

# El *Miserere* de Vicente Palacios

The *Miserere* by Vicente Palacios

López-Calo, José \*

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 171-194]

## RESUMEN

Tras una introducción en la que se trata el origen y la evolución del salmo *Miserere* en la liturgia católica y su puesta en música por los compositores españoles hasta el siglo XIX, se aborda la biografía del maestro zaragozano Vicente Palacios (1777-1836) y se analiza la más popular de las obras de su etapa como maestro de capilla de la Catedral de Granada: su *Miserere*.

**Palabras clave:** Palacios, Vicente; Músicos; Compositores; Música litúrgica; Maestros de capilla; Música religiosa; *Miserere*; España.

## ABSTRACT

The first part of this paper is devoted to an account of the origins and development of the *Miserere* psalm in the Catholic liturgy and the settings made of it by Spanish composers up to the 19th century. We then discuss the life and works of Vicente Palacios (1777-1836), a master-musician from Zaragoza and analyze the most popular of the works composed during his period as Chapel-Master at Granada cathedral: his *Miserere*.

**Key words:** Palacios, Vicente; Musicians; Composers; Liturgical music; Kapellmeister; Religious music; *Miserere*; Spain.

### 1. *El salmo Miserere*

Fue compuesto, según la tradición, por el rey David después de que el profeta Natán le hiciera ver el grave crimen que había cometido pecando con Betsabé, la mujer de Urías, y haciendo perecer a éste en el combate, según se narra en los capítulos 11 y 12 del Libro 2.º de los Reyes. Es un auténtico canto de penitencia, y así lo ha entendido siempre la Iglesia, que a lo largo de los siglos lo ha utilizado en las funciones penitenciales, en particular en algunas de la cuaresma. El texto, según lo trae la *Vulgata* y según lo usaron los compositores para ponerle música, es el siguiente, separando con un guión los dos hemistiquios en que está dividido cada verso y cuya división tenía gran importancia en el canto litúrgico:

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Santiago de Compostela. 15705 Santiago de Compostela.

Miserere mei, Deus, — secundum magnam misericordiam tuam.  
 Et secundum multitudinem miserationum tuarum — dele iniquitatem meam.  
 Amplius lava me ab iniquitate mea, — et a peccato meo munda me.  
 Quoniam iniquitatem meam ego cognosco, — et peccatum meum contra me est semper.  
 Tibi soli peccavi, et malum coram te feci, — ut iustificeris in sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris.  
 Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum, — et in peccatis concepit me mater mea.  
 Ecce enim veritatem dilexisti; — incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.  
 Asperges me hysopo, et mundabor; — lavabis me, et super nivem dealbabor.  
 Auditui meo dabis gaudium et laetitiam, — et exsultabunt ossa humiliata.  
 Averte faciem tuam a peccatis meis, — et omnes iniquitates meas dele.  
 Cor mundum crea in me, Deus, — et spiritum rectum innova in visceribus meis.  
 Ne proicias me a facie tua, — et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.  
 Redde mihi laetitiam salutaris tui, — et spiritu principali confirma me.  
 Docebo iniquos vias tuas, — et impii ad te convertentur.  
 Libera me de sanguinibus, Deus, Deus, salutis meae, — et exsultabit lingua mea iustitiam tuam.  
 Domine, labia mea aperies, — et os meum annuntiabit laudem tuam.  
 Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique; — holocaustis non delectaberis.  
 Sacrificium Deo spiritus contribulatus; — cor contritum et humiliatum, Deus, non despicias.  
 Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion, — ut aedificentur muri Ierusalem.  
 Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes et holocausta; — tunc imponent super altare tuum vitulos.

Los dos últimos versos fueron añadidos durante la cautividad de Babilonia, para adaptar el salmo al estado del pueblo y a las necesidades por las que estaba atravesando, pues ya entonces se lo usaba como fórmula de penitencia, privada y pública (Nacar-Colunga: *Sagrada Biblia*, 32.<sup>a</sup> edición, Madrid, 1979. Biblioteca de Autores Cristianos, n.º 1, p. 717). Los LXX conservaron esos dos versos en su traducción, lo mismo que hizo la *Vulgata*, y así siempre se los consideró como parte del miserere, y los compositores les pusieron música de igual manera que al resto del salmo.

## 2. *El miserere de Semana Santa*

Mario Righetti, en el volumen 1.º de su magistral *Historia de la Liturgia* (Madrid, 1955. Biblioteca de Autores Cristianos, n.º 132), expone, con exhaustiva documentación de las fuentes originales, particularmente de los Santos Padres y de los más antiguos libros litúrgicos, la historia de los ritos de la que nosotros llamamos Semana Santa, y que voy a resumir brevemente, añadiendo algunos datos de otras lecturas y del estudio de otras fuentes, además de las utilizadas por Righetti, y aun de mis propias experiencias personales, de cuando estas funciones litúrgicas se celebraban con gran solemnidad y en las que participé durante muchos años.

La Semana Santa, pues, o sea, la semana que precede a la Pascua, era llamada por los latinos,

ya en el siglo iv, «hebdomada paschalis» —semana pascual—, mientras que en Oriente se la llamaba «mayor», «no porque sus días sean mayores que los otros, o porque sean más numerosos que los de las otras semanas, puesto que son iguales, sino porque en ellos el Señor realizó cosas admirables», como dice san Juan Crisóstomo (Homilía 30 del Génesis). El término «Semana Santa» se encuentra ya en san Atanasio (†373) y en san Epifanio (†403).

Dentro de la Semana Santa se celebraron de modo especial, casi desde los comienzos mismos de la ordenación litúrgica, los dos últimos días, el viernes y el sábado, que eran los que inmediatamente precedían a la santa noche de Pascua. Pero muy pronto, y ciertamente antes del año 250, se les añadió el jueves, en recuerdo de la última cena del Señor, constituyendo así, aun dentro de la «Semana Santa», el llamado «Triduo Sacro».

En Roma, en tiempo de san León (440-461), el recuerdo de la institución de la Santísima Eucaristía se celebraba dos días, el miércoles y el jueves santos; en su tiempo se asoció a esa celebración la reconciliación de los penitentes y la consagración de los Santos Óleos. En cambio, el viernes y el sábado, ni en Roma ni en el Oriente, entonces ni nunca, se celebró la Eucaristía, por respeto al Salvador muerto.

De hecho, ya desde el siglo v se encuentra el nombre de «Feria V in Cena Domini» para denominar el Jueves Santo, y esto tanto en África como en Roma y otras partes de Italia; y este nombre permaneció hasta nuestros días en los libros litúrgicos, mientras que al Viernes Santo se le conoció como «Feria VI in Parasceve», con el término recibido de las más antiguas tradiciones cristianas («Parasceve» llamaban los judíos al día de la preparación de la Pascua).

Poco se sabe del modo cómo se celebraban los oficios divinos en estos días en los primeros siglos. Todo permite suponer que se trataba, simplemente, de oficios en todo similares a los de cualquier otra fiesta o celebración, y que tanto los nocturnos —maitines y laudes— como los diurnos —horas «menores» (prima, tertía, sexta, nona), a lo largo de la mañana y a primera hora de la tarde, y las vísperas por la tarde y completas al anochecer— se celebraban en la misma forma básica que en los demás días o fiestas del año.

Pero a fines del siglo viii y comienzos del ix, estos «oficios» experimentaron importantes añadiduras, provenientes del rito galicano e introducidas por los músicos y liturgistas del entorno de Carlo Magno, que llevaron a cabo una profunda reforma y reestructuración de la liturgia y sobre todo del canto litúrgico, elementos que luego fueron asumidos por Roma, que los incorporó a su propia liturgia, de donde pasaron luego al resto de Europa, sobre todo con las reformas unificadoras del mismo Carlo Magno y, en el siglo xi, del papa Gregorio VII.

Parece que fue también por entonces cuando comenzaron a introducirse algunos elementos que podríamos llamar «escénicos» en la celebración de los maitines de los tres últimos días, es decir, el «Triduo Sacro», el jueves, viernes y sábado santos, elementos que están en la misma línea que otros también un poco «aparatosos» de la Semana Santa, también importados por entonces de la liturgia galicana, como la procesión del domingo de Ramos, la liturgia de la adoración de la Cruz el Viernes Santo, etc.

Entre ellos está el de las llamadas «tenebrae» —«tinieblas», de lo que tenemos el testimonio explícito de Abelardo (†1152), que dice: *Horum vulgo dierum vigiliae nuncupantur tenebrae— los maitines de estos días se los llama vulgarmente tinieblas*, pues ya por entonces estaba

vigente la costumbre de terminar las funciones nocturnas —maitines y laudes— del jueves, viernes y sábado santos con las luces apagadas. Y es que también para entonces ya era costumbre adelantar estos oficios litúrgicos al atardecer anterior, pues antes se celebraban, como todos los maitines, a la media noche, como consta explícitamente por los más antiguos *Ordines Romani*; pero el *Ordo Romanus XIV*, compuesto hacia el año 1141, dice ya que estos maitines deben comenzar *de sero, hora competenti — al atardecer, a una hora competente*. Se hizo así con el fin de que los fieles pudiesen acudir en mayor número a estos oficios, de tan profundo significado en la espiritualidad cristiana.

Y me parece deber añadir, por muy sorprendente que pueda parecer a muchos lectores de este año de gracia de 1994, que yo mismo viví, durante mi infancia y juventud, esta tradición en mi parroquia rural de Galicia, cuando íbamos todos los fieles, de todas las aldeas de la parroquia, a participar en estas inolvidables funciones de la Semana Santa.

La práctica de las «tinieblas» parece que también proviene de las reformas carolingias, pero pronto se extendió a toda Europa, y se desarrollaba de la siguiente manera: se colocaba un «lucernario» con quince velas, cada una de las cuales se apagaba al finalizar cada uno de los nueve salmos de los maitines y cada uno de los cinco de los laudes; la última, que siempre era la de la parte más alta del lucernario, se retiraba, al finalizar el cántico *Benedictus* y se escondía tras el altar o en la sacristía; entre tanto, se hacía ruido —«strepitus» dicen los textos litúrgicos e históricos— durante un breve rato, tras el cual se sacaba de nuevo al público la vela que se había escondido. Y debo añadir que uno de los recuerdos más entrañables de mi niñez y juventud es precisamente el de este momento del ruido, en la tarde del jueves y viernes santos, cuando todos los niños y jóvenes rivalizábamos en llevar «carracas», a cual más «sofisticada», para hacer aquel ruido, que, como bien se nos explicaba, significaba el terremoto que, según los evangelistas, sacudió la tierra cuando la muerte del Salvador en el primer Viernes Santo.

