

volumen II

Carme López Calderón
María de los Ángeles Fernández Valle
María Inmaculada Rodríguez Moya
(Coords.)



BARROCO IBEROAMERICANO: identidades culturales de un imperio

Andavira Editora

*Barroco iberoamericano:
identidades culturales de un imperio*

Vol. II

CARME LÓPEZ CALDERÓN
MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE
MARÍA INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
(COORDS.)

BARROCO IBEROAMERICANO:
IDENTIDADES CULTURALES DE UN IMPERIO

VOL. II

Andavira Editora
Santiago de Compostela, 2013



López Calderón, C., Fernández Valle, M^a. A., Rodríguez Moya, M^a. I. (coords.)
Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio, Vol. II, Santiago de Compostela,
Andavira Editora, 2013.
ISBN: 978-84-8408-743-4
Depósito Legal: C 2371-2013

© **Los autores de los textos**

© **Edita:** Andavira Editora

Diseño y maquetación: Adrián Hiebra Pardo

Impreso en España/ Printed in Spain

Imagen de cubierta:

Entrada del Virrey Morcillo en Potosí, Melchor Pérez de Holguín, 1716. Museo de América, Madrid
Agradecemos la cesión de la imagen

Organizan:

CEIBA. Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano
Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907). Universidad de Santiago de Compostela
Iconografía i Història de l'Art. Universidad Jaume I (Castellón)
Área Historia del Arte. Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

Colabora:

Escuela de Estudios Hispano- Americanos (CSIC)

Proyectos de Investigación:

HAR20011-22899. *Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX*
GRC2013-036. *Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas*
A3-041329-11. *Red de Arquitectura Vernácula Iberoamericana (Red-Avi)*
P09-HUM-4523. *Visibilia. Red de Patrimonio Artístico de Andalucía*
HAR2012-30989. *Las siete maravillas. Evocaciones y reedificaciones del mito en la Edad Moderna*

Si deseas este libro en formato papel, pincha en <http://www.meubook.com/pg/profile/ceiba>

ÍNDICE

VOLUMEN I

I. MÍSTICA CIUDAD DE DIOS

- 17 *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento*: ejemplo de virtud para el buen gobierno.
Rosa Margarita Cacheda Barreiro
- 31 El clero se retrata: Imágenes de eclesiásticos quiteños durante el Barroco.
Ángel Justo Estebanz
- 51 Quién es quién en la *Elogia Mariana* de A.C. Redelio.
Carme López Calderón
- 65 Retratos de hombres santos y beatos: místicos modelos para la sociedad valenciana en la Edad Moderna.
Cristina Igual Castelló
- 81 Nuevas aportaciones en torno a la Iconografía de San Juan de Dios en América y Filipinas.
José María Valverde Tercedor
- 95 Sermones cuaresmales del siglo XVII.
Cecilia A. Cortés Ortiz
- 109 La leyenda y milagros de la Virgen de las Angustias de Granada: un ejemplo de historia hagiográfica barroca en un documento jurídico.
José Antonio Peinado Guzmán
- 127 Prácticas, ingenios persuasivos y retórica visual de la imagen de devoción en Nueva España.
Sergi Doménech García
- 145 La arquitectura oblicua de Juan Caramuel, un enfoque casuístico.
María Elisa Navarro Morales

II. LA CIUDAD DE LAS DAMAS

- 157 Usos y funciones de la imagen barroca en la vida conventual femenina.
María Eugenia Fragozo González
- 165 Sor Mariana de la Cruz y Sor Ana Dorotea de Austria: el poder de las Religiosas Habsburgo de las Descalzas Reales de Madrid.
Rocío Martínez López

- 181 *Estoy crucificada con Cristo: en torno a la representación de la Religiosa mortificada del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador).*
Ángel Peña Martín
- 199 Amalia Mesa-Bains's Domesticana Baroque.
Kat Austin
- 215 El retrato civil femenino: imagen y representación de la mujer cristiana en la Nueva España (Siglo XVIII).
Elsaris Núñez Méndez
- 231 La "jaula" de las virreinas. Polémica en torno a un asiento indecoroso en la catedral de México.
Francisco Montes González

