinger, amigo y biógrafo de Haydn, relató en 1810 el mismo hecho con idénticos detalles, sin duda recogidos de boca del propio el compositor:

Un canónigo de Cádiz pidió a Haydn, hacia el año 1785, que escribiera una composición instrumental sobre las siete palabras de Jesús en la Cruz. Dicha composición habría de ser interpretada durante una solemne ceremonia que tenía lugar todos los años durante la Cuaresma en la catedral de Cádiz. En dicho día se cubrían de negro las paredes, ventanas y columnas de la iglesia, únicamente una gran lámpara, colgada en el centro, iluminaba la sagrada oscuridad. A la hora oportuna se cerraban las puertas y comenzaba la música. Tras un adecuado prelude, el Obispo subía al púlpito, leía una de las siete palabras y hacía una reflexión sobre ella. Luego bajaba del púlpito y se arrodillaba delante del altar. La música rellenaba esta pausa. El Obispo subía al púlpito una segunda, una tercera vez, y así sucesivamente, y la orquesta intervenía al final de cada plática [...] ¹¹.

⁹ ROBINS LANDON, H. C. and WYN JONES, D., *Haydn. His life and music*, London, Tames and Hudson, 1988, pág. 176.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 176. Juan José Carreras afirma que el redactor de este prólogo fue Griesinger, «que se remite a las *ipsissima verba* del propio Haydn». CARRERAS, J. J., «El fondo español de “Las Siete Palabras de Ntro. Salvador en la Cruz de Joseph Haydn. Descripción e interpretación del *Terremoto*”», *Artigama*, 1 (1984), págs. 342 y 343.

¹¹ GRIESINGER, G. A., *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1810. Citado en Gotwals, Vernon, *Joseph Haydn, Eighteenth-Century Gentleman and Genius. A traslation with introduction and notes of the Biographische Notizen über Joseph Haydn by G. A. Greisinger and the Biographische*

Estos textos obviamente se debieron redactar en base a las instrucciones remitidas desde Cádiz por los protagonistas del encargo, y hasta es posible que, para hacerlo más sugestivo a Haydn, se hablase en dichas instrucciones de la Catedral, del obispo, del púlpito etc., y no del minúsculo oratorio al que iba destinada la obra. En cualquier caso, si no nos debe sorprender que tantos autores se hayan atenido a esta explicación basada en textos contemporáneos tan explícitos, tampoco hemos de renunciar a poner un poco de precisión histórica sobre un hecho de tanta relevancia.

La confusión se propagó a lo largo del siglo XIX dando por buenas afirmaciones que nadie se preocupó en comprobar documentalmente; así en el *Calendario musical* de 1860 publicado en Madrid y Barcelona, en el que figura como autor *Roberto*, seudónimo del primer historiador de la Música Española Mariano Soriano Fuertes, se atribuía el encargo a «un canónigo de Cádiz», y se decía que «el original de tan sublime obra se conserva en el archivo de la catedral de Cádiz»¹².

Lo cierto es que en el archivo de la catedral no hay constancia de que jamás estuviera allí dicha partitura ni de que en la Catedral de Cádiz se celebrase nunca la función religiosa de las Siete Palabras con los detalles que se describen en el documento.

Por otra parte la situación de la música en la catedral gaditana en las fechas del encargo, no permite pensar que *Las Siete Palabras* pudieran interpretarse en la Catedral.

En primer lugar, ni el marqués de Valde-Íñigo ni el de Méritos eran canónigos, como aparece frecuentemente en la bibliografía sobre el tema, y ningún documento catedralicio —en lo conocido hasta ahora— avala la atribución del encargo a algún miembro del Cabildo. Tampoco aparece alusión alguna a *Las Siete Palabras*, ni a las especiales circunstancias que, según los mencionados relatos, ambientaban su interpretación —paredes y ventanas cubiertas con paños negros etc. —. Pero además por aquellos años el ambiente que se respiraba en la Catedral era totalmente contrario a este tipo de música, calificado de *teatral* —pensemos en el “teatral” *Terremoto* con que finaliza la obra—. En el Cabildo de la Catedral se estaba llevando a cabo una «reforma de la Música» basada en el empleo exclusivo de canto llano y polifonía contrapuntística tradicional; en 1785 —año en que se produjo el encargo de *Las Siete Palabras*— se copiaron seis libros de música de facistol para uso de la Capilla de Música, con obras de polifonistas españoles e italianos de los siglos XVI y XVII. Los violines habían sido despedidos en 1780 y no fueron readmitidos hasta 1787. Por otra parte la jerarquía eclesiástica imponía de una manera explícita su criterio restrictivo en materia de música, desaprobando

Nachrichten von Joseph Haydn by A. C. Dies, Madison, The University of Wisconsin Press, 1963, págs. 21-22.