No siempre se dio esta explicación a este «strepitus», como ni a la extinción de las candelas —que, por lo demás, está documentada desde comienzos del siglo IX—, aunque ya Amalario, que escribe en torno al año 830, da esa misma explicación cuando dice que *Quod lumen ecclesiae extinguitur in his noctibus videtur nobis aptari ipsi soli iustitiae, qui exstinctus est et sepultus tribus diebus et tribus noctibus — Lo de que se apaguen las luces en la iglesia estas noches me parece adaptarse al Sol de Justicia, que se apagó y estuvo sepultado tres días y tres noches*.

Durante varios siglos los maitines y laudes del *Triduo Sacro* tuvieron la misma estructura que en las demás fiestas. Pero en el siglo XII se comenzó a añadirles, al final, el salmo *miserere*, precedido de la correspondiente antifona, para la que se usó el gradual de la misa del Jueves Santo: *Christus factus est pro nobis oboediens usque ad mortem, — mortem autem crucis; — propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen quod est super omne nomen — Cristo se hizo obediente hasta la muerte, y muerte de cruz; por lo cual también Dios lo exaltó y le dio un nombre sobre todo nombre*.

En la primera noche se cantaba solamente la primera frase de la antifona, a la que se le añadía la segunda en la segunda noche y la última en la tercera.

Después de la antifona se rezaba un Padre nuestro, «totum sub silentio» —todo él en

silencio—, y luego el miserere «aliquantulum altius» —un poco más en alta voz—. Y luego se retiraba la última vela y se hacía el *strepitus*.

Más aún: esta práctica es un poco posterior: Durando (†1296) atestigua que en su tiempo el miserere sólo era recitado en algunas iglesias, y siempre, añade, *sub silentio*.

En la reforma litúrgica post tridentina, llevada a cabo por san Pío V, quien promulgó el nuevo breviario en 1568 y el misal en 1570, así como en el *Pontificale Romanum*, promulgado por Clemente VIII en 1596 y que quedó, en lo sustancial, en vigor hasta la «reforma litúrgica» de nuestros días, se mantuvo en vigor todo lo esencial heredado de los siglos pasados. En particular, por lo que al presente estudio se refiere, hay que decir que tanto el *Pontificale Romanum* como el *Ceremoniale Episcoporum* mandan expresamente que el miserere se cante con voz *modulata, sed flebili* (literalmente, *llorosa*).

### 3. *El miserere en la música española*

De hecho, incluso durante la segunda mitad del siglo xv y a lo largo de todo el xvi, es decir, en el mejor momento de la polifonía litúrgica española, así parece que se hizo. Hasta el extremo de que cuando, en 1585, publicó Tomás Luis de Victoria en Roma su *Officium Hebdomadae Sanctae — El Oficio de la Semana Santa*, que constituye, seguramente, la obra cumbre del gran polifonista español y una de las máximas creaciones de la música religiosa de todos los pueblos y de todos los tiempos, si bien puso música polifónica a todos los textos propios de la liturgia de esos días, y en particular compuso en rica polifonía el canto inmediato al miserere, y por tantos motivos parecido a él, como es el cántico *Benedictus*, sin embargo, llegado al miserere, no le puso música polifónica, sino que lo dejó en un simple «fabordón», con sencillos acordes sostenidos y apenas unas ligeras cadencias al final de cada verso. Nada más. Sin duda alguna, el gran maestro consideró que cualquier adorno ulterior desvirtuaría el espíritu que la Iglesia quiere dar a este canto eminentemente penitencial.

No lo entendieron así, sin embargo, los compositores, y aun las autoridades eclesiásticas, del siglo xvii, sobre todo desde que el espíritu barroco entró de lleno en la música española.

Los primeros maestros de quienes se conservan misereres en lo que podríamos llamar el «nuevo estilo» pertenecen, de un modo o de otro, a la órbita de la capilla real de Madrid, y también, de un modo o de otro, son herederos de la gran tradición musical que inauguró Felipe Rogier (maestro de la capilla real desde el año 1588 hasta el de 1596, en que murió) y que la transmitió a sus discípulos, en particular a Mateo Rosmarín o Romero, el llamado «Maestro Capitán». Capitán, que había nacido en Lieja en 1575 ó 1576, fue nombrado niño cantor de la capilla real en 1585, trasladándose entonces de Flandes a Madrid, donde estudió con Felipe Rogier; fue nombrado maestro en 1598 y ejerció el importante cargo hasta que fue jubilado en 1633, sucediéndole, a partir del 1.º de enero de 1634, Carlos Patiño, que desempeñó el magisterio hasta su muerte en 1675; de entre los vice-maestros que hubo en tiempos de Capitán y de Patiño se debe nombrar a Juan Bautista Comes, que lo fue desde 1618 a 1628, después de haber sido teniente de maestro del Patriarca de Valencia, desde 1608 hasta 1613, y maestro de la catedral de la misma ciudad desde 1613 a 1618; en 1628 fue nombrado

maestro de capilla del Patriarca, y el 1632 lo fue segunda vez de la catedral, cargo que conservó hasta su muerte, que tuvo lugar en 1643.

Interesan, pues, aquí los misereres de Comes y de Patiño. Del primero se conservan, en el archivo del Patriarca o en el de la catedral de Valencia, uno a 16 voces, uno a 12, uno a 9 y tres a 4, además de algunos versos sueltos. No he visto ninguno de ellos, ni de la descripción que José Climent hace de ellos en los catálogos de ambos archivos de música, ni de lo que dice de ellos en su biografía de Comes, se puede deducir nada particular acerca de ellos.

De Carlos Patiño sólo se conoce un miserere, que se conserva, en *particellas* manuscritas, en la catedral de Santiago y que he estudiado detenidamente con ocasión de las varias revisiones que hice de ese archivo para la publicación de las tres ediciones del catálogo, en particular para la última, publicada en 4 volúmenes en 1992-1993, aparte de que cualquiera puede verlo, gracias a la edición de Siemens. La descripción de los materiales que se conservan de esta obra la hago así, en el n.º 2.992 de la última edición del catálogo (vol. IV, p. 65): Es a 10 voces, así distribuidas: primer coro: tiple y tenor; 2.º coro: dos tiples, alto y tenor; tercer coro: tiple, alto, tenor y bajo. El tiple del primer coro pone: «1.º coro al claviarpa, a dúo y a 10, Sr. Andrés de Cancio, con claviarpa», y el tenor, «1.º coro al claviarpa, a dúo y a 10, Sr. racionero Lamas, con claviarpa»; el tiple 1.º del 2.º coro pone: «2.º coro, a 10, Sr. Francisco Alvarez, con clavicordio»; el alto, «2.º coro a 10, Sr. Antonio de Caseda, al clavicordio»; el tenor, «2.º coro, a 10, Carlos Patiño y Sr. Francisco Serrano, al clavicordio», y sigue el nombre del compositor, Carlos Patiño, que está a la derecha del papel, como ocurre en las demás *particellas* de la obra; las del tercer coro sólo tienen los nombres de los cantores que debían interpretarlas; el otro tiple del 2.º coro no tiene estas indicaciones, de los cantores y de los instrumentos, sino que todas son del copista original.

Lleva la fecha de 1658. Y está claro, por los datos que dan los papeles acerca de los cantores, que fue copiado para la catedral de Santiago, sin que conozcamos dato alguno de cómo llegó esa obra a esta catedral. Tampoco tengo datos para desvelar el misterio de ese Carlos Patiño cantor, evidentemente distinto del compositor. Varios de los problemas que plantea esta composición los discute don Lothar Siemens en la introducción que precede a la magnífica edición crítica de esta obra en el tercer volumen de las *Obras Musicales* de Patiño, que el musicólogo canario estaba publicando en el Instituto de Música Religiosa de la Diputación de Cuenca, hasta que la política dio al traste con esta gran iniciativa cultural. Lo que en cambio parece que puede asegurarse es que los acompañamientos del primero y segundo coros fueron acomodados a los que entonces se estilaban en la catedral de Santiago, lo mismo que, por supuesto, sucede con las acomodaciones a los cantores. Todo ello no afecta, sin embargo, a la composición misma, que seguramente conocemos tal como la concibió su autor, al menos en sus aspectos esenciales.

Se trata de una obra claramente policoral, en la que el primer coro, para dos solistas, debía actuar «con el claviarpa», como se ve por la descripción de las *particellas*, mientras que para el segundo coro el instrumento acompañante era el clavicordio. Tiene una estructura claramente polifónica, tanto en los pasajes en contrapunto imitativo como en los que están compuestos en acordes verticales, homorrítmicos. Algún verso está compuesto en fabordón y hay uno para solo de contralto y dos instrumentos (bajoncillo y bajón), también en estilo afabordonado. No hay pasajes de carácter solístico, ni siquiera de melodía un poco vivaz, excepto en el verso *et*

*exsultabit lingua mea iustitiam tuam*, en que usa algunos motivos melódicos algo más vivos, sin duda para reflejar musicalmente el contenido del texto. En fin, una obra de clara concepción coral y, en conjunto, del todo litúrgica, dentro de lo que podía serlo una composición estrictamente policoral.