III. VARONES ILUSTRES EN SANTIDAD, LETRAS Y ZELO

- 251 Imágenes del barroco colonial en el Archivo Fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián. Un Proyecto de Investigación.
Wifredo Rincón García
- 277 Domingo de Andrade y el conjunto de retablos del convento dominico de Santa María A Nova de Lugo.
Ana E. Goy Diz y María Teresa García Campello
- 301 El arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (1751-1772) y la construcción del Hospicio de Pobres en Santiago de Compostela.
Javier Raposo Martínez
- 319 Juan Manuel de Moscoso y Peralta, Arzobispo de Granada (1789-1811) y su contribución al palacio de retiro de Víznar.
Laura Luque Rodrigo
- 335 D. Manuel Antonio Rojo del Río Lafuente Lubían y Vieyra: su labor de mecenas en Filipinas y Nueva España durante el siglo XVIII.
Ana Ruiz Gutiérrez
- 345 Diego Fernández de Córdoba, aportaciones de un virrey de Nueva España y del Perú.
Sarai Herrera Pérez
- 357 Manuel de Amat: Arte y mecenazgo en Lima (1761-1776).
Priscila del Águila Chávez
- 375 Joaquín de Peramas. Un ingeniero militar en América.
Pedro Cruz Freire

- 389 Claves estilísticas y formales en torno a la paleta de Sebastián Martínez.
Rafael Mantas Fernández
- 407 La trayectoria artística de Fray Manuel de los Mártires, maestro de obras de Santo Domingo de Bonaval.
Paula Pita Galán
- 425 El Padre Anton Sepp y su impronta en la fundación del pueblo de San Juan Bautista.
Pablo Ruiz Martínez-Cañavate
- 441 Uma nova visualidade na pintura colonial paulista: o restauro das obras do Padre Jesuíno do Monte Carmelo.
Myriam Salomão
- 455 Perfil intelectual de Juan Interián de Ayala, autor de *El Pintor Cristiano y Erudito*.
María Antonia Argelich Gutiérrez
- 465 Imágenes del barroco mexicano en el legado fotográfico de Diego Angulo al CSIC.
Álvaro Pascual Chenel y Fernando Villaseñor Sebastián

VOLUMEN II

IV. EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

- 17 La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español.
Arsenio Moreno Mendoza
- 27 Plazas efímeras del Barroco Hispánico.
Francisco Ollero Lobato
- 57 Las Juras Borbónicas en la Nueva España. Arquitecturas efímeras, suntuosidad y gasto.
María Inmaculada Rodríguez Moya
- 87 Días de transición en la Lima Barroca. Entre las exequias de Felipe IV y la aclamación de Carlos II (1666).
Juan Chiva Beltrán
- 105 Construiré un monumento más imperecedero que el bronce: el *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*, 1560, primera relación funeraria de la Nueva España.
Víctor Manuel Sanchis Amat
- 115 Exequias de Felipe IV en México y Lima: consolidación del poder monárquico.
Jennifer Solivan Robles

- 131 Las representaciones teatrales realizadas en América Portuguesa por ocasión de la aclamación del Rey José I: el teatro de la colonia a caballo entre las tradiciones castellana e italiana.
Rosana Marreco Brescia
- 143 Fiestas y la Peste en la Sevilla de la Edad de Oro.
Ellen Alexandra Dooley
- 155 La ciudad como un gran escenario. Jaén en el Siglo de Oro.
José Manuel Almansa Moreno
- 173 Las iglesias de realengo de Cundinamarca y Boyacá: construcción y provisión de ornamentos.
Guadalupe Romero Sánchez
- 189 A Casa Nobre no Vale do Côa: um olhar sobre a estética barroca no final do século XVIII.
Ana Celeste Glória
- 207 Análisis formal comparativo del retablo con soportes de tipo salomónico en la región Puebla Tlaxcala. Un acercamiento.
Agustín René Solano Andrade
- 225 La escalera monumental en el Barroco Iberoamericano. Un escenario para la vida pública.
Miriam Elena Cortés López
- 241 El órgano Almeida e Silva/Lobo de Mesquita de Diamantina (1782-1787): ingenio autóctono en el ultramar lusitano.
Marco Brescia