¹² *Calendario musical para el año bisiesto de 1860. Por Roberto. Año 2.º*, Madrid, establecimiento de Música de Mariano Martín, calle de Esparteros n.º 3; Barcelona, Librería del Plus Ultra, de D. Luis Tasso, Rambla del Centro, n.º 15.

mediante edictos y disposiciones los «conciertos de instrumentos» y prohibiendo los «instrumentos teatrales» en procesiones y actos religiosos¹³.

Por los años en que se hizo el encargo a Haydn gobernaba la diócesis gaditana el obispo José Escalzo (1783-1790), un prelado ilustrado, pero con una mentalidad sumamente restrictiva en cuanto a la música. Un edicto episcopal de 1784 estableció «Que en las iglesias, procesiones y toda función eclesiástica no puede haber Músicas Theatrales y delicadas, ni se use de instrumentos marciales y profanos».

En 1790 el obispo Escalzo publicó otro documento sobre los cultos de la Cuaresma en el que se refiere expresamente al ejercicio de las Tres Horas, que a la sazón se practicaba en varias iglesias de Cádiz. Ordenaba el obispo la total separación de hombres y mujeres por causa de la oscuridad: las mujeres deberían ocupar las naves del templo, y los hombres los coros y tribunas; y se mostraba contrario a las grandes concurrencias de fieles atraídos por la belleza de la música, quizás en velada alusión a los que acudían a la Santa Cueva a escuchar *Las Siete Palabras*:

Del mismo modo se procurará que la música de esta devoción sea a propósito para fomentarla, y no en manera alguna Teatral, que se haga reparable y ofenda la piedad de las Personas devotas que la escuchen; y esto mismo se tendrá entendido para su observancia en los conciertos de Música que se tienen en los Septenarios de los Dolores de María Santísima y en los Misereres, procurando tener en ellos una Música moderada, y no tomando empeños de vanidad en querer tener en las Iglesias Músicas de tales circunstancias que trayendo concursos extraordinarios ocasionen profanaciones del lugar santo y terrible donde se tienen¹⁴.

Resulta evidente que este contexto no era el más propicio para encargar *Las Siete Palabras*, una obra cargada de dramatismo y «teatralidad», especialmente en su *Terremoto* final, y menos para interpretarla en la Catedral. En cualquier caso un encargo de estas características, de haberse producido, necesariamente hubiera quedado reflejado en las Actas Capitulares y en los minuciosos apuntes contables de los libros de Fábrica.

EL ENCARGO DE *LAS SIETE PALABRAS*. SUS CIRCUNSTANCIAS Y AUTORES

La documentación disponible, si bien es suficientemente acreditativa del hecho, no nos ofrece detalles de los contactos habidos entre Cádiz y Haydn.

¹³ Disposición del obispo José Escalzo, Archivo Diocesano de Cádiz, edictos impresos, n.ºs 85 y 91. Más detalles sobre el contexto musical en el entorno de la Catedral en los años ochenta pueden verse en DÍEZ MARTÍNEZ, M., *La Música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2004, vol. I, págs. 490- 492.

¹⁴ ESCALZO, J., *La solicitud pastoral* [...], Cádiz, [s. n.], 1790, Archivo Diocesano de Cádiz, edictos impresos, n.º 91.

Para enmarcar adecuadamente *Las Siete Palabras* en su contexto debemos referirnos al destino que se pretendía dar a la obra: ejercicio de las Tres Horas, y a dos personajes de la nobleza gaditana implicados en la concepción y gestión del proyecto: El marqués de Valde-Íñigo y el marqués de Méritos.

