

COLUMBOGRAMAS / 3

LAS SIETE PALABRAS

ANA SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER

Me gusta coleccionar poemas que guardan estrecha (o alguna) relación con Cádiz. Este el curioso caso de una suite poética de Antonio Carvajal titulada “Paráfrasis de las siete palabras de Cristo en la cruz”, que finalmente se incluyó en su libro *Miradas sobre el agua* (Madrid, Hiperión, 1993) pero cuya historia forma parte de una larga cadena de encargos y homenajes.

El caso es que hacia 1780 el compositor vienés Franz Joseph Haydn, maestro músico de la corte Esterházy, se había labrado un gran prestigio en todas las cortes europeas. En estas circunstancias recibió, desde Cádiz, el encargo de componer la música para acompañar el llamado Ejercicio de las Tres Horas, que era un oficio de Viernes Santo consagrado a la meditación sobre las siete palabras (más bien, siete frases) que pronunció Cristo en la cruz. Se trataba de una práctica piadosa ideada por los misioneros jesuitas en Perú. En Cádiz, como explica Marcelino Díez¹, la costumbre se documenta hacia 1730, y era devoción de una cofradía masculina denominada de la Madre Antigua que se reunía para ello en el Campo del Sur, en lo que hoy es el barrio de Santa María. El Obispo de Cádiz se interesó por acoger a aquella cofradía de particulares en el seno de la estructura oficial, y les ofreció como sede la que entonces era capilla auxiliar del Rosario. En el curso de unas obras de reforma efectuadas en 1756 se descubrió un sótano del que nadie tenía noticia y que quizá hubiera quedado expedito a raíz del terremoto de Lisboa de 1755. Los cofrades solicitaron del Obispado permiso para establecer su sede en la cripta, pero las obras de lo que acabaría llamándose la Santa Cueva no empezaron hasta 1781. Todo el proyecto fue sufragado por José Sáenz de Santa María, sacerdote nacido en México, aunque afincado en Cádiz, que desde 1771 era el director espiritual de la hermandad y que en 1785 había heredado el título y la fortuna del marqués de Valde-Íñigo.

La Santa Cueva se alzó sobre planos de Torcuato Cayón, que vivió para ver la primera fase: la capilla subterránea de planta rectangular, severamente ascética, que se inauguró en 1783. Concebida para el retiro contemplativo y dedicada a la Pasión, no tiene más que un calvario de madera policromada sobre el altar, que es una mesa simple de mármol. El Crucificado se atribuye al escultor gaditano Gandulfo y el resto de las figuras al genovés, afincado en Jerez, Jácome Vaccaro.

Encima, un poco más tarde, entre 1793 y 1796, Torcuato Benjumeda ultimó la capilla dedicada a la exaltación del Sacramento de la Eucaristía, que a diferencia de la severa cripta, es una joya de planta elíptica forrada de jaspes, bronce y estucos, con profusión de cuadros de mérito, ángeles lampareros y ángeles niños y una suntuosa lámpara central de cristal de la Granja.

Sobre la cofradía masculina y sus prácticas corrieron desde el principio (de ahí que interviniera el Obispo, José Escalzo) rumores más o menos escabrosos o

¹ Marcelino Díez Martínez, «Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de *Las siete palabras*», *MAR. Música de Andalucía en la Red*, nº 1, invierno, 2011. En <http://mar.ugr.es>

pintorescos que han llegado a tener su reflejo, por ejemplo, en una de las últimas novelas históricas de Arturo Pérez-Reverte (*El asedio*, Barcelona, Planeta, 2012). En cuanto al solar en que se construyó el oratorio y su subterráneo, la arqueóloga gaditana Inmaculada Pérez López ha sugerido que podría ser el emplazamiento del santuario fenicio dedicado a la diosa Astarté². Leyendas urbanas de una ciudad antigua y con “complejo de Matusalén”. Pero lo que no es leyenda es que el II marqués de Valde-Íñigo fue un auténtico mecenas muy bien relacionado que consiguió, a través de Sebastián Martínez, que Francisco de Goya pintase para la Santa Cueva tres lienzos (el Milagro de los panes y los peces, la parábola del invitado a las bodas y la Santa Cena). Y también consiguió, a través de Francisco de Paula María de Micón, marqués de Méritos, hacer llegar a Haydn el cuidadoso encargo de la pieza musical que conocemos como “Las siete palabras”. Albert Christoph Dies, pintor contemporáneo de Haydn, describió en 1810 la encomienda que por carta recibió el maestro de esta manera:

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 del Crucificado de tamaño natural levantada en el centro. Aquí comenzaría el primer Adagio, que (igual que todos los 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.³

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 tercera en reducción para piano, efectuada por otro autor con el visto bueno de Haydn. La versión oratorio se compuso diez años después, fue estrenada en Viena en 1796 y publicada en 1801.