V. VER, OIR, OLER, GUSTAR, TOCAR

- 257 Abril para morir. Colecciones artísticas sevillanas en el año de la peste (1649).
Fernando Quiles García
- 275 *Los Desastres de la Guerra* de Goya como un libro de emblemas estoicos.
José Manuel B. López Vázquez
- 305 Elementos para una gramática sensorial del barroco novohispano: análisis de *Los Sirgueros de la Virgen* (1620).
Beatriz Barrera Parrilla
- 317 Para imaginar lo desconocido. De turcos, herejes, indios y mártires.
Juan Manuel Monterroso Montero

- 335 “*A los ojos se muestra y a los deseos se pinta*”. Retratos divinos indianos en el Viejo Mundo.
María de los Ángeles Fernández Valle
- 353 El deleite de la vista y el oído en representaciones teatrales y otras celebraciones de época moderna.
Javier Cruz Rodríguez
- 367 Nota de las maderas finas que podrán hacerse conducir de La Habana, para muebles y otros adornos del Real Palacio Nuevo.
Ana Amigo Requejo
- 381 Barrocofagia.
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez
- 397 Recepción y asimilación en América del traje y los textiles europeos. Mestizaje y moda en la nueva imagen de la sociedad Novohispana.
David Martínez Bonanad
- 413 Pathos y Decoro en el Cristo de la Caída del Vía Crucis Angelopolitano.
Claudia Cristell Marín Bertolini
- 425 Desde el artista singular: la pervivencia del bodegón barroco en la pintura española del XIX.
Diego Rodríguez Paz
- 437 Persistencias: la continuidad del Barroco hasta el siglo XIX en el estado brasileño de São Paulo.
Mateus Rosada y Maria Ângela Pereira de Castro e Silva Bortolucci
- 449 En torno a un “arte degenerado”: La valoración del barroco en una revista gallega de finales del siglo XIX.
María Rivo Vázquez
- 461 La pervivencia de la estética barroca en la pintura religiosa de principios del siglo XIX en Jaén.
Mar Rodríguez Rodríguez
- 475 Regresar a la ciudad que fue. Iconografía urbana de la arquitectura barroca en Pontevedra.
Carla Fernández Martínez

VI. VIAGE DE TIERRA Y MAR, FELIZ POR MAR Y TIERRA

- 491 Cuando la Universidad de Santiago de Compostela buscó su gloria en ultramar.
José Manuel García Iglesias

- 513 La plata de Indias y el Barroco gallego. Las iniciativas artísticas de los gallegos residentes en el Nuevo Mundo durante el periodo colonial.
Domingo L. González Lopo
- 545 Platería americana en Córdoba y su provincia.
María del Amor Rodríguez Miranda
- 555 La Imaginería Indígena Barroca en la ciudad de Córdoba y su Provincia.
Simbología y mística eterna.
María José Escribano Nieto
- 567 Vínculos a través del océano: la presencia de la patria de origen en las últimas voluntades del colectivo portugués en Lima en el siglo XVII.
Gleydi Sullón Barreto
- 581 En torno a las fiestas de beatificación de la Rosa indiana (1668-1671).
Ybeth Arias Cuba
- 593 Viaje por mar y tierra del marqués de Villena, virrey novohispano (1640-1642).
Isabel Sáinz Bariáin
- 605 Memoria y travesías de un jesuita de habla alemana desde la Sierra Tarahumara.
Carlos Urani Montiel Contreras
- 617 El viaje iconográfico de Jesús recogiendo sus vestiduras desde España a Iberoamérica: una propuesta de clasificación de una familia desconocida y dispersa.
Antonio Rafael Fernández Paradas
- 633 Misiones Jesuíticas en el Amazonas Brasileño. Arte, Arqueología y Adaptaciones.
Renata Maria de Almeida Martins

PRESENTACIÓN

Durante los días 27, 28 y 29 de mayo de 2013 la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela acogió el *I Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, un encuentro cuya modesta génesis difícilmente hacía presagiar la buena acogida que habría de recibir.

