

El canto de la pasión en la catedral de Sevilla

Ruiz Jiménez, Juan

Real Academia de Bellas Artes de Granada · ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8347-0988>

Fecha de publicación: 22-03-2016; Modificado: 14-06-2026

Cómo citar este artículo / Citation:

Ruiz Jiménez, J. (2016). El canto de la pasión en la catedral de Sevilla. Paisajes sonoros históricos, Núm. 2, art. 36, 4 p. <https://doi.org/10.5281/zenodo.19365343>.

Resumen

El canto de la pasión en la catedral de Sevilla.

Palabras clave

pasiones; cartografiando Francisco Guerrero; obras manuscritas de Francisco Guerrero ; cabildo de la catedral; capilla musical de la catedral; sochantre; capellanes; Francisco Guerrero (compositor, maestro de capilla); Alonso Lobo de Borja (compositor, maestro de capilla)

Title

The singing of the passions at the cathedral of Seville

Abstract

The singing of the passions at the cathedral of Seville.

Keywords

passions; mapping Francisco Guerrero; Francisco Guerrero's manuscript works; cathedral chapter; music chapel of the cathedral; succentor; chaplains; Francisco Guerrero (composer, chapel master); Alonso Lobo de Borja (composer, chapel master)

No tenemos noticia de cuáles fueron las pasiones polifónicas que pudieron interpretarse en la catedral de Sevilla con anterioridad a la implantación del ciclo de cuatro pasiones compuesto por Francisco Guerrero, copiado en un lujoso volumen en 1580. Tampoco se ha podido documentar su interpretación polifónica en la primera mitad del siglo XVI, aunque es posible que los cantores improvisaran el contrapunto durante la ejecución de algunas de las perícopas que posteriormente se compondrían y copiarían pasando a formar parte del repertorio de la catedral. Su interpretación en la misa es acorde con el evangelio que corresponde cada día: la Pasión según San Mateo el Domingo de Ramos, la Pasión según Marcos el Martes Santos, la Pasión según san Lucas el Miércoles Santo y la Pasión según San Juan el Viernes Santo.

Las secciones polifónicas más antiguas sobre perícopas de la pasión conservadas en la Península Ibérica son las que encontramos, anotadas marginalmente, en tres pasionarios manuscritos de la catedral de Málaga, escritas a finales del siglo XV o principios del XVI. El hecho de que el canónigo y deán de la catedral de Sevilla, Pedro Díaz de Toledo, fuese nombrado como primer obispo de la diócesis malacitana y, sobre todo, que esta se incorporara bajo la jurisdicción eclesiástica y litúrgica de la archidiócesis hispalense, nos hace pensar en una posible derivación y conexión con ella a la hora de dilucidar el origen de estas composiciones. Estos tres pequeños pasionarios, destinados a los diáconos que interpretaban las pasiones, recogen una “versión” única del tono toledano de pasión. Con escaso margen de error, se podría afirmar que es la misma que se usaba en Sevilla. Esta variante presenta ciertas peculiaridades, entre las que destaca el canto del exordium recitado íntegramente sobre la cuerda sol, además de algunos melismas y pequeñas discrepancias con la melodía toledana presente en el *Passionarium Toletanum* (Alcalá de Henares: Arnao Guillém de Brocar, 1516). Incluye las “*litterae significativae*” C (= Cronista), S (= Sinagoga, es decir Turba y Solilocuente) y + (= Cristo), las cuales no se encuentran en los manuscritos de la época pero sí serán recogidas en los impresos.

Si comparamos los textos cantados polifónicamente en los pasionarios malacitanos con los dispuestos polifónicamente por Guerrero se puede apreciar una evolución en el género. Los cambios, probablemente condicionados por las nuevas directrices devocionales, se traducen en la composición polifónica de las partes de la Turba, abandonando el exordium y la conclusión, pero conservando algunas singularidades de las pasiones pretridentinas que encontramos en Málaga y en el Nuevo Mundo, pertenecientes a la esfera litúrgica hispalense. Estos cambios pueden ejemplificarse con las palabras del cronista referidas a las lágrimas de Pedro, de fuerte contenido expresivo, *flevit amare*, que Guerrero explora polifónicamente, a seis voces, en su pasión según San Mateo.

En 1588, según uno de sus inventarios, la catedral de Sevilla contaba con dieciséis pasionarios de distintas épocas. Diez de ellos eran manuscritos, en pergamino, encuadernados en tabla y con sus herrajes correspondientes. Estos, que debían ser los más antiguos, se depositaron en el núcleo de la Librería principal. Los seis restantes eran impresos, tres de ellos en la ciudad de Toledo y los tres otros en la de Salamanca. Las ediciones de Toledo resultan más difíciles de precisar, aunque probablemente se tratase de ejemplares del *Passionarium* de 1576. La edición salmantina no ofrece duda, se trata del *Officium hebdomadae sanctae* (herederos de Matías Gast, 1582).

Años después, en 1611, Alonso Lobo compondría y entregaría un libro de polifonía con el repertorio de Semana Santa a la catedral de Sevilla, en el cual se habían incorporado las cuatro Pasiones. Es difícil precisar si, en un primer momento, el cabildo admitió la interpretación de este ciclo completo, sustituyendo así a las Pasiones de Guerrero, pero todo apunta a que no fue de esta manera, ya que, en 1618, el cabildo acuerda que la Pasión del Miércoles Santo que debía cantarse sería la de Francisco Guerrero. Es posible que, en los primeros años, existiese una suerte de convivencia de ambos ciclos. A lo largo del siglo XVII, la ejecución de estas obras se iría decantando y fijando, hasta que quedase establecido, de forma inmutable, cuáles serían las composiciones que se cantarían en cada uno de los días.