No está claro cuál sería la versión estrenada en la Santa Cueva (la partitura original se ha perdido), aunque desde el siglo XVIII hasta hoy se conserva la tradición de interpretar el cuarteto por Viernes Santo⁴. Según Manuel Orozco Díaz, *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 Cueva, y a la vuelta de poco tiempo, con

² Que el templo de Astarté se ubicara en la Santa Cueva no pasa de ser una hipótesis divulgada a través del *Diario de Cádiz*. Así lo explica y documenta Ana María Niveau de Villedary y Mariñas en su trabajo “Deconstruyendo paradigmas. Una (re)visión historiográfica crítica al modelo interpretativo tradicional del Cádiz feniciopúnico”, *Mainake*, nº 32, 1, 2010 (Monográfico sobre “Los Púnicos de Iberia: Projectos, Revisiones, Síntesis”), pp. 619-671.

³ *Apud* M. Díez, art. cit.

⁴ Esta costumbre, evidentemente, ha conocido interrupciones. Así lo documenta, por ejemplo, Fernando Quiñones en un artículo de 1966 (“Haydn, Cádiz y una cosa bien hecha”, *Diario de Cádiz*, 7 de abril de 1966. Recogido en Fernando Quiñones, *El baúl del pirata. Colaboraciones en Diario de Cádiz 1951-1998*, Ed. y sel. A. S. Pérez-Bustamante y C. Martínez Bienvenido, Cádiz, Grupo Joly, 2006, pp. 125-127).

once años, tocaba Falla una reducción de *Las Siete Palabras* en el órgano de la iglesia de San Francisco.⁵

En 1989 quiso el ayuntamiento de Granada conmemorar el cincuentenario de la partida de Manuel de Falla a Argentina, y con este motivo se le encargó la interpretación de *Las siete palabras* a la New American Chamber Orchestra. Su director, Misha Rachlessky, quiso contar con textos poéticos que se intercalasen entre los adagios. El elegido para ello fue Antonio Carvajal (Albolote, Granada, 1943), un poeta muy imbricado en la tradición española que en su obra ha mostrado una sólida predilección por los líricos del siglo de Oro español, por el poema planteado como glosa y por la poesía como écfrasis paralela al lenguaje plástico.

Hace poco estuvo Antonio Carvajal en la Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz, y explicó cómo fue la gestación de esta obra. Él, que no es creyente católico (aunque se reconoce inmerso en la tradición cultural española, con su poderoso imaginario religioso), buscó sermonarios barrocos en los que tomar pie. Así compuso de un tirón los seis primeros poemas. El último, en cambio, se le resistía. Y fue cuando se le acababa el plazo, y andaba ya en ensayos con la orquesta, cuando al abrir al azar su primer libro, *Tigres en el jardín* (1968), “vi un soneto de amor, le coloqué el paratexto evangélico y se me convirtió en una nana o nenia eterna entre el Padre y el Hijo. Un padre y un hijo, desde mi sentir de hombre, para siempre irredentos”.

El resultado es una suite que acierta a sintonizar con el lector actual porque básicamente se vertebra en torno al tema existencial de la soledad del ser humano y su angustia ante el silencio de Dios. En otras ocasiones nos encontramos ante poemas que son, en el más amplio sentido de la palabra, amorosos: de amor amical y de amor filial, que son dos de los ejes del libro *Miradas sobre el agua*. Concepción Argente del Castillo define bien el carácter del conjunto, tomando como centro el poema “Tengo sed”:

Podíamos esperar un poema de circunstancias, surgido de la partitura musical (...) y la festividad pública de la Semana Santa. Pero de nuevo la voz de Cristo es la voz del hombre doliente, que asume en su voz el desamparo y las dudas del ser humano y en su sed la materialidad y contingencia del cuerpo y del alma, ya que ésta es la presencia de la vida. Toda la humanidad está expresada en esa sed, desde el Siervo de Yavé de Isaías al varón de dolor de Carvajal, en una definición bíblica que él mismo se aplica en un soneto muy citado, en el que reivindica que antes que poeta es un hombre que siente⁶.

El efecto, el poema donde Carvajal se define en términos crísticos como “varón de dolores”, inserto también en *Miradas sobre el agua*, es la elegía número 8:

Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero.
Lo dicen tantos. Ellos deben saber por qué.
Pero no saben darme la palabra que quiero,
toda ella encendida de esperanza y de fe.