EL EJERCICIO DE LAS TRES HORAS era una práctica religiosa originaria de las misiones jesuíticas del Perú y extendida desde mediados del siglo XVII en Hispanoamérica y posteriormente en España. Tenía lugar el Viernes Santo entre las doce y las tres de la tarde, rememorando las «siete palabras» —siete frases— que pronunció Jesús desde la cruz. Fue el jesuita Francisco Castillo quien hacia 1660, inició la práctica de reunir a los fieles de Lima —Perú—, el día de Viernes Santo, del mediodía a las tres de la tarde para meditar sobre las siete palabras de Cristo en la Cruz. Otro jesuita peruano, Alonso Messía Bedoya (1655-1732) tuvo la idea de introducir interludios musicales entre los comentarios a cada una de las Palabras y divulgó esta práctica mediante un libro titulado *Devoción de las Tres Horas de la agonía de Cristo... y Método con que se practica en el Colegio de la Compañía de Jesús de Lima y toda la Provincia del Perú* editado primeramente en Sevilla (1757) y posteriormente en diversas ciudades españolas¹⁵.

En Cádiz se tienen noticias de esta práctica hacia 1730: Según relata el cronista gaditano José M.^a León y Domínguez, en un lugar de la zona conocida como *Campo del Sur*, se reunían «una piadosa congregación de hombres de gran espíritu, que a media noche y por espacio de tres horas practicaban los ejercicios de la Pasión del Señor, llamados de la Madre Antigua»¹⁶.

Ante las habladurías que este práctica despertaba debido a lo apartado del lugar y a la nocturnidad del acto, por indicación del obispo, estas reuniones se trasladaron a la iglesia del Rosario, en el centro de la ciudad, y allí en 1756, con motivo de unas obras de reforma se descubrió un subterráneo que fue acondicionado para congregación y comenzó a llamarse *La Santa Cueva*. La congregación de la Santa Cueva experimentó un gran auge cuando, años más tarde, se puso al frente de ella el padre Santamaría, marqués de Valde-Íñigo.

JOSÉ SÁENZ DE SANTAMARÍA, marqués de Valde-Íñigo, nacido en Veracruz —Nueva España— en 1738, era hijo de un rico comerciante español que, tras la muerte de su esposa, regresó con sus dos hijos a España y se estableció en Cádiz en 1750. Santamaría siguió la carrera eclesiástica, se ordenó de sacerdote (1761), estuvo algunos años en Madrid donde quedó muy sensibilizado por la extrema pobreza de muchas iglesias; a su regreso a Cádiz hacia 1766 se hizo cargo de la dirección de los congregantes de la Santa Cueva que eran ya muy numerosos. Como el recinto se había quedado pequeño

¹⁵ Libro que tuvo amplia difusión en España, editado en Sevilla en 1757, en Córdoba (1758), en Madrid (1762), en Murcia (1763), Málaga (1782) y en otras ciudades españolas. STEVENSON, R., «Las relaciones...», *op. cit.*, pág. 14.

¹⁶ LEÓN Y DOMÍNGUEZ, José María, *Recuerdos Gaditanos*, Cádiz, Tipografía de Cabello y Lozón, 1897, págs. 263-264. Estas prácticas religiosas fueron posteriormente editados en un librito titulado *Ejercicios de la Pasión de N. Señor Jesu-Cristo comúnmente intitulados de la Venerable Madre Sor María de la Antigua, recopilados por el Dr. D. Pedro Francisco Calderón, Capellán Mayor del Convento de Religiosas de Santa María de la ciudad de Cádiz...*, Málaga, 1781.

compró una casa adjunta y lo amplió construyendo una austera capilla subterránea de tres naves que se inauguró en 1783.

En este recinto, y no en la Catedral, es donde debemos ubicar *Las Siete Palabras*. El hecho de que para enriquecer los cultos de la Santa Cueva se procurase una obra de Joseph Haydn, el más famoso compositor de la época, encaja muy bien con otras actuaciones del P. Santamaría en torno al oratorio. Tras heredar a la muerte de su padre el título de marqués de Valde-Íñigo y una cuantiosa fortuna empleó ésta en el embellecimiento de la iglesia del Rosario y en la construcción de una suntuosa capilla encima de la Santa Cueva. Esta obra la encomendó al más famoso arquitecto de la ciudad, Torcuato Benjumea, y para la decoración contó, entre otros, con el más importante pintor de la época, Francisco de Goya (1796).