Muy otro es el caso de un compositor contemporáneo de Patiño y que debemos estudiar aquí: Miguel de Irizar (†1684). Ante todo, decir que conservamos de él un considerable número de misereres: dos a 7 voces, ocho a 8, uno a 9, uno a 11 y dos a 12. Pero el estilo ya es del todo diverso del de Patiño, pues aunque no hay entre los dos compositores más que diez años de diferencia, los cambios se sucedían entonces en la música española muy aprisa, y Miguel de Irizar pertenece a una generación de músicos totalmente distinta de la de Carlos Patiño. En algunos de esos salmos, y precisamente en los que están compuestos a mayor número de voces, las partes solísticas adquieren una importancia mucho mayor de lo que sucedía en el de Patiño: el miserere a 9 voces lo titulan los papeles «solo y a 9», es decir, que es para un solista y ocho voces; lo mismo sucede en uno de los a 12 voces, que, en vez de ser en tres coros de 4 voces cada uno, como era lo habitual, es «a solo y a doce»: el solo es un tiple, y constituye el primer coro, y precisamente compuesto para un tiple determinado, que en la *particella* respectiva viene llamado «Sr. D. Jerónimo»; y en unas notas autógrafas en que Irizar iba anotando ideas para la composición, dice que el primer coro es «el Sr. D. Jerónimo al clavicordio»; el *Amplius* es para «D. Jerónimo, 1.º coro, y los tres instrumentos de bajoncillos acompañando a Puebla el grande en el segundo coro»; el *Benigne fac* es «a 4, D. Jerónimo 1.º coro, Forte, racionero contralto, y corneta en el tercero coro, y comienza D. Jerónimo...». En uno de los misereres a 11 voces algunas voces son para instrumentos; en otros alternan los instrumentos con los cantores en la interpretación de una determinada melodía; etc.

Todos esos misereres descritos son los que conservamos en *particellas* y que, por tanto, fueron usados en la catedral de Segovia, para la que él los compuso. Pero aparte se conservan otros, en las partituras originales. Entre éstos destaca uno a 9 voces en 3 coros, compuesto en 1681 y que parece que no llegó a cantarse, pues no se conservan las *particellas*. Sólo los dos primeros coros son vocales, pues el 3.º es para tres instrumentos (aparte del acompañamiento continuo, que existe en todas las composiciones de esta época). En general es estrictamente contrapuntístico, pues Irizar era un contrapuntista formidable; pero tiene también varios pasajes de corte claramente solístico, tanto en el primer coro, sobre todo en el tiple, como en los instrumentos. Estamos, pues, ante una concepción del *miserere* del todo diversa, con una tendencia clara hacia la grandiosidad y un sí es no es hacia el lucimiento, sobre todo de algunos cantores solistas, y hacia la belleza por la belleza.

A partir de ahí los hechos se precipitaron, y el siglo XVIII vio el nacimiento de imponentes misereres, que incluían gran aparato instrumental en el acompañamiento, en primer lugar los indispensables violines, grandes solos, etc., etc.

#### 4. *La profanización del miserere de Semana Santa*

Casi se podría hablar de su teatralización. Y me refiero en particular al de la Semana Santa, pues aunque a partir del siglo XVII se usaba mucho, en todas las catedrales, cantar también el

miserere en las funciones de penitencia de los viernes de cuaresma —generalmente en alguna capilla dedicada a Cristo Crucificado, o ante alguna imagen de Cristo Crucificado particularmente devota—, y con notable afluencia de fieles, sin embargo tengo para mí que los misereres usados en esas funciones de cuaresma eran los más sencillos, muchas veces a solas 4 voces, mientras que en los de Semana Santa se estilaban composiciones de más fuste.

Los misereres policorales del siglo xvii exigían, por la misma naturaleza de su música y por la práctica entonces vigente, que cada «coro» cantase en una parte de la catedral, acompañado de su propio instrumento, como hemos visto en Patiño y en Irizar y como se podría ilustrar con muchos más ejemplos. Desde comienzos del siglo xviii la policoralidad estrictamente dicha desapareció casi del todo, quedando la composición de las obras en, a lo sumo, 8 voces en dos coros, que, además, cantaban juntos, o, a lo más, cada uno en la tribuna de uno de los dos órganos grandes que en todas las catedrales existían a los lados del coro, encima de los asientos de los canónigos y beneficiados. Pero por contra, el primer coro era siempre para solistas, con música más adornada y virtuosística que la del segundo coro, que solía ser de mero relleno y que era interpretado por el grueso de la capilla de cantores; y casi siempre incluía acompañamiento de la orquesta.

Una descripción de los que podríamos llamar «aspectos sociales del canto del miserere» de la Semana Santa en la segunda mitad del siglo xviii se encuentra en la novela *Don Lazarillo Vizcardi*, que el padre Antonio Eximeno, S. J. (1729-1808) escribió en Valencia en 1798. Dice, pues, en la parte 3.<sup>a</sup>, capítulo 9.<sup>o</sup> (p. 309 del vol. I de la edición que Barbieri publicó en Madrid en 1872), refiriendo la conversación de los dos canónigos «regañones»:

«Lo del *magnificat* no es nada, porque, en fin, sólo alguna vez, como en una coronación de rey o parto de la reina, se cantan vísperas con todos los alborotadores de la capilla. Lo que a mí me escuece es el *miserere* de la Semana Santa, del cual no nos podemos zafar.

—Tiene razón el amigo, respondió Ronquillo; en un triduo tan pesado, después de tres horas de maitines, y de habernos por otra hora cacareado las *lamentaciones*, sale el señor maestro de capilla a representar su *miserere* con convite de damas y caballeros, de aficionados y aficionadas, como si Jesucristo no hubiera muerto en la cruz sino para que el señor maestro de capilla luciera sus habilidades; y sin considerar que aún no hemos refrescado, mientras él, como primer galán, se está en pie aventando las moscas con un papel en la mano, nos tiene a nosotros de rodillas una hora (y Dios nos libre del Sr. Porro, que nos tendría tres). Y esto, ¿para qué? Para que después se diga por la ciudad: ¡Que *miserere* tan alegre...! Aquel pasacalle de flautas y violines, ¡que gracioso! Vayan a..., iba a decir una mala palabra; vayan a pasear esos señores ociosos, y si quieren músicas vayan al corral de las comedias, o se las hagan y paguen en casa, que la Iglesia no ha de mantener bufones que les diviertan. Sería música mucho más grata a los oídos de Dios que mientras los canónigos dijéramos el *miserere* devotamente y con la debida pausa, los músicos y capellanes, los sacristanes y mozos de coro se dieran una disciplina».

Está claro que ahí exagera no poco Eximeno. Pero no obstante esa evidente exageración, refleja el autor una realidad que se constata en los documentos de muchas catedrales y en otras crónicas y escritos de ese siglo. Ciertamente, es bien humano que el maestro convidase a las «damas y caballeros» sus conocidos y a los «aficionados y aficionadas» a oír una composición

suya en la cual, no cabe duda, habría él puesto lo mejor de sí; y esas invitaciones debían de ser más frecuentes e intensas cuando el maestro «estrenase» uno de estos misereres.

La misma descripción que Bécquer hace en su famosa «leyenda» del miserere, refleja, dentro de su exaltada fantasía de poeta romántico y de la exquisita poesía con que la obrita está redactada, el ambiente de lo que entonces se consideraba *el miserere del Jueves Santo*.

Y aun se podría añadir que lo del «pasacalle de flautas y violines» de Eximeno es menos exageración de lo que podría parecer a primera vista, pues son muchos los documentos que se encuentran en nuestras catedrales, a lo largo del siglo XVIII, en que el maestro propone al Cabildo adquirir o contratar unas flautas para usarlas en las composiciones de Semana Santa, sobre todo en las *lamentaciones* y en el *miserere*, pues, añade a veces algún maestro en el respectivo memorial al Cabildo, se trata de un instrumento «naturalmente melancólico» y apropiado a la música de la Semana Santa.

Este ambiente y estas tendencias, que provenían del siglo XVIII y que en no pocos casos motivaron serias correcciones o avisos de las autoridades eclesiásticas, se intensificaron todavía más en la primera mitad del siglo XIX, dando origen a esos *misereres*, algunos de los cuales son verdaderamente grandiosos y se han venido cantando, con más o menos regularidad, hasta los comienzos mismos del siglo presente. Y ellos explican también las reacciones que, en los primeros decenios del presente siglo, se desataron contra ellos.

En este ambiente y en estas tendencias se enmarca, pues, el miserere del maestro Vicente Palacios.

##### 5. *El maestro Vicente Palacios*

No he encontrado la fecha de nacimiento de Vicente Palacios; ni siquiera es del todo seguro el lugar de su nacimiento, aunque por los documentos publicados por Jesús María Muneta en torno a la música de la catedral de Albarracín se puede dar por casi seguro que haya nacido en Zaragoza. Parece que la fecha de nacimiento deba fijarse en el año 1777, o quizá un poco antes.

En la catedral de Zaragoza fue discípulo del Españolito. Desde 1794 hasta 1796 fue maestro de capilla de la catedral de Albarracín. Sus ejercicios de oposición para este magisterio fueron enviados a don Pedro Aranaz, maestro de capilla de Cuenca y uno de los maestros más afamados de España en aquel momento, para que los juzgase. Aranaz, aunque descubrió en ellos varias faltas, concluyó su opinión con esta categórica sentencia: «Juzgo que el autor tiene bellísima disposición para (mediante la aplicación) hacerse un buen compositor».

En 1795 estaba vacante el magisterio de capilla de la catedral de Granada por muerte del maestro Tomás de Peñalosa. El Cabildo, de acuerdo con el arzobispo y con aprobación del rey, pues la catedral de Granada era de patronato real, convocó, a fines de ese año, oposiciones para cubrir la plaza, mediante el sistema de que los opositores enviasen, junto con los documentos acreditativos de su personalidad, determinadas composiciones. La respuesta fue masiva: no menos de 19 aspirantes, entre los que había maestros de capilla de las más grandes catedrales españolas, enviaron sus documentos de oposición y sus composiciones. Entre ellos, y como penúltimo en la lista cronológica de opositores, estaba Vicente Palacios.