Pero no saben darme el abrazo que espero;
porque antes que poeta, antes que artista, que
domador del vocablo rebelde, hubo un certero
rayo que hirió mi alma y curarla no sé.

⁵ Manuel Orozco Díaz, *Manuel de Falla. Historia de una derrota*, Barcelona, Destino, 1985.

⁶ Concepción Argente del Castillo, “Cuerpo lento. La poesía de Antonio Carvajal”, introducción a su edición de *Cuerpo lento del tiempo. Antología*, de A. Carvajal, Sevilla, Point de Lunettes, 2013, p. 42.

Porque antes que poeta, y antes que profesor
de vanidades, soy un varón de dolor,
un triste peregrino que busca su alegría.

Tal vez cordial o vano, tal vez *il miglior fabbro*;
pero pocos entienden que en mis palabras labro
esa fosa con flores que llamamos poesía⁷.

Muchos son los poetas que se han identificado con Cristo, tanto de manera ortodoxa como heterodoxa. Entre estos últimos destaca el chileno Vicente Huidobro (1893-1948), padre de aquel movimiento de vanguardia que él llamó Creacionismo. Resulta curioso encontrar, entre sus *Manifiestos* (1925), uno que se titula “Las siete palabras del poeta”. En este caso el ejercicio huidobriano erige las palabras de Cristo como modelo de una palabra poética que crea el mundo, que exalta la libertad de acción genésica, y que se ofrece como víctima expiatoria. El manifiesto de Huidobro viene a ser un poema en prosa en siete partes precedidas de una entrada que describe el escenario del Calvario.

Reproducimos a continuación cinco de los siete poemas de Carvajal, entreverándolos con los pasajes correspondientes de Huidobro⁸. El ejercicio no deja de ser sorprendente, pues en cierto modo refleja la cara y la cruz de la vida humana: el dolor y la apoteosis.

TE DIGO DE VERDAD QUE HOY ESTARÁS CONMIGO EN EL PARAÍSO

CUANDO cierres los ojos y se rompan tus huesos
y de ti ya no queden ni el nombre ni el aliento,

cuando arrojen tu cuerpo a la caliente fosa,
yo te estaré mirando, yo buscaré tu boca.

Yo seré por tu carne una llama lentísima
que dejará en la tierra ceniza de otra vida,

que elevará tu alma más allá de los astros,
porque tú me has hablado, porque me has consolado.

No te puedo decir cómo es el paraíso
donde estarás intacto, donde estarás conmigo,

pero cierra los ojos y sueña que la noche
viene como una madre común, y nos acoge.

⁷ Antonio Carvajal, *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión, 1993, p. 80.

⁸ Ponemos los poemas de Carvajal en letra redondilla alineados a la izquierda, reproducidos a partir de *Miradas sobre el agua*, ed. cit., pp. 99-106. El conjunto va dedicado a Pedro Garcías. Los de Huidobro, en letra cursiva alineada a la derecha, se reproducen a partir de sus *Obras completas*, vol. I, prólogo de Hugo Montes, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1976, pp. 753-755.

HOY ESTARÉIS CONMIGO EN EL PARAÍSO...

Sube, sube..., sígueme si puedes, flota sobre la espuma de la cima de mis tempestades, que es la cornisa de las golondrinas y la noche de las esmeraldas.

Sube perpendicularmente a los sentimientos como la hostia, que un día se evadirá de entre los dedos temblorosos y saldrá de la cúpula al encuentro del amigo.

DIOS, DIOS, ¿POR QUÉ ME DESAMPARASTE?

TE pedí que apartaras ese cáliz
de mí, que no mancharas con mi sangre
mi propia piel, porque me quise blanco,
Amado blanco de la noche sola,
pero no me has oído,
o no me has escuchado,
o no has podido redimirme intacto,
y has volcado mi sangre y me has dejado
solo, manchado y solo, como el ciervo
herido que va huyendo entre los árboles
y no encuentra un amparo para darte
en paz de soledad su último aliento.

DIOS MIO, DIOS MIO, POR QUE ME HAS ABANDONADO...

Solo en medio de los lobos. Y soy la cascada de sueño que beben los lobos.

Solo en medio de los cuatro puntos cardinales batidos furiosamente por el huracán de los planetas.

Heme aquí abandonado en medio del río que gira en torno a su eje, que sigue su camino en círculo y vuelve sobre sí mismo como una rueda o una serpiente que se muerde la cola hechizada.