La tradición y la historiografía gaditana atribuye al marqués de Valde-Íñigo la idea de solicitar la obra musical a Haydn, pero quien gestionaría el encargo sería otro personaje de la nobleza gaditana.

FRANCISCO DE PAULA MARÍA DE MICÓN, marqués de Méritos, nació en Cádiz en 1735. Conocemos sus datos biográficos gracias a Nicolás María de Cambiaso, su sobrino y heredero¹⁷. Su padre era un rico magnate italiano establecido en Cádiz. Después de recibir una esmerada educación en el colegio de Santo Domingo, viajó por numerosas ciudades italianas y por París, a su regreso permaneció algún tiempo en Madrid donde se granjeó el aprecio de la Corte de Fernando VI. Establecido de nuevo en Cádiz, formó parte del cortejo que viajó a Italia para recibir a la princesa María Luisa de Parma, futura esposa de Carlos IV, asistiendo luego en Madrid a los esponsales.

Era también un gran aficionado a la música y mantenía buenas conexiones con los círculos de la nobleza madrileña en donde se profesaba verdadera veneración a Haydn. Por encargo del rey Carlos III, Domingo de Iriarte, secretario de la embajada española en Viena, visitó a Haydn en Eisenstadt para expresarle el reconocimiento del monarca por la música que había enviado a Madrid¹⁸; la orquesta de la Casa Ducal de Benavente tocaba regularmente obras que remitía el compositor vienés por contrato¹⁹; en la Casa de Alba se recibieron algunos cuartetos remitidos directamente por Haydn. En este ambiente madrileño se movían también otros dos grandes admiradores de Haydn: Luigi Boccherini y Tomás de Iriarte. Las buenas relaciones del marqués de Méritos en estos ambientes musicales pudieron serle muy útiles en orden al establecimiento de contactos para el encargo de *Las Siete Palabras*. También en Madrid pudo conocer la práctica de introducir interludios

¹⁷ CAMBIASO Y VERDES, Nicolás María de, *Memorias para la biografía y para la bibliografía de la isla de Cádiz*, 1829; Corzo, Ramón y Toscano, Margarita (eds.), Cádiz, Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1986.

¹⁸ GEIRINGUER, Karl, «Haydn. A creative Life in Music», en Prieto, Carlos, *Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pág. 70.

¹⁹ La duquesa de Benavente firmó a través de su corresponsal en Viena, Carlos Alejandro de Lelis, un contrato con Haydn (1783) por el cual el compositor enviaría doce obras al año, de las cuales ocho serían sinfonías, y cada seis meses copia de todas las obras que escribiese que no fuesen por encargo. STEVENSON, *op. cit.*, págs. 17-18.

musicales en el ejercicio de las Tres Horas²⁰; y según Nicolás María de Cambiaso, cuya fue la idea de introducir piezas instrumentales en el ejercicio de las Tres Horas que tenían lugar en la Santa Cueva de Cádiz:

Como era tan amante de la música, juntaba entre sus conocidos una buena orquesta; propuso en esta sociedad la idea de tocar adonde se contemplaban las tres horas: asintieron los filarmónicos, y Micón dirigió lo necesario²¹.

A falta de la documentación original se ha especulado sobre otras posibles circunstancias en torno al encargo de *Las Siete Palabras*. Sin base documental alguna se ha apuntado la intervención de terceras personas, como el violinista italiano Carlo Moro²²; se ha magnificado la «larga correspondencia afectiva y artística» entre el marqués de Méritos y Joseph Haydn²³; se ha hablado de una «iniciativa privada», incluso de un concurso «para premiar la mejor composición sobre Las Siete Palabras»²⁴. Ninguna fuente arroja mejor luz sobre este asunto que el testimonio de Nicolás María de Cambiaso, y la tradición ininterrumpida gaditana.

Cambiaso que escribe todavía muy próximo a los hechos y además era sobrino y heredero del marqués de Méritos, se muestra reiterativo y rotundo sobre el protagonismo del marqués en la ejecución del encargo:

Como era reconocido maestro de Capilla se le encargó la correspondencia con el bien conocido músico alemán José Haydn, el que trabajó una completa obra para el acto, y la formó tan elegante y patética, como digna de su autor [...]. Esta es la verdadera causa que dio lugar a esta composición celebradísima, y no la que escriben el *Diccionario Histórico de los Músicos* y la *Bibliografía Musical*, porque en esta parte estuvieron sus escritores muy mal informados²⁵.