Las obras fueron enviadas, para su censura, anónimas, señaladas solamente con sendos números como identificación, al Españolito, entonces maestro de capilla de la catedral de Zaragoza, quien, ante la responsabilidad que se le imponía, no quiso fiarse de sólo su juicio, sino que las hizo examinar también por el organista de la misma catedral, don Baltasar Juste. Ambos decidieron poner en primer lugar al n.º 18, o sea, a Palacios, pues, decían en su informe, su autor «sabe la composición y ha compuesto el recitado, aria y responsorio de una música clara, de gusto y propia para el templo de Dios». El segundo lugar se lo dieron al n.º 16 (Vicente Fernández, maestro de capilla de Alfaro) y al 8 (Carlos Baguer, organista de la catedral de Barcelona), y el 3.º a los números 13 (Melchor Juncá, maestro de capilla de la catedral de Tarragona), 14 (José Cortasa, maestro de capilla de la colegiata de Talavera de la Reina) y 2 (Nicolás Zabala, maestro de capilla del Salvador de Sevilla); finalmente, en el 4.º lugar colocaron al n.º 1 (Manuel Quijano, músico de la catedral de León).

A fin de poder decidir con mayor conocimiento de causa, el Cabildo acordó enviar las obras a otro maestro, que fue el mismo don Pedro Aranaz que había juzgado la oposición de Palacios en Albarracín. Él también puso en primer lugar al número 18, es decir, a Vicente Palacios, justificando así su juicio: «En primer lugar pongo al número 18, porque su recitado, aria y responsorio se aventaja a todos los demás en el gusto, novedad, modulación, expresión de afecto y brillante colocación de instrumentos; y aunque su himno no sea de los mejores, pero tiene bastante mérito y fundamento, y en él se ve que tiene este opositor disposición para adelantar cuanto quiera en el ramo fundamental, hallándose ya en un grado muy alto de gusto y modulación»; en segundo lugar colocó al n.º 14 (José Cortasa), en 3.º al 16 (Vicente Fernández) y en 4.º al n.º 4 (José Vico, músico de la catedral de Orihuela).

Como se ve, había en esta calificación una importante coincidencia con la de los maestros de Zaragoza, aunque hubiese también alguna lógica diversidad de puntos de vista o de juicios. Y, desde luego, ambas censuras coincidían en dar el primer puesto a Palacios, y sólo a él. Y con todo, al momento de votar la plaza (26 de agosto de 1796), aunque Palacios tuvo 12 votos, de 14 canónigos votantes, hubo uno que dio el voto a Vicente Fernández —sin duda, porque alguien del Cabildo tenía razones particulares para obrar así— y, lo que es más sorprendente y tiene menos explicación lógica, hubo un voto en blanco. De todos modos, la elección estaba clara, se hizo la correspondiente propuesta al rey, que la aprobó, y Palacios tomó posesión de la media ración del magisterio de capilla, con la solemnidad y formalidades acostumbradas, el 30 de noviembre de ese mismo año 1796.

Ya no se movería de Granada. Su vida transcurrió dedicada a la composición de música para el servicio de la catedral, a la enseñanza de los seises y a la dirección de la capilla de cantores e instrumentistas. Y siempre entre impresionantes dificultades económicas, que llegaron a la más estricta miseria, hasta el punto de que durante varios períodos de su vida tuvo que ser alimentado de limosna, llegándose a veces al extremo de que del asilo tenían que llevarle a su casa magras raciones de comida, pues, por añadidura, tuvo siempre mala salud y pasaba largas temporadas en cama, gastando en médicos y medicinas el dinero que no tenía.

En la biografía que de él publiqué en el primer volumen del catálogo del archivo de música de la catedral (pp. 144-154) reproduje documentos y hechos que encogen el ánimo ante las situaciones angustiosas en que vivió este gran maestro en largos períodos de su vida; y en el volumen 3.º (pp. 187-227) publiqué otros muchos documentos sobre esto mismo.

Su obra granadina es notable, sobre todo teniendo en cuenta que con frecuencia pasaba meses enteros en cama enfermo: 5 misas, 6 composiciones de difuntos, 20 salmos, 3 cánticos del *magnificat* y del *benedictus*, 9 responsorios a la Virgen, 20 composiciones varias en latín y 4 en español. Aparte están las que compuso en Albarracín y que Muneta describe en su catálogo del archivo de música de aquella catedral: 24 obras en total, casi todas en latín y muchas de ellas de gran envergadura.

Murió en Granada, y en la mayor miseria, el 7 de agosto de 1836. Y su cadáver presentaba tales síntomas de descomposición apenas pocas horas después de muerto, ya que había padecido una larga y penosa enfermedad, que hubo que enterrarlo antes de que se le hiciese el funeral.

#### 6. *El miserere de Palacios: a) La composición de la obra*

Propiamente, habría que hablar de *los misereres de Palacios*, pues compuso nada menos que cuatro. De todos ellos conocemos la fecha exacta de composición: los tres primeros la ponen los papeles que de ellos se conservan en la catedral: 1798, 1804 y 1807; los del último —que es precisamente «el miserere de Palacios», que algunos materiales de la catedral llaman «Gran miserere»— no la tienen, pero la conocemos por otros documentos de los que vamos a hablar inmediatamente y por los que consta que lo compuso en 1832.

Respecto del primero hay que decir que pensó en él apenas llegado a Granada y, a juzgar por lo que sucedió con el segundo, se puede sospechar que cuando, el 23 de enero de 1798, se vio en cabildo un memorial suyo pidiendo licencia por treinta días, «que era el tiempo que juzgaba necesario para componer el miserere que se había de cantar en la próxima Semana Santa», ya debía de tener parte de él compuesto; de todas formas, el Cabildo le concedió la licencia que pedía, que consistía en no tener que asistir a coro más que a determinadas horas o en ciertos días, a fin de disponer de más tiempo para la composición. Pasada la Semana Santa, Palacios —que siempre tuvo mala salud, como ya queda dicho— pidió y obtuvo del Cabildo un mes de licencia «para descansar del trabajo que había tenido en la próxima pasada Semana Santa», pues aparte del esfuerzo que tiene que haberle supuesto componer una obra a 8 voces y orquesta, estaba el de dirigir tantas —y algunas tan largas y complejas— composiciones como entonces se cantaban en una catedral como la de Granada durante esos días solemnísimos, ya que, efectivamente, la descripción que del miserere de la Semana Santa hace el canónigo gruñón de la novela del padre Eximeno refleja una realidad que se vivía en cualquier catedral española medianamente importante, y más en una de la categoría de la de Granada.

Ese miserere de 1798 es para ocho voces y para la orquesta habitual entonces en una catedral española grande: dos violines, viola, dos oboes, dos trompas, bajón, violón, contrabajo y «acompañamiento». El bajón es «obligado», es decir, tiene partes de solo en algunos pasajes; el violón, el contrabajo y el acompañamiento son iguales. Se conserva la partitura autógrafa, con correcciones, que parece el primero y único borrador, pues nuestros maestros tenían una seguridad en la composición verdaderamente admirable y eran capaces de componer una obra tan compleja como ésta sin tener que hacer un borrador previo.

También del de 1804 tenemos detalles de su composición en las actas capitulares. El Cabildo quería que ya en 1803 compusiese uno nuevo y así se lo encargó, por medio del canónigo «protector» de la música, el 18 de enero. Palacios respondió que no le daría tiempo. El Cabildo discutió, el 25 del mismo mes de enero, la situación; se trató incluso de pedir uno al maestro de capilla de Zaragoza o al de Córdoba, pero al final se acordó «que Su Señoría dispusiese se cante este año algún otro miserere de los que hay en esta santa iglesia, y que haya más tiempo que no se haya oído (...), y que el maestro de capilla vaya, desde luego, componiendo el nuevo».

Este acuerdo es importante, sobre todo si se tiene en cuenta lo que pasó luego con el «Gran miserere» de 1832, que quedó como fijo y definitivo para casi cien años, cantándose desde entonces casi todos los años, aun después de muerto su autor, mientras que el de 1798 da la impresión de que a los seis años había dejado de gustar.

Con esta ocasión, y tomando pie de que Palacios parece que no era todo lo activo que el Cabildo quería en la composición de nuevas obras para la capilla, el Cabildo aprobó, el 12 de marzo del mismo año 1803, un «Reglamento que debe observarse por el maestro de capilla y todos los músicos de esta santa iglesia de Granada». En su n.º 3 se dice que «tendrá obligación el maestro de capilla de componer un miserere cada dos años».

Era ésta una obligación del todo nueva, que refleja la importancia que entonces se daba al miserere de Semana Santa. Pero todo permite suponer que precisamente por su exageración —un miserere nuevo cada dos años— se quedó en letra muerta, pues no hay constancia de que ni Palacios ni ninguno de los maestros que le siguieron —como ciertamente tampoco había hecho ninguno de los que le precedieron— cumplierse con este precepto.

Vuelve a hablarse del nuevo miserere el 17 de marzo de 1804: ese día el deán informó al Cabildo que el maestro estaba componiendo uno para la Semana Santa inmediata y que era necesario que el Cabildo le concediese algunos días de licencia, pues él, el deán, ya le había concedido todos los que entraban en sus atribuciones. El Cabildo se la concedió hasta el Domingo de Ramos, lo cual plantea algunas incógnitas, ya que quedaba luego muy poco tiempo para copiar las *particellas* y para los ensayos, a no ser que los copistas fuesen copiando ya las partes a medida que el maestro las iba componiendo, y que la capilla las fuese ensayando ya. Es también para ocho voces y para la misma orquesta, sólo que en lugar de los dos oboes tiene dos flautas, y tiene dos bajones en vez del único que tenía el de 1798. Estos dos bajones son obligados; el violón y el contrabajo son iguales. No hay la *particella* del «acompañamiento». También de este miserere se conserva la partitura autógrafa, también con correcciones y tachaduras —pero, de todas formas, y lo mismo que la del anterior, perfectamente legible— y *particellas* de copista.