A efectos de organización, desde un primer momento tuvimos claro tanto quiénes serían los principales destinatarios –los jóvenes investigadores– como el tema nuclear en torno al que giraría: el Barroco Iberoamericano. El carácter internacional que debía tener resultaba, por tanto, incuestionable, objetivo que se cumplió con creces al contar con más de sesenta investigadores procedentes de España, Portugal, Francia, México, Brasil, Estados Unidos y Canadá. Asimismo, tampoco hubo duda alguna acerca del enfoque interdisciplinar que debía recibir; no en vano, cualquier intento por comprender el significado y la dimensión de una cultura pasa necesariamente por el conocimiento de las distintas manifestaciones surgidas a su amparo y entre sí retroalimentadas. Con semejante propósito en mente propusimos como subtítulo del simposio el lema *Identidades culturales de un Imperio Barroco* y bautizamos sus seis secciones con otros tantos nombres de filiación literaria: *El gran teatro del mundo*; *Mística ciudad de Dios*; *La ciudad de las damas*; *Varones ilustres en santidad, letras y zelo*; *Ver, oír, oler, gustar, tocar*; y *Viage por tierra y mar, feliz por mar y tierra*. Dichas secciones se han respetado, aunque reordenadas, en los dos volúmenes de este libro, en donde se reúnen, revisadas y ampliadas, tanto las comunicaciones de los participantes como las ponencias presentadas por los miembros del Comité Científico.

En este sentido, deseamos expresar nuestro más sincero agradecimiento a los profesores Ana María Aranda Bernal, Ana E. Goy Diz, Ángel Justo Estebaranz, Arsenio Moreno Mendoza, Beatriz Barrera Parrilla, Domingo L. González Lopo, Fernando Quiles García, Francisco Ollero Lobato, José Manuel García Iglesias, José Manuel B. López Vázquez, Juan Chiva Beltrán, Juan Manuel Monterroso Montero, Rosa M. Cacheda Barreiro, Víctor Mínguez Cornelles y Wifredo Rincón García por haber compartido con los jóvenes investigadores que aún estamos empezando una pequeña muestra de los estudios que en la actualidad

están llevando a cabo. Igualmente, tampoco queremos olvidar las intervenciones de los profesores Alfredo J. Morales Martínez y Miguel Ángel Castillo Oreja, quienes amablemente accedieron a participar en la mesa redonda que puso fin al encuentro.

Un encuentro en el que, además, tuvimos la ocasión de realizar una visita nocturna a la Catedral de Santiago y de conocer también *in situ* dos ejemplos fundamentales del patrimonio compostelano: el Monasterio benedictino de San Martín Pinario y la antigua iglesia de la Compañía de Jesús, actual iglesia de la Universidad. A mayores, la tecnología nos permitió disfrutar de las exposiciones virtuales *Imágenes del barroco colonial en el Archivo fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián; Archivo fotográfico Enrique Marco Dorta (1940-1975), CEDODAL- Buenos Aires; y Representación artística, cultura y entorno en Chucuito colonial. Proyecto de investigación de la Universidad de Buenos Aires.*

Nada de esto habría sido posible sin el apoyo que desde el primer momento nos brindaron el Grupo de Investigación Iacobus de la Universidad de Santiago de Compostela, el Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla y el Grupo de Investigación Iconografía i Història de l'Art de la Universidad Jaume I de Castellón, que en la actualidad trabajan juntos para desarrollar el proyecto del Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano (CEIBA): un centro de investigación interuniversitario que pueda reunir a todos aquellos/as investigadores/as que tengan como eje de sus estudios la cultura barroca en la Península Ibérica y en Iberoamérica. Asimismo, también queremos agradecer a la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC) la colaboración prestada.