Cambiaso escribe en 1829, y ya por entonces parece que existían versiones equivocadas sobre el origen de la obra, y él se apresuró a desmentirlas. Años después escribió un «Suplemento» a sus *Memorias* en el que volvió a desmentir esas erróneas atribuciones:

En *Ephémérides universelles*, obra que está saliendo en París [...] se repite la equivocación del origen de la celebrada música (del Ministro

²⁰ En 1783 el duque de Híjar encargó al organista Guillermo Ferrer la composición de unos Adagios sobre las Siete Palabras para ejecutarse durante el ejercicio de las Tres Horas en la iglesia del Espíritu Santo de Madrid. STEVENSON, *op. cit.*, pág. 15.

²¹ CAMBIASO, *op. cit.*, págs. 117-118.

²² Un cellista italiano que por entonces trabajaba en el teatro italiano de Cádiz. PRIETO, C., *op. cit.*, pág. 69.

²³ OROZCO DÍAZ, Manuel, «Joseph Haydn y la Andalucía del siglo XVIII», *Cuadernos de la Asociación Cultural Hispano Alemana*, n.º 4 (1958), pág. 37.

²⁴ Salvador Moreno cita algunas de estas «arbitrarias» atribuciones que aparecieron ya en el siglo XIX en diversas publicaciones. MORENO, Salvador, «Las Siete Palabras de Haydn», en *Detener el tiempo. Escritos musicales*, México D. F., Cenidim, 1996, pág. 116.

²⁵ CAMBIASO, *op. cit.*, pág. 118.

Haydn) sobre las 7 palabras [...]. Pues esta obra verdaderamente magistral *primos* [sic] *inter pares*, se la debemos a Micón. Lo extraño es que los que están trabajando la *Biografía Universal* en español y que se publica en Barcelona, [...] sigan en el artículo Haydn el error de los extranjeros [sic] y no la verdad explicada [sic] en estas Memorias²⁶.

Por su parte el crítico y musicógrafo José Castro y Serrano (1829-1896), uno de los primeros en interesarse por la irrupción del clasicismo europeo en España, se refirió en 1866 al encargo de *Las Siete Palabras* en los siguientes términos:

No conocemos documento público ni privado en que conste el hecho que acabamos de exponer; pero investigaciones personales verificadas en la parroquia misma, el texto de algún contemporáneo de Valde-Íñigo, y la circunstancia de que ya existía en Cádiz la partitura de Haydn a la muerte del marqués acaecida el 24 de Septiembre de 1804 [...] nos inducen a asegurar con harto fundamento que el encargo de esta joya de la música clásica se debe al canónigo español D. José Sáenz de Santa María²⁷.

Haydn debió recibir una información muy detallada del desarrollo del acto para el que iba a ser destinada su obra, el ejercicio de las Tres Horas. Todos los datos disponibles apuntan hacia la calidad y buena redacción de este escrito que con toda probabilidad redactó, en latín, el marqués de Méritos. Es sorprendente en primer lugar la coincidencia de datos recogidos con exactitud en testimonios diversos como los dos ya comentados del propio Haydn en el prólogo de la edición de 1901, y el casi idéntico de Griesinger en 1810; pero hay uno más de Albert C. Dies que corrobora los mismos detalles con toda precisión:

Haydn recibió una carta en Latín de un canónigo de la catedral de Cádiz en España. Lo que querían de Haydn era un solemne oratorio para el Viernes Santo. La ceremonia dentro de la cual se interpretaría el oratorio venía descrita con todo detalle, y se pedía a Haydn que lo tuviera en cuenta. Ellos habían reflexionado largamente acerca del texto, llegando a la conclusión de que ninguno más adecuado que las últimas palabras que pronunció el Redentor en la Cruz. Haydn debería iniciar la obra con una introducción que anunciara la ceremonia. Después un canónigo subiría a un púlpito, expresamente erigido en la Catedral, pronunciaría con sentida expresión el *Pater dimitte illis*, [...] y lo comentaría con un sermón (que duraría como máximo diez minutos); después bajaría del púlpito para arrodillarse ante una imagen de Crucificado de tamaño natural levantada en el centro. Aquí comenzaría el primer Adagio, que (igual que todos los

²⁶ CAMBIASO, *op. cit.* pág. 375. Seguramente se refiere Cambiaso a la edición española de la *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique* (1837-1844) de F. J. Fétis.

