

Una forma de dramatización musical religiosa: el “Cantus passionis”

Paulino CAPDEPÓN
Universidad de Castilla-La Mancha

I. Definición de la Pasión como género musical y tipologías.

II. Los orígenes de la pasión: la pasión monofónica.

III. La Pasión polifónica.

- 3.1. *Pasión responsorial.*
- 3.2. *Pasión dramática.*
- 3.3. *Pasión motética o transcompuesta.*
- 3.4. *Pasión-oratorio.*
- 3.5. *Oratorio de Pasión.*

IV. Evolución histórica de la Pasión en España.

- 4.1. *Introducción.*
- 4.2. *Modelos y tradiciones de la pasión en España.*
 - 4.2.1. Los modelos monofónicos.
 - 4.2.2. Los modelos polifónicos.
 - 4.2.3. Las tradiciones de Aragón y Castilla.

I. DEFINICIÓN DE LA PASIÓN COMO GÉNERO MUSICAL Y TIPOLOGÍAS

Puede definirse la Pasión como un género musical cuyo argumento está basado en el padecimiento y muerte de Jesús, tal como nos lo han transmitido los evangelistas. Si bien en algún caso la Pasión está basada en textos de los cuatro evangelistas, en la mayoría de las musicalizaciones el texto se obtiene de una versión de uno de los evangelistas. Como género musical es una forma de gran complejidad al confluir en él motivos teológicos, litúrgicos, sociológicos y estilístico-musicales. Tal como ha puesto de manifiesto el gran especialista y estudioso de la Pasión en España, el musicólogo José Vicente González Valle, en los relatos bíblicos de la Pasión de los cuatro evangelistas existe un elemento constructivo común, que consiste en la dramatización del texto ya que en determinados momentos, la narración épica del evangelista se interrumpe para intercalar partes directas así como diálogos entre las personas que actuaron o presenciaron aquel dramático acontecimiento (Jesús, los apóstoles, sacerdotes, Herodes, Pilatos, el pueblo o criadas). Desde el punto de vista propiamente musical, la pasión toma como base de partida un recitado solemne del texto, el cual se repartirá con posterioridad en diferentes papeles, adjudicados a las diversas personas que actúan en la interpretación, culminando con la composición polifónica de una parte o de la totalidad del relato¹.

Por lo que respecta a la ocasión de su representación o interpretación, la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo (*Passio Domini nostri Jesu Chrsiti*) tenía lugar en la liturgia católica romana durante la misa del Domingo de Ramos (Evangelio de San Mateo), del Martes (Evangelio de San Marcos), del Miércoles (Evangelio de San Lucas) y del Viernes Santo (Evangelio de San Juan). Los papeles adjudicados a Cristo, el Evangelista narrador y los personajes que hablan además de Cristo (Pilatos, Judas, Pedro, etc.) los encarnan el celebrante, el diácono y el subdiácono; la parte de la multitud (la denominada “turba”) suele ser asumida por la congregación. Desde el Concilio Vaticano II, el canto de la Pasión latina ha sido sustituido prácticamente en todas las diócesis por la lectura de la Pasión en lengua vernácula².

¹ GONZALEZ VALLE, J. V., “Pasión”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid 2001, vol. 8, p. 497.

² Véase “Pasión, música de”, en *Diccionario Harvard de Música*, Alianza Diccionarios, Madrid 2009, p. 860 ss. (No se indica en este *Diccionario* quién es el autor de este artículo).

II. LOS ORÍGENES DE LA PASIÓN: LA PASIÓN MONOFÓNICA

Una de las primeras noticias documentales sobre la Pasión nos la proporciona la peregrina Egeria o Etheria en su *Itinerario*³. El viaje a Jerusalén de Egeria se llevó a cabo entre los años 381 y 384 pero nos ha llegado incompleto en una única copia del siglo XI del monasterio benedictino de Montecassino, realizada por Pedro Diácono, monje del citado cenobio italiano como complemento a su *Itinerarium de Locis Sanctis*⁴. Las destinatarias de su relato debieron ser otras compañeras monjas de algún monasterio del norte de España, tal como se infiere de la siguiente afirmación: “Hoc autem, domine sorores, ne extimaretis sine ratione fieri, scribere debui” (“Esto señoras mías, me ha parecido escribirlo para que no creáis que se hace sin razón”)⁵. La importancia del *Itinerario* de Egeria radica en proporcionarnos una información de gran valor sobre la liturgia de los Santos Lugares al describir el oficio feriales, el dominical y por último, y de forma muy pormenorizada, los de Semana Santa. Al referirse a los diferentes géneros de la liturgia (himnos, salmos, antífonas, etc.), habla de ellos con total naturalidad, sin dar otro tipo de explicaciones, lo cual indica que los ritos litúrgicos de Jerusalén eran sustancialmente idénticos a los de su lugar de procedencia: “Vigilie autem paschales sic funt, quemadmodum ad nos... Aguntur ibi que consuetudinis est etiam aput nos” (“Las vigiliias pascuales se hacen como entre nosotros... Se hace allí lo que es de costumbre también entre nosotros”)⁶. En otro orden de cosas, la descripción de Egeria confirma la importancia que debió desempeñar la lectura de la Pasión en los oficios de Semana Santa, los cuales sin embargo, ofrecían un carácter conmemorativo, a diferencia de la función didáctica que ejercerán en la iglesia occidental.