Del de 1807 no queda constancia alguna en las actas capitulares. Es decir, no queda noticia directa de él. En cambio nos transmiten las actas otras muchas noticias de la situación, verdaderamente dramática, de pobreza y de enfermedades, del maestro, hasta el extremo de que en diciembre de 1804 llegó a administrársele el Santo Viático y el Cabildo llegó a preparar todo lo referente a su entierro. Logró superar esa crisis, pero es bien fácil suponer lo débil que quedaría en su salud y lo apurado de su situación económica, después de haber gastado en médicos y medicinas todos sus ahorros, y hasta haberse tenido que empeñar gravemente, lo

que obligó al Cabildo a socorrerle con algunas limosnas para poder pagar las deudas más apremiantes y conseguir, al menos, mantenerse en lo esencial de la vida. Intentó Palacios, por todos los medios, mejorar de alguna manera su situación económica, pidiendo al Cabildo que le anexionase alguna otra renta, exactamente la media «ración» de tiple que entonces estaba vacante, lo que motivó un largo expediente administrativo, pues el plan tenía que ser aprobado, no solamente por el Cabildo, sino también por el arzobispo y luego ser sancionado por la Real Cámara; al final la solución fue que ese aumento que él pedía para sí tuvo que dividirlo, a partes iguales, con el organista.

Ese miserere de 1807 difiere un poco de los dos anteriores: es también para ocho voces, pero además de las flautas incluye un instrumento que parece que era nuevo en Granada: el clarinete; propiamente las *particellas* de las flautas ponen, las dos, «flauta o clarinete» (1.º, 2.º), aunque el título dice que el miserere es «obligado de flautas y bajones». También los bajones ponen, los dos, «fagot 1.º (2.º) o bajón». Como se ve, aunque el título pone primariamente a los bajones, las *particellas* suponen que para entonces se había pasado ya en Granada del antiguo «bajón» al más moderno «fagot». No tiene viola. Los demás instrumentos no cambian. No es seguro que la partitura que se conserva de él sea autógrafa; están también las *particellas* completas, tanto las de las voces como las de los instrumentos.

Finalmente, el de 1832, el «Gran miserere».

Ante todo, sorprende que después de 1807 no hubiese vuelto Palacios a componer ningún miserere nuevo, ni el Cabildo le hubiese urgido a ello. La explicación más obvia para este hecho, un poco anómalo, pudiera estar en que, realmente, el tercer miserere hubiese gustado mucho más que los dos anteriores, por lo que el Cabildo se sentiría satisfecho con oírle todos los años siguientes. Pero quizá no haya sido ajeno a ello el hecho de que, realmente, Palacios estaba mal, muy mal, de salud, con continuas y largas recaídas, y siempre viviendo en un estado de suma pobreza y aun de miseria.

Esta situación se vio agravada con las consecuencias de la política de los Gobiernos españoles respecto de la Iglesia: primero fueron varias disposiciones de José Bonaparte, algunas de las cuales atacaron de frente la posesión que las catedrales españolas gozaban de sus bienes; por fortuna el reinado del «rey intruso» duró muy poco, pero, aun así, las cosas ya no serían luego como habían sido hasta entonces. Luego vinieron los gobiernos liberales después de la Constitución de 1812, sobre todo los del «trienio liberal» de 1820 a 1823. Y aunque los gobiernos «realistas» de 1823 a 1833 —lo que los liberales que siguieron a la muerte de Fernando VII llamaron, cínicamente, la «década ominosa»— restituyeron, en lo posible, a la Iglesia las posesiones que se le habían robado, la situación había cambiado sustancialmente y los Cabildos ya no disponían de los medios económicos que habían tenido los siglos anteriores. Y, por supuesto, lo que sucedería después de 1833 sería terrible, llegándose a la total incautación de todos los bienes eclesiásticos, en virtud de las leyes «desamortizadoras».

Los testimonios que nos transmiten las actas capitulares acerca de la situación extrema de pobreza de Palacios son numerosos. Varios de los memoriales que él dirigía al Cabildo solicitando ayuda para sus necesidades se conservan aún en el archivo de la catedral. Un punto clave en este proceso de deterioro de la economía y de la situación del maestro se verificó en 1827, cuando el Cabildo, en vista de que ya no tenía con qué pagar a los dependientes, pues

el Gobierno aún no había restituido a la catedral todas las posesiones de que había sido despojada por el Gobierno liberal, acordó, el 7 de diciembre de 1827, reducir la paga de 20 reales diarios que percibía el maestro, a sólo 9 reales; el acta reconoce explícitamente que esos 20 reales se le daban al maestro «para sus alimentos»; él no tuvo más remedio que aceptar esa grave reducción de su sueldo, y únicamente pidió al Cabildo que no se le aplicase con efecto retroactivo a todo el trimestre, sino solamente a partir del 1.º de aquel mes de diciembre, añadiendo que ello fuese «sin perjuicio de que se le abonen las pequeñas porciones que puedan pertenecerle de aniversarios, capas, etc., como emolumentos de su prebenda». El Cabildo acordó convocar una reunión capitular especial para estudiar este y otros puntos similares; y así, el día 19, después de leer de nuevo la solicitud del maestro, acordó concederle lo que pedía; es decir, que esa rebaja de su salario corriese desde el 1.º de aquel mes, «sin que en el descuento de su renta se entiendan los aniversarios, misas, capas, etc., sujetos a personalidad».

La triste situación del pobre maestro queda bien reflejada en esta acta capitular del 17 de diciembre de 1830: «El prebendado maestro de capilla expuso la situación en que se halla, falta de recursos para atender al decoro y manutención de su persona, suplicando se le diese alguna cantidad, bien en calidad de ayuda de costa o préstamo, a descontar de su ha de haber; y se acordó comisionar al señor tesorero para que de los fondos de patronatos destinados a limosnas invirtiese el producto del presente año, según va entendido Su Señoría, supliéndose de cualquiera otro, caso de no hallarse efectiva la cantidad correspondiente a este objeto, igualmente que la cedida por el señor deán *in voce*». Pero este acuerdo, que, dentro de la humillación que supone para que un maestro de la talla de Vicente Palacios viviese prácticamente de limosna, se vio todavía matizado por el del 22 del mismo mes y año: «A indicación de un señor capitular se acordó que de la cantidad destinada a limosnas del fondo de patronatos, por lo respectivo al año que se resolvió en el anterior cabildo se diese al señor tesorero para equipo del señor prebendado maestro de capilla, se segregue la parte que pueda corresponder a los señores que no gusten cederla a este efecto».

En medio de tan triste estado, pues, compuso Palacios este nuevo miserere. Se estrenó en la Semana Santa de 1832. Hay un acta capitular, del 2 de mayo de ese mismo año, que conviene copiar íntegra, pues tiene varias frases que merecen comentario: «El señor prebendado maestro de capilla, don Vicente Palacios, presentó la cuenta de los gastos de los músicos convidados esta Semana Santa, y los de la copia y papel del nuevo miserere a toda orquesta que acababa de componer, respecto a que el señor deán, por justos motivos, se había escusado a ponerle el visto bueno para su cobro; a cuyo fin acompañaba cuenta de ellos, importante 410 reales respecto a los músicos y 194 al papel y copias del miserere, suplicando disimulase el Cabildo cualquier defecto y se le mandase librar; y se acordó que el señor deán, con su notoria prudencia, se sirva arreglar y transigir la cuenta como tenga por conveniente».

A propósito de este documento se debe decir, en primer lugar, que lo de llamar el maestro músicos de fuera para la interpretación del miserere era debido a que el Cabildo, por haber visto mermadas sus fuentes de ingresos, a causa de la incautación de muchos de sus bienes por los regímenes liberales anteriores a 1823 y que luego no pudo recuperar, había tenido que despedir a varios de los músicos y reducir las ceremonias solemnes, que quedaron limitadas a las más importantes, entre las que, naturalmente, estaban las del *Triduo Sacro*, para las

cuales reforzaba la menguada orquesta, y aun el coro, de la catedral con músicos de fuera, algunos de los cuales habían antes pertenecido a la misma orquesta o coro de la catedral.

Esto no ofrece dificultad alguna de interpretación, pues era lo que sucedía en todas las catedrales españolas, de lo que hay una documentación muy abundante y detallada.

Más difícil de entender, en cambio, lo de que el deán, «por justos motivos», se hubiese excusado de poner su visto bueno para el cobro de esas cantidades. Que ahí sucedió algo raro es evidente. Pero no es fácil establecer qué pueda haber sido. Posiblemente que Palacios no hubiese pedido permiso al deán antes de comprometer esos gastos; quizá alguna otra causa semejante. De hecho, hay otra frase del documento cuyo significado exacto tampoco es fácil encontrar: aquella en que Palacios pedía al Cabildo «disimulase cualquier defecto y se le mandase librar» las cantidades que pedía, tanto la de los músicos como la del papel y copias, lo que se confirma con la decisión del Cabildo, de que el deán arreglase el tema y «transigiese» con la cuenta. Ciertamente, lo de «disimular cualquier defecto», que pedía el maestro, no parece que deba entenderse de defectos materiales de la música, sino más bien de lo que hoy se llaman, en el lenguaje administrativo, «defectos de forma»; esto parece claro. De hecho, este miserere quedó como estable desde entonces, como veremos en el apartado 8.º

### 7. *El miserere de Palacios: b) Descripción y análisis*

Está compuesto, como los otros tres, para las ocho voces habituales, divididas en dos coros, siendo el primero de solistas y el segundo de relleno o *tutti*. La orquesta es ligeramente más reducida que en aquéllos, por las dificultades económicas de la catedral: dos violines, una flauta, un clarinete, dos trompas, dos bajones y acompañamiento.

Se conserva la partitura original, autógrafa, con correcciones e indicaciones del autor para las copias de las *particellas*; lleva como título, simplemente, después de la invocación «J.[esús] M.[aría] J.[osé]», la palabra «Miserere», sin más; añadido de otra letra está el nombre escueto del autor: «Palacios»; son dos cuadernos, cosidos con hilo. Hay además otra partitura, que parece copiada directamente del original, pues reproduce algunas de las indicaciones del autor para las copias de las *particellas*; es copia en limpio, de copista, y lleva una portada con el título «Gran Miserere del maestro D. Vicente Palacios» y luego la firma de don Antonio Mateo (pero la partitura no es copia de Mateo). Hay luego una tercera partitura, en limpio, encuadernada en tapas de media piel roja, que lleva por título «Miserere del Mtro. Palacios. Partitura. Año 1926 se encuadernó», que da muestras de haber sido muy usada para la dirección; tiene añadiduras, a lápiz o en rojo, con indicaciones para la dirección y ha sido copiada por al menos dos amanuenses. Otra partitura más, también completa y también encuadernada con el lomo en piel, que tiene la siguiente portada: «Miserere a 4 voces y segundo coro por el maestro D. Vicente Palacios. Año 1926». Existen, igualmente, numerosas *particellas*, todas manuscritas, para las voces y para los instrumentos, copiadas en distintas épocas y que muestran, sobre todo en los instrumentos, las diversas acomodaciones para los varios conjuntos instrumentales que fueron existiendo a lo largo de los muchos años en que se cantó. Finalmente, hay una partitura para las ocho voces y órgano, completa, y un guión-partitura, para 3 voces y órgano, incompleto.