²⁷ CASTRO Y SERRANO, José, *Los cuartetos del conservatorio. Breves consideraciones sobre la música Clásica*, Madrid, Centro General de Administración, 1866. Como precisión a este texto debo añadir que el marqués de Valde-Íñigo no era canónigo de la Catedral, como supone Castro y Serrano.

demás) duraría como máximo diez minutos. Acabada la música el canónigo se levantaría y subiría de nuevo al púlpito para platicar de nuevo brevemente como antes. Palabras y música alternarían así a lo largo de todo el oratorio. El final vendría con la representación musical del terremoto que siguió a la crucifixión. Toda la iglesia, incluyendo altares y ventanas, estaría cubierta con cortinas negras. Una única lámpara en el centro iluminaría el luctuoso lugar.

Termina C. Dies su relato elogiando al autor del escrito enviado a Haydn: «Esta detallada explicación honra a su autor español. Debe haber tenido la sensibilidad de un gran poeta para saber que unas breves palabras, dichas con expresión, pueden conmover el corazón»²⁸.

Parece ser que la descripción hecha por el marqués motivó profundamente a Haydn; Cambiaso lo comenta con un estilo un tanto ingenuo:

[...] confesó el maestro Haydn que más se debía la composición que remitía a la exposición que había recibido por escrito del Sr. de Micón, que a su propia invención, porque aclaraba de un modo tan singular todos los pasos, que le parecía, cuando estaba leyendo la instrucción remitida de España, leer sólo música²⁹.

Maximilian Stadler (1748-1833) amigo personal de Haydn cuenta que se encontraba en Eisendstadt cuando éste recibió el escrito de España, y ante la perplejidad del maestro por tan extraño proyecto le hizo algunas sugerencias sobre la manera de abordarlo:

Él [Haydn] me preguntó qué pensaba yo de todo aquello. Yo le contesté que me parecía oportuno que escribiese una melodía apropiada para cada palabra, para luego desarrollarla con los instrumentos, en cuyo arte él era un verdadero maestro. Así lo hizo exactamente, aunque no sé si ya lo tenía previsto hacer así de antemano³⁰.

Vincent Novello (1781-1861), de visita a Viena en 1829, cuenta en sus diarios que el propio Stadler le confirmó este hecho:

Stadler estaba con Haydn cuando éste recibió el encargo de escribir los siete Adagios, y encontrándose [Haydn] un tanto perplejo sobre cómo conseguir la suficiente variedad con siete Adagios seguidos, fue el Abate Stadler quien le recomendó tomar primero algunas palabras

²⁸ DIES, Albert Christoph, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, Bretkopf und Härtel, 1810. Citado en GOTWALS, V., *op. cit.*, pág. 104. Dies (1755-1822) era un pintor y grabador que trató a Haydn personalmente entre los años 1805-1808 y relató el contenido de sus entrevistas con él. La precisión de detalles con que relata el encargo de *Las Siete Palabras* sólo pudo hacerse basándose en estas conversaciones o a la vista del documento enviado desde Cádiz.

²⁹ CAMBIASO, *op. cit.*, pág. 118.

³⁰ ROBBINS LANDIN AND WYN JONES, *op. cit.*, pág. 177.

del texto y escribir una melodía para cada una de ellas, la cual sería después el hilo conductor de cada movimiento³¹.