Otro documento de la época medieval es debido a San Agustín (354-430), el cual nos informa sobre la declamación solemne con la que se leía la pasión aunque no ofrece detalles más específicos: “Cuius sanguine delicta nostra deleta sunt, solemniter legitur passio”⁷.

Por otra parte, en tiempos de San León Magno (440-461) se instituyó la costumbre de incluir la lectura de la pasión durante la celebración de la misa

³ *Itinerarium /Etheria*, París 1945.

⁴ Una completa descripción del relato de Egeria se incluye en FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., *Historia de la Música Española. I Desde los orígenes hasta el “Ars Nova”*, Alianza Música, Madrid 1983, pp. 95-98.

⁵ Citado en GÓMEZ MUNTANÉ, M. C., *Historia de la Música en España en Hispanoamérica. I: De los orígenes hasta c. 1470*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, p. 23.

⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁷ SAN AGUSTÍN, Sermón 218, capítulo I. Citado en MIGNE, J. P., *Patrologia Latina*, vol. XXXVIII, Garnier Frères, París 1844-1969, p. 1084.

en determinados días de Semana Santa: la Pasión según San Mateo el Domingo de Ramos y el Miércoles Santo, y la Pasión según San Juan el Viernes Santo, orden fundamentado en que Juan fue el único apóstol que estuvo presente el Viernes junto a la Cruz de Jesús, tal como señala José Vicente González Valle⁸. La lectura de la Pasión según San Juan el Viernes Santo ya estaba vigente en el siglo IV, según la información suministrada por la peregrina Eteria mientras que la lectura de la Pasión según San Lucas el Miércoles Santo era habitual en torno a la mitad del siglo VII. Por su parte, hacia mediados del siglo X comenzó a imponerse la costumbre de leer la Pasión según San Marcos durante la misa del Martes Santo. Tal práctica de cantar en distintos días de la Semana Santa los cuatro relatos de la Pasión no puede considerarse como una práctica uniforme: así por ejemplo, en la antigua liturgia hispana sólo se leía un relato completo de la pasión, basado en un resumen de los cuatro evangelios y dividido a su vez en dos partes: la primera se leía el Jueves Santo y la segunda el Viernes Santo.

Todos los cantos de la Pasión monofónica durante la época gregoriana están impregnados de dramatismo y a menudo acompañados de ceremonias especiales que no tienen lugar en ningún otro día del año. El Domingo de Ramos inauguraba la Semana Santa con la solemne procesión, en el transcurso de la cual los fieles portaban palmas, tal como nos transmiten los textos sagrados con ocasión de la entrada de Jesús en Jerusalén; una vez finalizada la procesión, comenzaba la Eucaristía, en cuyo marco se entonaba el relato de la Pasión según San Mateo. Por su parte, los tres días siguientes (lunes, martes y miércoles santos) tenían lugar celebraciones habituales con los textos normales mientras que los dos últimos días se cantaban otras versiones de la Pasión a cargo de Marcos y Lucas. Con la llegada del Jueves Santo, dan su comienzo las *Feriae Mayores*: en estos días se rememoran los hechos acaecidos antes (*Passio*), durante (*Mors*) y después (*Resurrectio*) de la muerte del Señor, razón por la que la denominación *Triduum Sacrum* comenzó a ser conocida ya desde la época de San Ambrosio⁹.

Respecto a la fijación musical de las pasiones monofónicas¹⁰, el primer procedimiento básico empleado consiste en un original sistema denominado *litterae significativae*: se trata de unas letras que aparecen en los antiguos códices litúrgicos colocadas sobre algunas palabras del texto. En un principio se creyó que señalaban el reparto del texto de la pasión en diversos papeles pero actualmente se ha llegado a la conclusión que su función consistía en determinar

⁸ GONZALEZ VALLE, J. V., o.c., p. 497.

⁹ ASENSIO, J. C., *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Alianza Música, Madrid 2003, p. 153ss.