En las notas que siguen me referiré siempre, y solamente, a la partitura original, prescindiendo de las acomodaciones de las voces e instrumentos hechas en los casi cien años que la obra se usó en la catedral.

Hay que empezar diciendo que Palacios, ni en este ni en ninguno de los otros misereres, puso música a la antífona *Christus*, como, en cambio, han hecho otros compositores españoles del siglo XIX.

Consta de 11 números: 1. Miserere. 2. Amplius. 3. Tibi soli. 4. Ecce enim veritatem dilexisti. 5. Auditui. 6. Cor mundum. 7. Redde mihi. 8. Libera me de sanguinibus. 9. Quoniam si voluisses. 10. Benige fac, Domine. 11. Tunc imponent. Todos se alternan, a versículos, con el canto llano, excepto el último, en que el canto llano canta el primer hemistiquio o primera parte del verso y la composición coral-orquestal la segunda.

Tanto las partituras como las *particellas* dicen que la obra es a ocho voces en dos coros —o a cuatro voces con un segundo coro, que quiere decir lo mismo—; pero la realidad es que la obra es a nueve voces, ya que el tiple del primer coro está con mucha frecuencia dividido en primer tiple y segundo tiple, aunque ambos están escritos, en la partitura, en un único pentagrama. Otra observación de carácter general es que tiene menos partes *a solo* que otras composiciones similares contemporáneas. Por supuesto que tiene muchos pasajes solísticos, incluso números enteros, pero son menos de lo que se estilaba en su tiempo en este tipo de obras de iglesia, y, desde luego, aun esas partes vocales son menos virtuosísticas que las que se encuentran en obras escritas por aquellos años para el uso en las iglesias. Y es que, en realidad, se trata de una obra donde el contrapunto imitativo abunda más de lo que era habitual entonces, aunque, por supuesto, tiene muchas partes corales, en acordes verticales, homorrítmicos. Naturalmente, no quiere esto decir que se trate de una obra en lo que se suele llamar «estilo palestriniano». Lejos de eso. Pero sí que contiene elementos muy personales en su concepción. Más adelante, cuando hable de la «liturgicidad» de este miserere, volveré sobre este tema ofreciendo datos más concretos, pero ahora me parecía deber dejar claro este concepto genérico.

Es imposible, en el breve espacio de un artículo como el presente, descender a muchos detalles en la descripción de una obra tan larga y compleja como ésta. Me limitaré, pues, a unas pocas observaciones.

El segundo tiple del coro primero no es, propiamente, una nueva voz, y de hecho no era considerado como tal voz independiente en la nomenclatura de entonces. La verdad es que la mayor parte del tiempo duplica al tiple primero de ese primer coro, o, casi más frecuentemente, al tiple del segundo coro. Pero en algunos casos sí es voz independiente. Y, desde luego, en el n.º 4, *Ecce enim veritatem dilexisti*, que es para dos tiples, exige, en efecto, dos tiples solistas en toda regla.

El primer coro es, como ya queda dicho, para cuatro —en realidad, cinco— solistas. Pero el que se lleva la parte del león es el tiple (es decir, el tiple 1.º): no solamente es el que tiene más números solísticos —él solo, o con otras voces—, sino que también en las partes corales es el que con más frecuencia tiene frases *a solo*, en diálogo con las demás voces. De las otras tres voces del primer coro el tenor y el bajo tienen sendos números *a solo*; el contralto no tiene ninguno.

De todas formas, esas partes solísticas, incluso en los números *a solo* o *a dúo*, nunca son demasiado difíciles, ni en absoluto ni en comparación con otras obras religiosas españolas de la época, ni en las voces ni tampoco en los instrumentos.

#### 8. *El miserere de Palacios. c) La pervivencia*

Ya queda dicho que después de este miserere de 1832 no queda constancia de que Palacios hubiese pensado en componer uno nuevo, ni que el Cabildo se lo hubiese propuesto. La verdad es que tampoco hubo demasiado tiempo, pues era práctica habitual que cada uno se interpretase al menos dos o tres años, y Palacios murió poco más de cuatro años después de componer esta obra.

Ni tampoco hizo falta, pues no solamente siguió cantándose este miserere incluso después de la muerte del maestro, sino que su fama comenzó pronto a extenderse fuera de Granada. Hasta el punto de que en 1851 el maestro de capilla de Málaga pidió al Cabildo autorización para hacer una copia de la partitura de este miserere —el acta lo llama ya, simplemente, «el miserere del maestro don Vicente Palacios», sin más, pues los otros tres ya habían quedado relegados al olvido, eclipsados por éste—, añadiendo explícitamente que en Málaga lo deseaban «para el uso en dicha santa iglesia». El Cabildo accedió a la solicitud.

En el citado tercer volumen del catálogo del archivo de música de la catedral de Granada (pp. 218-221) he publicado los principales acuerdos capitulares referentes al uso que de este miserere se hizo en las funciones de Semana Santa en la catedral, hasta al menos el año 1927. Pero creo que, a causa de la importancia que tienen esos documentos para el presente artículo, y a fin de que quede más completo el tratamiento del tema, será bueno copiarlos de nuevo aquí, sin ulterior comentario:

1887. «Teniendo en cuenta el estado de la capilla de música y el de la fábrica, se acordó que no se ejecute en el presente año el miserere del maestro Palacios».

1888. «Por la penuria de la fábrica se acordó que en el próximo Jueves Santo no se ejecute el miserere grande del maestro Palacios, sino alguno de Spagnoletto; y se dio comisión al señor chantre para comunicar este acuerdo al señor maestro de capilla».

1890. «Se acordó que (...) en la noche del Jueves Santo no se ejecute el miserere grande de Palacios, sino alguno de Spagnoletto; y que se oficie al Excmo. Sr. Gobernador Civil de la provincia para que envíe algunos individuos de la Guardia Civil, que en la espresada noche cuiden a las puertas del templo de la conservación del orden».

1895. «El señor chantre hizo presente que el maestro de capilla le había consultado qué miserere quería el Excmo. Cabildo que se cantara el próximo Viernes Santo; acordándose que se cante el de el maestro Palacios, y con la solemnidad acostumbrada».

1896. «Se autorizó al señor presidente para que, de acuerdo con el maestro de capilla, se disponga el miserere que se ha de cantar en esta santa iglesia el próximo Jueves Santo».

1898. «Se acordó que, por el estado económico en que se encuentra la fábrica de esta santa

iglesia, se cante el Jueves Santo del presente año uno de los misereres de Palacios de los que hay algo más cortos».

1899. «El señor deán habló para consultar al Cabildo si se cantaba en el presente año el miserere solemne de Palacios; que al efecto había hablado con el maestro de capilla, el cual le había dicho que por su parte y por la de los músicos y cantores no había dificultad y que los gastos ascenderán a poco más de cien pesetas; el Excmo. Cabildo, deseoso de tributar dichos solemnes cultos al Señor, acordó que se cante el miserere referido, y con el fin de que se conserve la compostura debida por los músicos y cantores se nombre a los señores Moreno y al infrascripto para que, estando en el altar mayor, se evite cualquier falta de irreverencia que pueda notarse».

1901. «Para complementar el acto de la toma de posesión [del nuevo canónigo doctoral], y pueda emitir su voto el nuevo prebendado, se acordó que el Jueves Santo próximo se cante en esta santa iglesia el miserere mejor de Palacios, para solemnizar los cultos de dicho día».

1902. «Finalmente, encontrándose próximas las solemnidades de la Semana Santa, se acordó que se cante el miserere principal del maestro Palacios en el Jueves Santo como en los años anteriores. El señor arcediano pidió que se hiciera constar su voto en contra de este acuerdo».

1903. «El señor deán hizo presente que, encontrándose próximo el Jueves Santo, quería conocer el voto del Excmo. Cabildo sobre los cultos de ese día, principalmente sobre el miserere. El Excmo. Cabildo acordó que el Jueves Santo en las Tinieblas se cante con toda solemnidad el miserere grande del maestro Palacios como en el año anterior».

1904. «Se acordó que se cante el Jueves Santo el miserere solemne de Palacios, como en los años anteriores. El señor arcediano y el señor magistral pidieron que constara su voto en contra».

1909. «A petición del Sr. Arias se acordó que, si lo juzga oportuno el Rvdmo. prelado, se eleven preces a nuestro Santísimo Padre, el papa Pío X, solicitando dispensa para cantar perpetuamente en esta santa iglesia, en la noche del Jueves Santo, el miserere grande del maestro Palacios, no obstante las disposiciones del *Motu Proprio* sobre música sagrada; nombrándose comisión a los señores arcediano y chantre, para que conferencien con el Rvdmo. prelado, y éste determine lo que estime oportuno».

«Se dio cuenta de otro oficio del mismo Rvdmo. prelado, comunicando que, con arreglo al decreto de la Sagrada Congregación de Ritos, que interpreta las disposiciones de nuestro Santísimo Padre, el papa Pío X, sobre música sagrada, puede tolerarse en nuestra santa iglesia la ejecución del miserere del maestro Palacios, con tal que se le quiten los instrumentos fragorosos y hasta tanto que, lo antes posible, sean reemplazadas las formas recientes del canto por el venerable canto gregoriano; y se acordó que se transcriba dicho oficio al señor maestro de capilla para los efectos oportunos».

1910. «A propuesta del señor Arias se acuerda cantar el Jueves Santo el miserere de Palacios, recabando para ello autorización del prelado».