Lamentablemente nada de la correspondencia generada en torno a un hecho de tanta relevancia se conserva; al parecer se perdió durante la ocupación de las tropas francesas (1808-1812). El marqués de Méritos se llevó estos documentos a Madrid, donde residió desde 1790 hasta su muerte, ocurrida en 1811. Nicolás María de Cambiaso da cuenta de los últimos años de su tío en Madrid, en la clandestinidad; dice que el marqués fue convocado, junto con otros nobles, para prestar juramento de fidelidad al rey José I. «El marqués —relata Cambiaso— tuvo que ir, por ser llamado a este acto tan comprometido y, tomando la pluma con mano temblorosa escribió: No. El marqués de Méritos [...]». Esto le acarreó un decreto de destierro, y desde entonces tuvo que permanecer escondido para sustraerse a las pesquisas de la policía³². Cambiaso testimonia que él mismo vio la correspondencia entre el marqués y Haydn, y no hay razón para dudar de su veracidad: «Los filarmónicos deben sentir que se haya extraviado [sic] la correspondencia de Haydn y Micón: yo la vi en Madrid antes de la dominación intrusa»³³.

LAS SIETE PALABRAS EN LA TRADICIÓN GADITANA

A falta de la documentación original, carecemos de información sobre numerosos detalles que nos gustaría conocer sobre el estreno de la obra en Cádiz, la fecha exacta, quiénes fueron los intérpretes, el efecto causado en los oyentes, etc. Tampoco sabemos exactamente cuál de las dos versiones originarias —orquestal o cuarteto— se estrenó en Cádiz.

Se ha comentado por algunos la dificultad de interpretar *Las Siete Palabras* en su versión orquestal en el reducido espacio de la Santa Cueva, cuyas dimensiones no superan los 200 metros cuadrados, insinuando que podría haberse estrenado en la Catedral Vieja. Ya se ha visto que esta hipótesis no es sostenible: un hecho de tal envergadura jamás podría haberse producido sin la aprobación expresa del Cabildo y, en tal caso hubiera quedado recogido en las actas capitulares.

Por otra parte, examinando detenidamente la capacidad de la Santa Cueva, se llega a la conclusión de que cabrían, no sin cierta estrechez, unos 24 instrumentos que requiere la interpretación orquestal ocupando la parte extrema de las tres naves, sin restar demasiado espacio a los asistentes. Creo, sin embargo, poco probable esta hipótesis. Ningún problema de espacio habría, sin embargo, para interpretar la versión cuarteto.

Según la tradición gaditana y la documentación disponible, *Las Siete Palabras* se han venido realizando ininterrumpidamente en la Santa Cueva desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Lo que cabría preguntarse es si la obra

³¹ Citado en *ibidem*.

³² CAMBIASO, *op. cit.*, págs. 374-375.

³³ *Ibidem*, pág. 118.

se interpretó alguna vez en versión orquestal o solamente en versión cuarteto, dado que ambas versiones están muy próximas en el tiempo.

Castro y Serrano, que escuchó la obra en 1866, habla inequívocamente de cuarteto: «se derraman las notas tenues de los cuatro instrumentos [...], la imponente ira de aquel cuarteto desbordado»³⁴; y precisa de manera inequívoca que los músicos tocaban no en las naves de la capilla, sino en una tribuna o galería que se extiende a lo largo y por encima de la nave de la derecha y que comunica con el testero de la capilla a través de dos ventanales:

Concluida la explicación de la palabra, [...] se enlaza el eco de la última sílaba con el primer acorde de uno de los siete andantes musicales; y esta transición, tanto más inesperada cuanto que la melodía baja del cielo, suspende el ánimo del auditor, impidiendo todo género de curiosidad. Y es que a uno de los lados de la cruz, cerca de la cripta que alumbra la iglesia hay dos ventanas laterales con celosías, y por aquellos huecos invisibles se derraman las notas tenues de los cuatro instrumentos, como por la cúpula se derrama la tenue claridad sobre el grupo de la cruz³⁵.

León y Domínguez que escribe sobre el tema en 1897, da a entender que sólo conoce la versión cuarteto:

de cualquier modo que se considere el origen histórico del precioso cuarteto, siempre resultará un hecho indudable, que dicha partitura se ha venido ejecutando en la Santa Cueva, sin interrupción, desde la época del venerable Fundador el marqués de Valde-Íñigo³⁶.

Añade León y Domínguez que no sólo se interpretaba en la Santa Cueva, sino también en otras iglesias de la ciudad: «siendo oradores los Sres. D. José Arbolí, cuando era Doctoral y el Padre Laso». Esta referencia sitúa la interpretación del cuarteto entre los años 1829 y 1854, tiempo en que Arbolí fue canónigo Doctoral.