¹⁰ Perceptibles desde un siglo tan temprano como el noveno.

desde el punto de vista musical el tipo de recitativo correspondiente a cada una de las partes del relato, incidiendo en la aproximación dramática que estaba adquiriendo la Pasión. Las *litterae significativae* presentan tres modalidades: letras para secciones narrativas, letras para las palabras de Cristo y letras para las palabras de la turba. Así por ejemplo, en las partes propiamente narrativas, la letra “c” corresponde al narrador y significa *celeriter* (posteriormente su significado equivaldría a cronista o cantor); otras letras son “m” (*mediocriter*), “d” (*tonus directaneus*) y la letra “l” o “lec” (*lectio*), muy frecuente esta última en fuentes procedentes del sur de Italia. En cuanto a las *litterae significativae* de Cristo, que en ocasiones están escritas en color rojo, la más usual es “t” (*tenete* o *trahere*), transformada después del siglo XII en una cruz para señalar las perícopas de Cristo; otras letras son “i” (*iusum, inferium*), “b” (*bassa voce*), “d” (*deprimatur* o *dulcius*), “l” (*lente, leniter*), “s” (*suaviter*) y “a” (*augere*), habitual esta última en los manuscritos de Jumièges. Las partes asignadas a la turba y solilocuentes se designan con las letras “s” (*sursum*, posteriormente significará sinagoga), “a” (*altius*), “l” (*levare*) y “f” (*fortiter*); en algunas fuentes se introduce incluso una diferenciación entre la turba de los discípulos (“lm” para *levare mediocriter*) y la turba de los judíos (“ls” para *levare sursum*)¹¹.

Aunque no se abandonaron las *litterae significativae*, a partir del siglo XIII existieron diversos recitativos, perfectamente diferenciados, para el canto de la pasión en la liturgia. De todos ellos, el modelo romano fue el que definitivamente acabó imponiéndose en el orbe cristiano. Dicho modelo presenta tres cuerdas de recitación, situadas a distancia de quinta y cuarta (Fa-Do-Fa) y fue editado por Guidetti en Roma en 1586, e impuesto por Roma como “Cantus Ecclesiasticus Passionis D.N.I.e. iuxta ritum Capellae Papalis”. Sin embargo, en España no consiguió gran aceptación, exceptuando Valencia. Muchas pasiones polifónicas de la región valenciana, debido a la tonalidad de Fa en que están compuestas, apuntan hacia el modelo romano. También sucede lo mismo con las pasiones polifónicas de Tomás Luis de Victoria ya que éstas fueron concebidas para ser cantadas en Roma, lugar asimismo de su edición. Las pasiones de Francisco Guerrero, por el contrario, aunque se publicaron también en la ciudad eterna, presuponen el modelo de recitativo español pues al principio se incluye la advertencia siguiente: “More hispano”, indicando claramente un tipo de recitativo español, diferenciado del modelo romano¹².

¹¹ Véase VON FISCHER, K., “Passion” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan, Londres 2001.

¹² GONZÁLEZ VALLE, J. V., o.c., p. 498.

III. LA PASIÓN POLIFÓNICA

Por lo que se refiere a los principales tipos de Pasión polifónica, se pueden distinguir cinco modalidades: pasión responsorial, pasión dramática, pasión motética o transcompuesta, pasión-oratorio y oratorio de pasión.

3.1. *Pasión responsorial*¹³

Las fuentes más antiguas se refieren a esta primer tipo como “pasión coral”. El nombre de “Pasión responsorial” se debe a que se conservan tanto las narraciones tradicionales de la Pasión (según la Vulgata o la versión alemana de Lutero) como la división tripartita de su recitado. Como base para la composición musical se emplea el texto de alguno de los cuatro evangelistas, que es presentado por medio de un solista que alterna con un coro. La narración monofónica corre a cargo del evangelista, solista principal de la obra, cuya principal misión es guiar al oyente por los vericuetos del argumento y dar paso a las diferentes intervenciones. Las palabras de Cristo y de la turba ofrecen una variada textura polifónica gracias a distintos procedimientos: a) Sólo las partes de la turba que representan a grupos del pueblo son tratadas polifónicamente. b) Todas las partes de la turba son polifónicas. c) Las palabras de Cristo se someten también a la técnica polifónica. d) A partir aproximadamente de 1535-, el título de la pasión (el exordium “*Passio Domini nostri*”) y posteriormente también una conclusión (cuyo texto no proviene del Evangelio) presentan asimismo una configuración polifonía¹⁴.

Las fuentes más antiguas de pasiones responsoriales proceden de Inglaterra: se trata de una *Pasión de San Lucas* y una *Pasión de San Mateo* incompleta¹⁵, ambas anónimas, que datan de los años 1430-1444. Las intervenciones de la turba en estas dos pasiones inglesas oscilan entre seis y ocho voces mientras que los *soliloquentiae* (Pedro, Pilatos, Judas, etc.) están escritos en el típico estilo inglés de fabordón a tres voces. Relacionada con esta primera fuente son las *Pasiones de San Mateo* y *San Juan* que datan de la misma época que las anteriores¹⁶. La siguiente pasión conocida es la *Pasión de san Mateo* de Richard Davy (ca. 1490), contenida en el *Eton Choirbook*, significa un avance con respecto a las anteriores al tratar todos los parlamentos directos en una polifonía a cuatro voces.

¹³ En el apartado 4.2.2 tratamos las fuentes españolas de la Pasión responsorial.