TENGO SED

DESDE lejos escucho unas voces clamando.
No sé qué dicen. Tengo mi corazón vacío.
Desde lejos los miro. Sé que me están mirando.
No sé qué miran. Tengo mi corazón vacío.

Desde la cima estoy sangrando, estoy clamando
y sé que no me escuchas, que me dejas, Dios mío.
Y sé que tú me miras. Sé que me estás mirando.
Pero no sé qué miras al mirarme, Dios mío.

Y tengo sed. Y tengo la boca como llaga,
la boca como tierra por la lluvia negada,
el alma como llaga de la tierra sedienta.

Y es mi cuerpo sin lágrimas una boca, una llaga,
una tierra reseca por la lluvia negada,
y es un alma sin Dios, pero de Dios sedienta.

TENGO SED...

Tengo sed de altura, tengo sed de ese vértigo que se apodera de la cabeza cuando uno se inclina sobre la barandilla del paraíso.

Tengo sed de sentirme alzado por el motor de mi poesía, cargada para seis mil años hacia las velocidades del caos.

Tengo sed de la luz automática y pura apoyada sobre el espacio y del diamante polarizado en el infinito.

Tengo sed de beber la lluvia en sus auténticas llaves, a tres mil metros de altura.

TODO ACABÓ

VOLVÍ a mirar los muros, Dios mío,
Dios mío, volví a mirar los muros de mi sueño,
los muros de mi corazón derribados,
los muros de mi patria derribados,
los muros de mis brazos.

Volví a mirar los muros
con ojos como rocas,
con ojos con aristas,
con derrumbes, con sueños
ya imposibles, Dios mío,
y quise atar mis manos a las rocas
para que no se fueran tras los muros,
para que no volvieran a tocar la tierra,
para que no volvieran a secar mis lágrimas.

Porque lloré hacia dentro,
porque lloré hacia dentro como lloran
los hombres cuando lloran
delante de otros hombres,
con un dolor de hombre que se sabe
entre otros hombres triste,
entre otros hombres solo,
entre otros hombres sin amor, con vida.

Con demasiada vida,
con demasiado cuerpo propio y solo,
con alma demasiada y desbordada
como palabra y lágrima
hacia dentro, hacia dentro.

TODO ESTA CONSUMADO...

Todo está consumado. En la paciencia de la ostra el poema está hecho.

El fuego es consumido por el fuego. La joya estalla y se disuelve en la noche.

Por fin a tus miradas, a los hilos de tus miradas que se prolongan hasta el fondo del universo para los arcos inconsolables sin memoria y sin violín posible.

Ni los treinta caballos del rubí, ni toda la potencia de los arpegios concentrados del ruiseñor, podrán impedir jamás que el fin se acerque a mí con el mismo paso con que los dromedarios van hacia las nubes llenas.

¡PADRE!, EN TUS MANOS ENCOMIENDO MI ESPÍRITU

SIEMPRE te tuve en brazos cuando tú no nacías,
cuando tú no llorabas, fuente sellada y pura,
como tú me abrazabas, como tú me mecías
en el jardín cerrado bajo la noche oscura.

Yo niño entre tus brazos, pero tú no crecías,
sobre un mundo de insomnio sorprendida criatura,
pero tú no brotabas, pero tú no gemías.
Y sin embargo el tiempo tu cansancio inaugura.

Siempre estoy en tus brazos, noche que me recibes,
y hay un nudo pequeño y un pájaro salvaje
desde la rosa al llanto, desde el llanto al sollozo.

Siempre naces y mueres, siempre creces y vives,
pero estás en mis brazos sin cabellos ni traje,
pero estoy en tus brazos como al fondo de un pozo.

PADRE MIO, EN TUS MANOS ENCOMIENDO MI ALMA...

Me abandono a ti. Abre la caricia de tu calor a la escala de mis sueños que busca, después de la lluvia, tus largos cabellos entretnejidos de sueño para secarse.

Te abandono esta procesión de sueños que salen de mis ojos.

Riega mis miradas y déjalas que maduren en un rincón, sobre la tibieza de tus almohadas de humo.

Me abandono a ti, solo entre tus manos, como los anillos de los satélites arrojados a la noche.

Todo ha terminado. El sistema planetario se quiebra en un cataclismo de olas verdes.

Mira, Señor. El firmamento es un cenicero sobre los adioses. Él empolla los dolores. Escucha esta mandolina que toca después del fin del mundo.

Es curioso que ni Antonio Carvajal ni, antes, Vicente Huidobro, compusieran un texto final a la manera del “Terremoto” que le encargaron a Haydn. Tal vez, para un poeta, el equivalente exacto de un terremoto sea el silencio.