Sea cual fuere la versión originaria, la continuidad de la tradición está suficientemente documentada. Castro y Serrano la ratifica una vez más: «No podemos olvidar aquí al nombrar *Las Siete Palabras*, que esta obra admirable [...] fue encargada al maestro [...] para ser ejecutada en la iglesia del Rosario de aquella ciudad [Cádiz] el Viernes Santo, como desde entonces sucede sin interrupción, y creemos sucederá toda la vida»³⁷.

Según Manuel Orozco, *Las Siete Palabras* impresionaron vivamente a Manuel de Falla en su niñez, cuando a los seis años las escuchó con su madre en la Santa Cueva³⁸; añade el mismo autor que a la edad de once años tocaba

³⁴ *Ibid.*, págs. 101, 106.

³⁵ CASTRO Y SERRANO, *op. cit.*, pág. 102.

³⁶ LEÓN Y DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, pág. 279.

³⁷ CASTRO Y SERRANO, *op. cit.*, pág. 86.

³⁸ OROZCO DÍAZ, *op. cit.*, págs. 27-28.

Falla una reducción de *Las Siete Palabras* en el órgano de la iglesia de San Francisco³⁹.

Finalmente nos preguntamos por el paradero de la partitura original remitida por Haydn a Cádiz. José Castro y Serrano hizo investigaciones personalmente en la iglesia del Rosario, y afirma que «ya existía en Cádiz la partitura de Haydn a la muerte del marqués [de Valde-Íñigo], acaecida en 1804»⁴⁰. Como este original ya no se encontraba en 1866, él mismo trató de conseguir en Alemania la partitura original de Haydn para investigar los orígenes de la obra:

Tal vez en Alemania existan entre los papeles de Haydn vestigios de la correspondencia que debió mediar sobre el asunto; quizá en la obra original del maestro (cuya adquisición hemos estado a punto de hacer y de la cual no desconfiamos todavía) se encuentren trazas de la petición o de la oferta [...]»⁴¹.

Las indagaciones personales que he podido realizar en Cádiz, desde los años 1980 sobre el paradero del valioso manuscrito apuntaban hacia el Conservatorio de Música, receptor de los fondos de la antigua Academia de Santa Cecilia, pero allí no aparece rastro alguno; ninguno de los numerosos informantes consultados ha visto la partitura aunque algunos aluden a terceras personas que dicen haberla visto. Lo que sí existió en la Academia de Santa Cecilia fue un ejemplar de la primera edición impresa en versión orquestal (de 1787), durante tiempo «perdida» y redescubierta en 1911. Con tal motivo se celebró en dicha Academia un concierto bajo la dirección de José María Gálvez, director de la Academia y maestro de capilla de la Catedral, como consta en el correspondiente programa impreso:

Real Academia de Santa Cecilia de Cádiz. 16.º Concierto por la Pequeña Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Don José Gálvez y Ruiz, Pbro. [...] en el que se interpretará la célebre partitura original del Maestro Haydn a gran orquesta, escrita para Cádiz en 1783. *Las Siete últimas Palabras de Nuestro Redentor en la Cruz*, [...] según el ejemplar de la 1.ª edición de esta obra hallado recientemente en el archivo de dicha academia. Martes 23 de mayo de 1911. A las nueve de la noche⁴².

La tradición de *Las Siete Palabras* sigue vigente en Cádiz, y constituye un hito para los numerosos melómanos y devotos gaditanos que año tras año acuden a la Santa Cueva el día de Viernes Santo. Desde que se recuerda, la obra se sigue interpretando en la versión cuarteto con el mismo ritual que se le describió a Haydn para su encargo. El silencio y la penumbra de la cripta, su

³⁹ OROZCO DÍAZ, Manuel, *Manuel de Falla. Historia de una derrota*, Barcelona, Destino, 1985, pág. 22.

⁴⁰ CASTRO Y SERRANO, *op. cit.*, pág. 96.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 97.

⁴² NAVARRO MOTA, Diego, *La Historia del Conservatorio de Cádiz en sus Documentos*, Cádiz, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Gaditanos, 1976, pág. 85.

severo decorado, su alejamiento del mundo exterior, crean un clima mágico y denso en donde el único referente es el drama magistralmente realzado por la música.