1911. «El señor presidente concede la palabra al señor Sánchez, el que dice que, enterado del acuerdo tomado en cabildo anterior respecto al canto del miserere Palacios [sic], pide que conste en acta su voto en contra, el que funda en los motivos siguientes: 1.º, que siendo el

citado miserere contra el *Motu Proprio* sobre música sagrada, no debe pedirse autorización al señor arzobispo para cantarlo; 2.º, que no deben gastarse los fondos de fábrica en barrenar las disposiciones pontificias; 3.º, que dado el estado precario de la fábrica no debe hacerse el dispendio que supone el canto de dicho miserere.

Hacen suyo el voto del señor Sánchez los señores arcediano, tesorero, Cuenca y Vidal. Se acuerda transmitir al Excmo. Sr. arzobispo este voto particular».

1914. «Sobre el canto del miserere del maestro Palacios por Jueves Santo se determina permitirlo si el Excmo. prelado concede su venia y sin que lo pague la fábrica».

1918. «Se comisiona al señor chantre para que disponga los particulares a fin de que se cante el miserere del maestro Palacios el Jueves Santo a las ocho de la noche, teniendo presente que el canto del miserere será *finito choro*, y por tanto, acto extracoral».

1927. «Se da lectura a una nota que presenta el maestro de capilla en que pone la lista de los músicos y el importe de cuanto ha de costar el canto del miserere del maestro Palacios en la noche del Jueves Santo, que son 234 pts., y como la fábrica de esta santa iglesia no tiene fondos de que disponer se acuerda que el secretario conteste a dicho señor beneficiado que el Excmo. Cabildo ha acordado que los músicos de casa no deben cobrar dicho acto y que para lo que ha de abonarse a los de fuera se atenga a las cien pesetas que al efecto dona don Felipe Campos, de cuya cantidad si sube el total ha de ser muy poco».

En las páginas 221-227 del citado volumen 3.º del catálogo he publicado otros documentos que ratifican la estima grande que se tenía del miserere de Palacios. Pero pocos testimonios tan significativos como el de Felipe Pedrell, precisamente por venir de un auténtico enemigo del tipo de música que representa esta obra. Pedrell, pues, en un precioso artículo, publicado en el número de marzo de 1909 de la revista *Música Sacro-Hispana* y titulado «Idolillos», escribe las siguientes donosas frases, referentes a los «idolillos musicales» que por entonces había en las varias regiones y ciudades de España: «¡Vaya usted a decirles, por ejemplo, a los mallorquines que el *Te Deum* del maestro Tortell es una *nenia* indigna del templo! Si quiere usted perder la amistad de un granadino háblele usted mal del *Miserere* del maestro Palacios! ¡Que se atreva alguien con el buen Olleta, y no habrá zaragozano que no le arrime un buen pie de paliza al lucero del alba! ¡Que se presente un guapo a desfacer agravios de músicas rutinarias, y Bilbao defenderá airado a *su* Ledesma, Valencia a *su* Plasencia, Madrid a *sus* Prado, Martinchique, Calahorra, Cosme de Benito...!».

Lo más curioso de esta diatriba de Pedrell contra la música imperante entonces en España es que él, que escribía desde Barcelona, sólo cita músicos y obras de su entorno catalán, aparte de los, y las, de Bilbao y Madrid. De los músicos y obras que podríamos llamar de la *periferia* sólo cita a Granada, a Palacios y su miserere. Lo cual, evidentemente, muestra el grado de fama que esta obra había alcanzado para 1909.

## 9. *El miserere de Palacios: d) La liturgicidad*

Desde mediados del siglo XIX fueron muchas las voces que se levantaron contra la música

entonces en voga y que proclamaban la necesidad de una purificación de la música religiosa y la vuelta a otras formas y estilos más en consonancia con los misterios divinos a que esas músicas debían servir.

Entre las personas que iniciaron este movimiento se debe mencionar, en primer lugar, a don Hilarión Eslava (1807-1878), tanto porque fue el primero de quien consta explícitamente que se planteó la necesidad de esta reforma de la música religiosa, como porque fue el primero que emprendió acciones concretas hacia esta meta.

Dos de estas acciones deben ser mencionadas aquí: sus dos grandes colecciones *Lira Sacro-Hispana* (1852-1860, 10 volúmenes) y *Museo Orgánico Español* (1853-1854). De la primera me ocupé extensamente, en 1978, en el capítulo «Eslava, compositor de música sagrada» de la *Monografía de Hilarión Eslava*, que, con un grupo de estudiosos de la música histórica española, preparamos, bajo la dirección de José Luis Ansorena, para conmemorar el primer centenario de la muerte del gran maestro. No creo, pues, que sea el caso de reproducir aquí todo lo que entonces escribí (pp. 119-150 de la citada *Monografía*).

Sí hablaré brevemente del *Museo Orgánico*, porque es menos conocido. En el prólogo de esta obra describe Eslava los motivos que le llevaron a concebirla y realizarla; y bien merece la pena copiar algunos de esos párrafos, aunque la cita sea un poco larga, pues demuestran los nobilísimos ideales que le guiaban en esta empresa.

Después de recordar que en otras naciones europeas el órgano y su música, así como los organistas, están en grande reputación y estima, continúa: «En España sucede todo muy al contrario. Ningún ramo de [las] bellas artes está más desatendido que el de la música, y ninguno de los que ésta abraza es menos considerado que el de los organistas. La indiferencia con que comúnmente se mira el género orgánico y toda especie de obras graves acerca de [la] música religiosa ha creado en nosotros la convicción de que con ellas nadie conseguirá honra ni provecho, y sí tal vez la animadversión de algunos.

Bajo estas tristes convicciones, y por solo amor al arte que profeso y al culto divino a que estoy consagrado, me decidí hace algunos años a meditar los medios de mejorar entre nosotros la música vocal religiosa y la de órgano, ilustrando al mismo tiempo su historia en cuanto alcanzasen mis débiles conocimientos...».

Recuerda luego cómo y por qué concibió la *Lira*, concluyendo que como esa publicación «no abraza más que las obras de música vocal, me decidí a publicar la presente acerca del género orgánico, completando con ella el doble objeto que me propuse.

No pensé en un principio dar a esta publicación tan grandes dimensiones; porque mi principal objeto era constituir bajo ciertas bases y reglas el género mencionado, que se halla en el día algún tanto desnaturalizado. Luego que emprendí los primeros trabajos conocí que para tener esta obra toda la importancia que yo deseaba era necesario que ella contuviese un gran número de piezas de todas clases, compuestas con las nuevas condiciones y reglas establecidas, que pudiesen servir de tipo a los organistas que abracen mis doctrinas, de guía y estudio a los que sigan esta carrera y de repertorio a los que deseen tener una colección de esta clase para su uso...».

Y termina con esta humilde confesión de cuál es la meta a que aspiraba: «Debo advertir, por

fin, que no me propongo con esta obra dar de manera alguna lecciones a nuestros buenos organistas, sino dirigir los esfuerzos de todos hacia un objeto tan digno del arte como es la mejora y perfección del género orgánico. Deseo despejar esta senda, para que por ella vengan en mi seguimiento otros que publiquen obras de mayor mérito, esperando entre tanto que la mía sea mirada, si no con estima, por lo menos con indulgencia».

La verdad es que no ya estima, pero ni siquiera indulgencia han merecido los esfuerzos de Eslava en pro de la regeneración de la música religiosa. No es éste el momento ni el lugar para analizar en profundidad lo que sucedió en todo esto. Tan sólo me interesa dejar constancia de este punto de partida, que Eslava estableció, en torno al año 1850, en vistas a esa regeneración y dignificación de la música sagrada de su tiempo, que él reconoce, como se ha visto, que se hallaba «algún tanto desnaturalizada».

Y la verdad es que, a pesar de lo que Eslava en esas dos monumentales obras pretendía y a pesar de los principios que en ellas establece, la música religiosa siguió en España su rumbo, como igualmente el miserere de Palacios siguió cantándose todo el resto del siglo, pues, como se ha visto, los pocos años en que no se cantó fue exclusivamente por motivos económicos, no litúrgicos ni de otra índole.

Pero los anhelos de renovación iban creciendo según avanzaban los años, y también en Granada hay testimonios de que aquí habían llegado los aires renovadores.

La situación cambió de modo sustancial en 1894, cuando la Sagrada Congregación de Ritos promulgó un importante «Reglamento para la Música Sagrada», en que se establecían principios del todo nuevos para las composiciones que debían servir para solemnizar el culto que la Iglesia tributa a Dios, en nombre de la Humanidad. Ese documento pontificio, al revés de lo que había sucedido con otros similares, en particular con la solemne y muy importante encíclica *Annus qui*, promulgada por el papa Benedicto XIV en 1749, que se quedaron todos en letra muerta, sin efecto práctico alguno, ese documento, digo, tuvo un eco extraordinario, y no solamente en Italia, a cuyos obispos iba dirigido en modo directo, sino en toda la Iglesia, y ello porque lo que ahí establecía la Santa Sede era lo que deseaban muchos de los mejores y más influyentes músicos de iglesia. En realidad, ese «Reglamento» marca la culminación de una intensa campaña, realizada en Italia, lo mismo que en Francia y en Alemania, durante décadas, en favor de la pureza de la música de las iglesias.

Pero el gran espaldarazo hacia una nueva concepción de la música religiosa lo dio el papa Pío X con su «motu proprio» *Tra le sollecitudini*, promulgado el 22 de noviembre de 1903, fiesta de santa Cecilia, patrona de los músicos de iglesia. El mismo papa definió ese importante documento como «el código jurídico de la música sagrada», y como tal lo entendieron todos en la Iglesia, tanto los músicos como las autoridades eclesiásticas.

En Granada, y refiriéndonos al miserere de Palacios, ya hemos visto que incluso antes de la promulgación de ese importante documento, hubo voces en el Cabildo que reflejaban la nueva mentalidad, como el expreso voto en contra de que en 1902 se siguiese cantando el miserere de Palacios, manifestado por una persona tan influyente en el Cabildo como era el arcediano.

Pero el cambio de posición se nota más a partir del año siguiente, cuando, tratándose de la celebración de la Semana Santa de 1904, no fue solamente el arcediano quien votó en contra de que se volviese a cantar el miserere de Palacios «como en años anteriores», sino que a ese

voto se unió otro canónigo que, por razón de su cargo, tenía también gran peso en el Cabildo, el magistral.