¹⁴ VON FISCHER, K., o.c.

¹⁵ Londres, British Library, Egerton 3307. Véase MCPPEEK, G. S., *The British Museum Manuscript Egerton 3307*, Londres 1963.

¹⁶ GB-SHRz, olim III.

Por lo que se refiere a las fuentes italianas, ha llegado hasta nosotros un manuscrito elaborado en el norte de Italia entre 1470 y 1480¹⁷, en el que las turbas de la *Pasión de San Mateo* y *Pasión San Juan* están escritas en un estilo de fabordón a tres partes con el cantus firmus (tono de recitación) en la parte superior; las tres secciones de la turba de los discípulos en la *Pasión de San Mateo* están concebidas para seis u ocho partes pero lo que realmente llama la atención de esta pasión anónima italiana es el hecho de que las secciones monofónicas destinadas a las palabras de los personajes individuales están diferenciados según el sexo de éstos, lo cual sugeriría, en opinión de Kurt von Fischer, que estas piezas “forman parte de una Pasión representada y no litúrgica”; el citado musicólogo alemán apunta por último la tesis de la autoría de Johann Martini, Brevis o incluso Binchois¹⁸.

Por su parte, la *Pasión* de Davy anticipa un repertorio del norte de Italia que se inicia con la *Pasión de San Mateo* y la *Pasión de San Juan*, ambas a cuatro voces, compuestas en torno a 1540 por Gasparo Alberti, en las cuales todos los parlamentos directos, incluidos los de Cristo, están concebidos en texturas polifónicas. Antonio Scandello importó esta Pasión del norte de Italia al ámbito alemán con su versión de la *Pasión de San Juan* (1561), siendo el primero en integrar el estilo del nuevo coral luterano dentro del estilo motético predominante en la Pasión responsorial.

En cuanto a las fuentes alemanas, sobresale un breve tratado (Füssen), compilado en el sur de Alemania en torno a la mitad del siglo XV¹⁹, que será decisivo para la evolución de la Pasión protestante alemana así como para la pasión responsorial europea, tal como destaca el musicólogo alemán Kurt von Fischer²⁰, al incorporar parlamentos de la turba que pueden ser interpretados cantando los tres tonos de recitado al mismo tiempo. Anticipándose en más de 30 años a la Pasión de Scandello, Johann Walter ya había musicalizado la traducción de Lutero de las narraciones de la Vulgata (San Mateo y San Juan, antes de 1530), adaptando así los tonos de la Pasión latina a los requerimientos del alemán. Siguiendo la tendencia iniciada por Walter, Jacob Meiland (1542-77) y Melchior Vulpius (ca. 1570-1615) escribieron Pasiones que resaltan el potencial dramático de la música al romper con la práctica anterior de utilizar piezas en fauxbourdon del tono de Pasión litúrgico para los movimientos de la turba.

¹⁷ I-MOe, M.1.12.

¹⁸ VON FISCHER, K., o.c.

¹⁹ D-HR ii lat. 2206. Editado por GÖLLNER, T., *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen*, Tutzing: Schneider, 1969.

²⁰ VON FISCHER, K., o.c.

3.2. *Pasión dramática*

Las Pasiones dramáticas son obras que en su mayoría pertenecen al siglo XVII y proceden de la obra de Scandello. Los textos de dicha tipología de Pasión siguen la Biblia de Lutero, pero también puede tratarse de compilaciones de varios evangelistas. Aunque se trata de música vocal a capella, se toman prestados elementos del recitativo y el aria operísticos, los cuales contrastan con elementos melódicos de carácter más conservador, relacionados tanto con el canto gregoriano como con el coral²¹. El resultado final es un formato de pasión sin acompañamiento nuevo y vívido que es muy independiente de los antiguos tonos de pasión. Las tres Pasiones de Schütz (*San Lucas*, *San Juan* y *San Mateo*, 1665-66) y la *Historia resurrectionis* de Christian Andreas Schultze (1686) constituyen los ejemplos más destacados de esta segunda modalidad de pasión.

3.3. *Pasión motética o transcompuesta*²²

El texto bíblico relacionado con la Pasión de alguno de los evangelios se musicaliza en su totalidad de forma polifónica, incluso la parte de la narración. Desde el siglo XVI se pueden observar a su vez tres tipos de pasión motética según el texto: a) Pasiones que recurren al texto de un único evangelista. b) La denominada “*Summa passionis*” o pasión de armonía, construida a base de secciones tomadas de textos pertenecientes a los cuatro evangelistas, incluyendo las siete palabras de Cristo en la cruz, un exordium y una conclusión. c) Texto de una versión abreviada de un único evangelista, que sólo se encuentra en la Alemania luterana.