En 1721, José Muñoz de Montserrat nos da cuenta, al registrar el citado volumen de Lobo, de cómo se había consolidado la tradición de la interpretación de las pasiones en la catedral de Sevilla: “Y la Pasión del Viernes Santo, las más veces se canta la de este

libro del maestro Lobo, y se omite la del maestro Guerrero”. De esta afirmación, parece derivarse que, a principios del siglo XVIII, seguían cantándose las pasiones según San Mateo, San Marcos y San Lucas de Francisco Guerrero y, sólo excepcionalmente, su pasión según San Juan que, habitualmente, era sustituida por la de Alonso Lobo. Los ceremoniales de 1630 y 1687 nos proporcionan visiones complementarias de la ejecución de las pasiones, por lo que les proporcionamos la transcripción de ambos textos. El ceremonial de 1630 nos presenta una visión de la liturgia relativa al Viernes Santo, si estaba celebrando el Prelado, más prolífica en detalles, lo que nos permite percibir la complejidad del ritual, mientras que el de 1687 dedica un pequeño pero interesante epígrafe a su interpretación:

[1630]... Acabada de cantar la Profecía... y al ínterin el coro está cantando este segundo tracto despacio; mientras, los tres cantores que han de cantar la Pasión estarán vistiéndose en la sacristía con hábito diaconal, sin planetas, con estolas negras atravesadas. Los peones habrán puesto a la puerta de la capilla mayor el tablado pequeño, para el que ha de hacer la persona de el Cristo, cubriendo el tablado con un tapete y puesto en él atril, como suele. Saldrán los tres de la sacristía, los que han de cantar la Pasión, el primero el que hace el Evangelista y el segundo el que significa a las personas particulares y el último el que hace la persona de Cristo, y todos tres harán genuflexión hacia el Monumento y reverencia a el altar y al Prelado, no llegando a besarle la mano. Llevará cada uno su libro cerrado sobre el brazo izquierdo, subirán cada uno a el lugar donde han de cantar, estando cubiertos, y habiendo dejado de cantar el tracto el coro, comenzará el Evangelista el texto de la Pasión de Sanct Juan, diciendo cada uno por su orden lo que le pertenece, y los músicos, en el coro, harán las responsiones que pertenecen a la turba; a el ínterin, el Prelado, apartada la silla y sin mitra, en pie, en el propio altar, a el lado de la epístola, leerá toda la Pasión, menos el texto que después se cantará por evangelio. Y acabada de leer la Pasión, estará vuelto un poco hacia el que canta el texto, hasta que acabe de cantar la Pasión... cerca del fin de la Pasión habrán venido de el coro dos canónigos, que de estos hubieren encargado, y dos veinteneros con el maestro de ceremonias y un pertiguero, por el postigo de la sacristía, subirán a ella y habiendo acabado la Pasión, quitadas las capas los dos canónigos, se descalzarán de el todo, o por lo menos en plantillas, de que habrán venido apercebidos, esperarán al maestro de ceremonias para lo que han de hacer en el ínterin, pues que cerca de el fin de la Pasión se canta el *Inclinato capite tradidit spiritum*, los que dicen la Pasión hacen pausa y se hincan de rodillas hacia el Monumento, y el Prelado, también con los demás, juntas las manos por un breve tiempo, cuanto un *Pater noster*, y levantado el prelado y todos prosiguen el texto de la pasión hasta el fin, y el prelado dice *Munda cor meum* sin ir a el medio del altar...”

[1687] “Ítem. Tienen obligación todos los músicos de asistir el Domingo de Ramos, Martes, Miércoles y Viernes Santo a la Procesión para cantar los Pasos que tocan a la Plebe, conforme están señalados en el libro que hay de esto, en que se advierte que los maestros de capilla suelen tener compuestos a cuatro el paso que se refiere a S. Pedro *Flevit amare* y el *Aue Rex Judeorum*. Y es de el cargo de uno de los bajones dar el tono a el que empieza a cantar la Pasión”.

Como acabamos de ver, en las pasiones, el cabildo se mostró muy conservador, sólo un compositor de la talla y estima de Alonso Lobo fue capaz de introducir una de sus composiciones en el ciclo tradicional de esta catedral. Ninguno de los grandes maestros que desempeñaron el magisterio de capilla en la sede hispalense, con posterioridad a Lobo, osaron escribir una versión que intentara competir con las de Guerrero, que

seguirían interpretándose hasta el siglo XIX. En una colección de libretes con composiciones para la Semana Santa (E-Sc Archivo de música, sig. 110-1-1), se conserva, anónima, una copia de las cuatro pasiones de Guerrero.

Bibliografía

[Ruiz Jiménez, Juan, La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla. Granada: Consejería de Cultura, 2007, 264-268.](#)

Copyright: © 2016. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC 4.0\)](#).

Recursos

Monumento de la catedral de Sevilla (grabado)

Monumento de la catedral de Sevilla

Monumento de la catedral de Sevilla iluminado

Passionarium Toletanum (Alcalá de Henares: Arnao Guillém de Brocar, 1516)

[Enlace](#)

Officium hebdomadae sanctae (Salamanca: herederos de Matías Gast, 1582)

[Enlace](#)

<https://www.youtube.com/embed/QIB0g2CBMB4>

Passio secundum Mattheum. Francisco Guerrero. Ensemble Vocale Harmonia Cordis. Giuditta Comerci