Y es notable lo que ocurrió una semana después, cuando el canónigo Arias propuso al Cabildo, y éste aceptó por mayoría de votos, que se pidiese al prelado que recabase de la Santa Sede autorización para que, no obstante las disposiciones del «motu proprio» del papa, se pudiese seguir cantando en la catedral de Granada ese miserere, sin duda a causa de la fuerte tradición que para entonces tenía esa obra. La razón de esa petición, de acudir a la Santa Sede por medio del prelado, era que el «motu proprio» establecía, en varias ocasiones, que por razones especiales se podría admitir alguna excepción a las normas y reglas que imponía para toda la Iglesia, pero siempre de acuerdo y con aprobación del obispo de la diócesis; y para 1904 era ya práctica habitual en España que los obispos, en estos casos, acudiesen a la Santa Sede para lograr la aprobación de excepciones como ésta que, en ley, iba contra lo legislado por el papa para toda la Iglesia. De hecho, ya se ha visto que la Sagrada Congregación de Ritos, en su respuesta, habla de que «puede tolerarse» esa excepción, pero con las dos condiciones importantes ya vistas de que ello fuese «con tal que se le quiten los instrumentos fragorosos y hasta tanto que, lo antes posible, sean reemplazadas las formas recientes del canto por el venerable canto gregoriano».

Un nuevo paso adelante —y un paso definitivo— en la purificación de la música religiosa se dio cuando el joven y batallador jesuita padre Nemesio Otaño (1880-1956), con el apoyo incondicional del maestro de capilla de la catedral de Valladolid, don Vicente Goicoechea (1854-1916), que gozaba de gran prestigio e influencia en toda España, organizó el primer congreso nacional de música sagrada, que se celebró en Valladolid en noviembre de 1907, y fundó a continuación la revista *Música Sacro-Hispana*, desde la que él desplegó una incansable actividad en favor de la creación de una nueva música religiosa, conforme a lo prescrito en el «motu proprio», y que llevaba consigo la abolición y supresión radical de la música que el Padre Otaño llamaba, con el mismo término usado por el papa en el «motu proprio», *operística*. Y en Granada la composición que idealmente representaba esa música era precisamente el miserere de Palacios. Por añadidura, en 1908 se celebró en Sevilla el segundo congreso nacional de música sagrada, al que asistió también el señor arzobispo de Granada, con una buena representación del clero, y en particular de la catedral.

En el congreso de Sevilla, lo mismo que se había hecho el año anterior en el de Valladolid, y quizá todavía más, se insistió, una y otra vez, en la necesidad de acabar, de una vez por todas, con toda esa música espúrea del siglo XIX, y repetidas veces se habló expresamente de los misereres de Semana Santa, así como de las lamentaciones, etc. La norma suprema que en todas esas intervenciones se invocaba era la de observar con toda fidelidad lo que prescribía el «motu proprio», cuya autoridad no se discutía y cuya obediencia se invocaba y deseaba por todos, tanto por los conferenciantes y los que tomaban parte en las discusiones como por los que simplemente asistían al congreso, y desterrar todo lo que allí se prohibía.

Por eso no puede extrañar lo que sucedió en 1911 en el Cabildo de Granada, cuando aquel canónigo señor Sánchez protestaba por el acuerdo tomado de continuar cantando el miserere de Palacios, llegando al extremo de decir, con toda razón, que «no deben gastarse los fondos de fábrica en barrenar las disposiciones pontificias». Y ya se ha visto que fueron cuatro los

capitulares presentes que se adhirieron a ese voto; pero como en las votaciones capitulares de este tipo prevalecía la mayoría simple de los votantes, y parece que ésta se dio, el acuerdo anterior fue ratificado, la petición al arzobispo cursada y, a lo que parece, el miserere cantado.

Hay dos detalles de los documentos transcritos que merecen comentarse, pues sugieren una situación litúrgica del todo nueva y que quizá explique muchas cosas: el primero es el acta citada de 1899, cuando, después de algunas dudas, se acuerda seguir cantando el miserere «solemne» de Palacios, el Cabildo nombra a dos canónigos para que, *estando en el altar mayor*, y «con el fin de que se conserve la compostura debida por los músicos y cantores, se evite cualquier falta de irreverencia que pueda notarse».

Sin duda esa frase subrayada, que figura en el acta con esas mismas palabras, explique otra que se encuentra varias veces en las deliberaciones y acuerdos capitulares, cuando hablan de que el miserere de Palacios se cantase *con toda solemnidad* y otras frases similares. Tanto más, cuanto que tenemos el testimonio explícito de que el miserere de Eslava se cantaba en Sevilla, desde los últimos decenios del siglo XIX, no en el coro, sino en las gradas del altar, «de espaldas al mismo altar mayor», como dicen expresamente algunos de los escritos que se redactaron a propósito de si continuar su ejecución o suspenderla.

Porque está claro que cuando Palacios compuso esta obra la concibió para ser cantada *en el coro* —o al menos en las tribunas de los órganos, encima del mismo coro, lo que es lo mismo, pues todo ello formaba una unidad, y de hecho así había venido cantándose gran parte de la música desde los comienzos mismos de la catedral, en el siglo XVI—, por los cantores e instrumentistas de la catedral, como una composición musical más de las que se usaban entonces para solemnizar estos días tan importantes de la Semana Santa, y que así se interpretó durante mucho tiempo.

Pero llegó un momento en que el miserere del Jueves Santo —que se cantaba, como todo el oficio de maitines de ese día, el miércoles por la tarde— y seguramente que también el del Viernes —que, a su vez, y de modo similar, se cantaba el Jueves— se comenzó a interpretar en las gradas del altar, seguramente que por comodidad de los cantores y de la orquesta y también para que el pueblo —que acudía en masa a estas ceremonias— pudiese oírlo mejor. En Sevilla consta expresamente que se hacía así. Más aún: por uno de los documentos transcritos consta que en 1918 ese miserere de Palacios había dejado de cantarse en el momento litúrgico original y con la finalidad para la que Palacios lo había concebido y creado, los maitines del jueves y viernes santos, para convertirse, simplemente, en una obra de concierto. Vale la pena copiar de nuevo el acuerdo ya referido: «Se comisiona al señor chantre para que disponga los particulares a fin de que se cante el miserere del maestro Palacios el Jueves Santo a las ocho de la noche, teniendo presente que el canto del miserere será *finito choro*, y por tanto, acto extracoral».

«*Finito choro*, y, por tanto, acto extracoral». Esas frases —y el subrayado del *finito choro* es original del acta capitular— lo dicen todo: cuando los oficios divinos, litúrgicos, habían terminado se cantaba el miserere de Palacios, como una simple composición musical. Un concierto, en definitiva; más o menos sacro, pero concierto al fin y al cabo. Lo mismo que sucedía entonces con el de Eslava en Sevilla.

El 20 de agosto de 1927 fue elegido maestro de capilla el joven don Valentín Ruiz-Aznar, que

había sido discípulo del padre Otaño en la Universidad Pontificia de Comillas. Es natural que el nuevo maestro tratase de hacer realidad en Granada los ideales que había recibido del padre Otaño. De hecho, a poco de llegar ya comenzó proponiendo al Cabildo la conveniencia de adquirir nuevas músicas para la capilla. Es comprensible, pues, que él hiciera todo lo posible para que no se siguiese cantando el miserere de Palacios, que atentaba contra lo que él y el padre Otaño consideraban la auténtica música religiosa. No me consta cuándo dejó de cantarse esta obra. Don Ángel Peinado, maestro de capilla de la catedral de Granada, y don Juan-Alfonso García, organista de la misma, ambos discípulos predilectos de don Valentín y que recibieron muchas confidencias suyas, me contaron que éste aún tuvo que dirigir alguna vez el citado miserere, pero que pronto consiguió su abolición. Es el único dato que poseo en este momento acerca de este final de esta gran obra.

#### 10. *Postludio*

He estudiado con todo detalle este miserere, pues estoy preparando su edición, por encargo del Instituto de Ciencias Musicales de la Universidad Complutense y del Centro de Documentación Musical de Andalucía. Para un eclesiástico como quien esto escribe, formado en los más estrictos criterios litúrgico-musicales del padre Otaño —a quien tuve la fortuna de tratar, incluso con cierta intimidad, y cuya biografía he escrito— y de su discípulo y sucesor el padre José Ignacio Prieto (1900-1980), de quien recibí mucho de lo que soy o tengo, y sobre todo discípulo, confidente y colaborador íntimo de ese egregio músico de iglesia que fue monseñor Higinio Anglés (1888-1969), no resulta fácil enjuiciar, desde el punto de vista de la liturgicidad, una obra como el miserere de Vicente Palacios.

Pero pienso que en 1994, y después de lo mucho que ha sucedido en la Iglesia, y en particular en la música que se oye en nuestras funciones litúrgicas después del Concilio Vaticano II, estamos en grado de poder juzgar este miserere con mayor ecuanimidad que el padre Otaño o Pedrell, de igual manera que estamos en grado de poder juzgar con mayor ecuanimidad a Eslava y sus esfuerzos en pro de la música sagrada de lo que estaban no solamente Pedrell y el Padre Otaño, sino incluso Anglés, quien escribió frases durísimas, y creo que del todo injustas, contra él; y es que no solamente todo lo sucedido desde el Concilio nos ha abierto los ojos para muchas cosas, sino que hoy conocemos la música religiosa —lo mismo que la no religiosa— del siglo XIX mucho más profundamente que la conocieron ellos, que no pocas veces hablaban y juzgaban de esta música por lo que habían oído de ella.

Y pienso, en conclusión, que no sería descabellada la idea de pensar en resucitar este miserere, y que esa resurrección tuviese lugar dentro del marco de la Semana Santa, y hasta llegar al extremo de pensar que podría Granada honrar a este eximio músico suyo —sin duda, uno de los más eminentes de la historia de esta bella, y tan artística, ciudad— interpretando habitualmente, dentro de los conciertos de Semana Santa, este hermoso miserere.