Desde el punto de vista musical, y ateniéndose a la tradición del motete, la pasión se divide en varias secciones, que se distinguen entre ellas porque en cada una se presenta un nuevo motivo o sujeto musical y porque el número de voces cambia. En este sentido, la narración normalmente está musicalizada a cuatro voces, los personajes a 2 ó 3 voces y los coros a 4 ó 5 voces.

Las fuentes más antiguas de una *Summa passionis* se remontan a los comienzos del siglo XVI y proceden de Italia²³: en ambas se nombra como

²¹ “Pasión, música de”, en *Diccionario Harvard de Música*, o.c., p. 860.

²² La traducción del término inglés “through-composed” como “transcompuesta” ha sido acuñada por Luis Gago. Véase al respecto su introducción en *Diccionario Harvard de Música*, Madrid: Alianza Diccionarios, Madrid 2009, p. 5. Sin embargo Pedro González Casado opta por la traducción “melodía no estrófica”. *Diccionario técnico Akal de términos musicales*, Akal, Madrid 2000, p. 341.

compositores de dichas obras a Johannes a la Venture y Antoine de Longueval²⁴: en la pasión de este último a cuatro voces se hace uso del tono de Pasión como un cantus firmus cambiante, que permanece en la voz de tenor para las palabras de los Evangelistas, en la voz de bajo para las palabras de Cristo y en la voz de contralto para los parlamentos directos.

Este mismo tipo de pasión motética o transcompuesta aparece en una colección de 1538 procedente de Wittenberg reunida por Georg Rhau que ha sido atribuida a Jacob Obrecht: el texto está dividido en tres partes que vendrían a simbolizar las estaciones del vía crucis. Asimismo, Joachim Burck tomó la Pasión de Longueval como modelo cuando escribió una *Pasión según san Juan* a cuatro voces (1568). Sin embargo, la única Pasión motética alemana conocida que utiliza el tono de Pasión cambiante de Longueval es la de Leonhard Lechner, una obra a cuatro voces de 1593 que algunos consideran la obra modélica de su tipo. La última Pasión motética alemana es la *Pasión de San Juan* a seis voces (1631) de Christoph Demantius, en la cual se elimina cualquier referencia al tono de Pasión y apunta a las futuras Pasiones-oratorio al añadir a manera de apéndice una pieza basada en el texto afín de Isaías 53²⁵.

3.4. *Pasión-oratorio*

Surgida en el siglo XVII, en la Pasión-oratorio se interpolan textos no bíblicos y se pone música a la narración del Evangelista en estilo recitativo con acompañamiento de continuo por influencia del oratorio²⁶ y de la ópera: el texto bíblico se presenta normalmente en forma de recitativo seco, es decir, acompañado únicamente por el bajo continuo, mientras alternan el narrador y los personajes; sólo en algunas ocasiones, las palabras de Cristo son acompañadas también por la cuerda. Asimismo, se incluyen corales y arias con textos libres, que comentan los sucesos presentados en el texto bíblico. Entre los recitativos secos y las arias, pueden intercalarse recitativos acompañados con textos libres que introducen el contenido de las arias. En las obras donde se especifica un ensemble instrumental, se emplea para las partes propiamente instrumentales (sinfonías), para las arias y para coros interpolados, a la manera de los estilos operísticos italianos contemporáneos.

²³ I-Rvat C.S.42 (1507) e I-Fn II. I.232 (1514).

²⁴ KADE, O.. *Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631*, Gütersloh: Berlelsmann, 1893; Hildesheim, Olms 1971.

²⁵ “Pasión, música de”, en *Diccionario Harvard de Música*, o.c., p. 861.

²⁶ En realidad, la pasión-oratorio presenta en la práctica las mismas características musicales que el oratorio, razón por la que puede considerársela una variante de éste.

En la evolución de la pasión-oratorio, un aspecto fundamental a tener en cuenta es la inclusión de melodías obtenidas de corales luteranos a partir de la segunda mitad del siglo XVII: los corales (tanto para coro como para voz solista) aparecen por vez primera en la *Pasión de San Mateo* de Johann Sebastiani (en 1663). Por otra parte, el compositor Thomas Selle fue el primero en escribir pasiones con interludios instrumentales (*San Mateo*, 1636; *San Juan*, 1641, revisada en 1643) mientras que las primeras muestras de arias estróficas aparecen en la *Pasión de San Mateo* (1673) de Johann Theile. Una de las culminaciones en este ámbito está representado por *La Pasión de San Marcos* de Reinhard Keiser²⁷, la cual descuella por la exquisita atención otorgada a la construcción tonal, por la instrumentación dramática y colorista, y por la plasmación de las intervenciones de la turba en forma de fughettas.

La culminación de la Pasión-oratorio se alcanzará gracias a Johann Sebastian Bach a partir de los relatos de San Juan²⁸ y San Mateo²⁹, obras que sitúan a Bach como digno heredero de la tradición anterior pero al mismo tiempo como renovador de este género al incorporar las nuevas posibilidades tímbricas y formales del barroco de madurez. *La Pasión de San Marcos* de Bach (BWV 247, 1731) se conserva sólo en estado fragmentario. Estos apuntan a que se trataba en gran medida de una reelaboración de música anterior. *La Pasión de san Lucas* con escritura del propio Bach es una obra anónima que se interpretó a comienzos de la década de 1730.

Otro de los autores que elevó el género de la Pasión-oratorio a un gran nivel de perfección en Hamburgo fue Georg Philipp Telemann, el cual compuso una Pasión de este tipo todos los años, entre 1722 y 1767, alternando entre los evangelios de San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan, si bien no todas sus Pasiones se han conservado. Dicha tradición fue continuada entre 1769 a 1789 por su sucesor, C. P. E. Bach, que diseñaba sus obras incorporando música de otros autores, entre ellos su padre y el propio Telemann³⁰.

²⁷ Pasión muy apreciada por Bach pues la interpretó tanto en su etapa de Weimar como en la de Leipzig. Véase MOE, D. G., *The St. Mark Passion of Reinhard Keiser*, Tesis doctoral, University of Iowa 1968.

²⁸ *La Pasión de San Juan* BWV 245 se completó y se interpretó en 1724, sufriendo posteriormente varias revisiones. posteriores. El estudio más completa sobre esta Pasión se debe al musicólogo alemán DÜRR, A., *Johann Sebastian Bach, St. John Passion: genesis, transmission, and meaning*, Oxford University Press, Oxford 2000.

²⁹ *La Pasión de San Mateo* BWV 244 se estrenó en 1727 o 1729 y se revisó en 1736. Se trata de una obra concebida a una escala grandiosa, requiriendo un amplio conjunto instrumental así como dos coros antifonales.

³⁰ La pasión-oratorio ha revivido en el siglo XX gracias a obras como la *Pasión de San Marcos* de Daniel Pinkham (1965) o la célebre *Pasión de San Lucas* (1963-65) del compositor polaco Krzysztof Penderecki (1963-1965).

3.5. *Oratorio de Pasión*

En los siglos XVIII y XIX aparece un tipo especial de pasión, que no utiliza directamente el texto de alguno de los evangelios, sino sólo textos libres relacionados con el sufrimiento y la muerte de Cristo, es decir, se trata de paráfrasis poéticas de los relatos bíblicos que se escribieron bajo la influencia del movimiento pietista de comienzos del siglo XVIII. Su estructura y concepción son relativamente libres y no siguen necesariamente la secuencia de sucesos según las narraciones bíblicas.

Reinhard Keiser fue uno de los primeros compositores en componer pasiones de este tipo en 1712 (después le seguirían Haendel, Telemann y Mattheson), basándose en el texto *Der fir die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Heiland Jesús*, de Barthold Heinrich Brockes. El oratorio de pasión más famoso de finales del siglo XVIII y del XIX fue *Der Tod Jesu* (1755), de Carl Heinrich Graun, obra en la que, pese al título, se omite completamente el juicio y la muerte de Jesús³¹.

IV. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA PASIÓN EN ESPAÑA

4.1. *Introducción*

La introducción que precede a cada una de las lecturas de la pasión dentro del oficio de la misa, “*Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum...*”, empezó a leerse en el siglo VIII. Hasta el siglo XII las pasiones se transmitieron en evangeliarios y misales. Habría que esperar a finales de dicho siglo para encontrar documentos que recogieran solamente los relatos de la pasión.

4.2. *Modelos y tradiciones de la pasión en España*

4.2.1. Los modelos monofónicos

Una de las principales preocupaciones en el empleo de las diferentes modalidades del género Pasión radica en la absoluta comprensibilidad del texto. Es plausible pensar que los primeros modelos que se implantaron en España durante la Edad Media pudieran tener una procedencia mozárabe. Al ser introducida la tradición romana en la Península desde finales del siglo XI³², gran parte de las antiguas melodías litúrgicas hispanas siguieron cantándose con nuevos textos de la liturgia romana.

³¹ “Pasión, música de”, en: *Diccionario Harvard de Música*, o.c., p. 861.

³² El rito romano se implantó por primera vez en España en el monasterio de San Juan de la Peña a finales del siglo XI. Al respecto puede consultarse el capítulo 6º del citado libro de Juan Carlos Asensio.

En referencia a las primeras fuentes de la Pasión conservadas en España, en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. V^a 20-6) se conserva un evangelario del siglo XI con *litterae significativae* en el relato de la pasión y, además, con las palabras de Cristo “Heli, Heli etc.” con neumas sobre una línea. El códice más antiguo que se conoce del “cantus passionis” según la tradición española es un manuscrito con notación neumática sobre dos líneas, una roja para señalar la tuba subsemitonal “Fa” para Cristo y el narrador o cronista, y otra “La” para la turba (multitud) y otros solilocuentes (sinagoga); se conserva en la Biblioteca de Catalunya (Ms. 556) y data posiblemente de finales del siglo XII o principios del XIII. En opinión de González Valle, “el reducido ámbito melódico de este recitativo litúrgico hace pensar que la pasión era interpretada por un solo cantor”³³. Otra fuente, conservada en el Seminario Diocesano de Girona (Ms. 22) ofrece un nuevo modelo con tres cuerdas de recitación de diferente distintas alturas, a distancia de tercera y quinta; a la tuba o cuerda de recitación “La” le corresponde el Cronista, sobre la nota “Do” se recita la parte de Cristo y por último, las partes de la Turba y demás personajes solilocuentes (Sinagoga) sobre la tuba “Mi”. Un tercer modelo, transmitido por dos fuentes³⁴, consiste en un recitativo compuesto de tres tubas a distancia de quinta y octava: Mi/Do-Sol-Do (Toledo) y Fa/Re-La-Re (El Escorial); en opinión de González Valle, “la similitud de este modelo con el romano, también con tubas a distancia de quinta y octava (Fa/Re-Do-Fa) es sólo aparente, puesto que el modelo de Roma está en la tonalidad mayor de Fa lidio (Fa-Do-Fa) y el de Castilla, en cambio, en la tonalidad menor de Re dórico (Re-La-Re [El Escorial] = Do-Sol-Do [Toledo]”³⁵.

Además de las pasiones, este tipo de recitativo litúrgico compuesto de varias cuerdas de recitación fueron muy comunes durante la Edad Media para la interpretación de lamentaciones y otras lecturas o plegarias solemnes.

4.2.2. Los modelos polifónicos

Por lo que hace referencia a los modelos polifónicos de Pasión en nuestro país, destaca en primer lugar la Pasión responsorial, en el que el recitativo monódico medieval alterna con partes en canto de órgano o polifónicas, que por regla general corresponden a la turba. La fuente más antigua de este modelo se remonta al siglo XV³⁶ y se conserva en el archivo de música de la Catedral de Segorbe, claro indicio de que en España ya en aquel siglo se cantaba de forma responsorial la Pasión.

³³ GONZÁLEZ VALLE, J. V., o.c., p. 498.

³⁴ Catedral de Toledo y Monasterio del Escorial.

³⁵ GONZÁLEZ VALLE, J. V., o.c., p. 497.

³⁶ *Passio Domini nostri secundum Marcum*, Catedral de Segorbe, Ms. 0/9.

A principios del siglo XVI, y en paralelo a lo que ocurre en Europa, surge un nuevo modelo, conocido como Pasión motética o transcompuesta, en el que toda la obra está tratada polifónicamente sin alternancia de ningún tipo. Esta modalidad de pasión no logró en España ni la aceptación ni el desarrollo que adquirió en otros países, tal como vimos en el apartado 3.3. Sin embargo, algunas fuentes musicales y literarias del siglo XVI demuestran la existencia de un formato de pasión a varios coros (narración, turbae + solilocuentes, Jesús), compuesto totalmente en polifonía, tal como ha demostrado González Valle³⁷; por el contrario, el texto, se atiene en todo momento al relato de un solo evangelio, bien el de San Mateo (Domingo de Ramos) o el de San Juan (Viernes Santo).

4.2.3. Las tradiciones de Aragón y Castilla

Ha sido de nuevo José Vicente González Valle el musicólogo que ha demostrado la existencia de dos corrientes estilísticas o tradiciones con rasgos propios pero que al mismo tiempo presentan una serie de semejanzas que inducen a pensar en un origen común. De las dos tradiciones, la aragonesa y la castellana, la primera es más antigua, ofreciendo además dos características peculiares: a) la colocación de sus tubas o tonos de recitación a distancia de tercera y quinta. b) la existencia de un legado de manuscritos y códices más rico y más amplio que la tradición castellana.

El códice español más antiguo ese remonta al último tercio del siglo XII. En el siglo siguiente se asiste a un desarrollo considerable en los recitativos del canto de la pasión y se introduce una mayor expresividad, en paralelo a una ampliación de la tesitura melódica, especialmente en las partes correspondientes a Jesús y al Exordio o entonación de la pasión. Es a partir de entonces puede diferenciarse la distribución del relato en tres papeles principales perfectamente distintos: narrador, turba y Jesús, una práctica cultivada en otras fuentes europeas contemporáneas³⁸.

Dos circunstancias confluyen en la conversión de la pasión como un género con mayor peso de lo musical frente al aspecto meramente litúrgico: a) El hecho de ser interpretada por varias personas, como vimos anteriormente, con modelos de recitativos de tres tubas, (a distancia de tercera y quinta en el

³⁷ Véase su obra fundamental *Die Tradition des liturgischen Passionsvortrags in Spanien*, Munich 1974.

³⁸ En la curia papal sin embargo no aparece esta práctica hasta finales del siglo XV: de hecho, los *Ordines Romani* de los siglos IX al XIV sólo citan un único cantor para interpretar la pasión.

modelo aragonés; o de quinta y cuarta en el de Castilla o Roma), gracias a lo cual comienza a tomar carta de naturaleza la polifonía. b) El cultivo de la polifonía escrita, concebida como “res facta”, frente al contrapunto “alla mente” o improvisado”.

Las partes correspondientes a la turba (personas que presencian la pasión de Cristo) forman parte activa del drama, razón por la que son encomendadas dichas partes al coro. Ya en pleno Renacimiento será habitual que la capilla musical interprete estas partes no en el altar sino desde el coro de las iglesias, como es el caso de las obras de Guerrero, Victoria, Robledo, Pujol, Comes u Orlando di Lasso.

En este sentido, J. V. González Valle ha encontrado un modelo de pasión polifónica un poco más elaborado que el de Fiissen³⁹, que refleja un procedimiento compositivo musical idéntico: se trata de una fuente manuscrita datada en el siglo XV. Dicho modelo polifónico aparece escrito en los márgenes de tres pasionarios aragoneses impresos, pertenecientes a las personas que interpretaban las partes de Jesús, turba y narrador respectivamente, editados en Zaragoza (Lanaja et Quartanet, 1612) y conservados en el archivo musical de la catedral de Segorbe (Ms. 0-9). Las tres cuerdas de recitación del citado modelo medieval monódico aragonés (“La” narrador, “Do” Jesús y “Mi” turba) suenan a la vez en determinadas perícopas, resultando así una polifonía a tres voces: mientras que las dos voces inferiores cantan nota contra nota, la voz superior muestra un mayor desarrollo melódico. Para González Valle, “el carácter penitencial que poseen esas perícopas, destacadas en todas las pasiones de Aragón hace pensar en una resonancia de la tradición mozárabe, que poseía un carácter penitencial muy acusado”⁴⁰.

La tradición castellana muestra un comportamiento parecido ya que en todas sus fuentes destacan asimismo algunas de las perícopas anteriormente citadas, como las que se refieren a las lágrimas de Pedro (“Flevit amare”) o el final de las pasiones (“Contra sepulchrum”). Después de este modelo hay que esperar a finales del siglo XVI para encontrar en Aragón otras fuentes, fundamentalmente literarias, que suministren información sobre el ulterior desarrollo de la pasión. Gracias a la documentación que nos proporcionan dichas fuentes⁴¹, conocemos la diversidad de modelos de pasiones en Aragón en las postrimerías del siglo XVI, aún mayor que la de Castilla o Italia:

³⁹ Véase apartado 3.1.

⁴⁰ GONZALEZ VALLE, J. V., “Pasión”, p. 499.

⁴¹ Entre las citadas fuentes literarias sobresale un ceremonial manuscrito, redactado hacia el año 1598 por Pascual Mandura, canónigo de la Seo, y conservado en la Biblioteca Capitular de Zaragoza.

dichos modelos se escogían según la solemnidad litúrgica de los días señalados. González Valle ha identificado las siguientes modalidades de pasión en Aragón: 1. Pasión cantada por tres cantores “a la llana”, es decir, según el modelo monódico medieval de Aragón, el Martes Santo. 2. Pasión con los “pasos” que hay de Robledo, es decir, pasión con partes polifónicas, alternando con el recitativo monódico medieval, el Miércoles Santo. 3. Pasión con los “dijos” de Robledo, es decir, la Turba y las Siete Palabras en polifonía. El resto del relato se cantaba según el modelo monódico medieval. 4. Pasión en la que se cantaba también todo el “proceso”, es decir, toda la parte narrativa en polifonía. Se cantaba el Domingo de Ramos⁴².

A partir del siglo XVII se puede decir que la pasión no continuó desarrollándose en España, a pesar de los evidentes logros alcanzados en el siglo anterior. Al contrario de lo que estaba ocurriendo en la Europa protestante, donde, apoyándose en los nuevos géneros del barroco musical como la ópera, el oratorio y la cantata, se crearon nuevos tipos de pasiones, como la pasión-oratorio y el oratorio de pasión (como ya tuvimos la oportunidad de comprobar en los apartados 3.4 y 3.5), en España se mantuvieron las formas del siglo XVI: como botón de muestra baste citar las pasiones del siglo XVII cantadas en catedrales como Huesca, Tarazona, Albarracín, Barbatro o la colegiata de Alquézar, las cuales presentan características similares a la tradición de Zaragoza⁴³.

⁴² Citado en GONZALEZ VALLE, J. V., “Pasión”, p. 500.

⁴³ Para profundizar en el estudio de la evolución histórica y estilística de la pasión en España, consúltense otras dos obras esenciales de J. V. GONZALEZ VALLE: *La tradición polifónica del canto del Passio en Aragón. Pasiones de los siglos XV, XVI y XVII de las catedrales de Alabarracín (Teruel), Gerona, Segorbe (Castellón) y Zaragoza*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990, y *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*, CSIC, Barcelona 1992.