Aguardamos que este libro sea sólo el primero de una larga serie que resulte de encuentros tan fructíferos como lo fue este I Simposio de Santiago, no sólo en términos académicos, sino también humanos. De momento, ya estamos trabajando en la siguiente cita: Castellón 2015. Allí os esperamos.

Carme López Calderón
Universidad de Santiago de Compostela

***El órgano Almeida e Silva
Lobo de Mesquita de Diamantina (1782-1787):
ingenio autóctono en el ultramar lusitano***

Marco BRESCIA

Universidades Sorbonne-Paris IV / Nueva de Lisboa
orsinibrescia@yahoo.com

La historia del órgano en América Portuguesa se confunde con la propia Historia de Brasil. Por tradición, el instrumento fue introducido en la nueva colonia por las manos del franciscano Maféu (ou Masseur), fraile organista que debe de haber traído un realejo¹ en la flota comandada por Pedro Álvarez Cabral, el cual hubiera servido en la celebración de la primera eucaristía en el ultramar luso-americano, el 1 de mayo de 1500². No obstante, la primera referencia documental sobre la presencia del órgano en América Portuguesa es la célebre carta enviada por Don Pero Fernandes Sardinha, primero obispo de la ciudad de Salvador de Bahía al rey João III: “não se esqueça V. A.^a de mandar qua hūs orgaõs/por q’ segundo este gentio he amjguo de novida/des mujto mais se a de mouer por ver dar hū Re/logio e tanger orgãos que por pregaçõis/nē amoestaçõis”³. Aunque la creación del primer puesto de organista en el seno de

[1] Respecto a la dimensión de los instrumentos, establecida en función del tubo más largo de la entonación (tubos en fachada) del órgano, tendremos por base la clasificación histórica del franciscano fray Pablo Nassarre: “son de cuatro especies distintas los que ay en magnitud: unos son de entonacion de veinte y seis palmos, que llaman sus Artífices; otros de treze; otros de seis y medio; y otros Portatiles. Lllaman de entonacion de veinte y seis palmos à los mayores porque tiene esta medida el caño, ò flauta mayor del registro principal, que se llama flautado: y de treze, porque es esta la medida de la flauta mayor de los de segunda especie. Los de tercera especie, tiene la mayor seis y medio. Y aunque los Portatiles, que son de quarta especie, està el tono en proporcion igual con los de tercera, pero se distingue en no tener tanto de longitud el flautado, por ser tapados”. Nassarre, Pablo. *Escuela Música, segun la práctica moderna* [facsimil de la edición de 1724]. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, v. 1, pp. 481-482.

[2] Cavalcanti Diniz, Jaime. *Organistas da Bahia: 1750-1850*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986, p. 17.

[3] Lisboa, Archivos Nacionales de la Torre do Tombo, Cuerpo Cronológico - 1ª parte, leg. 88, doc. 63, microfilm 3195.

la catedral primada de Salvador se dé por orden regia el 9 de septiembre de 1559, una documentación bastante fragmentaria al respecto no nos permite encontrar ninguna referencia a un órgano fijo en el templo antes de 1727⁴, lo que remonta al reinado de João V (1706-1750): el rey portugués, imbuido de sus atribuciones en cuanto gran maestro del Orden de Cristo y, dentro de un orden, sensible en proveer catedrales y monasterios de los ornamentos imprescindibles a la dignidad del culto divino⁵, enviaría un órgano fijo a la catedral de Olinda (Pernambuco), instrumento construido en Portugal en 1729 por el organero Clemente Gomes, quien, a ejemplo de cómo se había procedido respecto a la catedral de Bahía⁶, lo instalaría en persona en la catedral pernambucana⁷. Otro instrumento enviado desde el continente portugués a una sede catedralicia del ultramar americano fue el órgano de la catedral de Mariana, el más importante actualmente preservado en Brasil, atribuido, en base a un estudio exhaustivo de su factura instrumental, al célebre maestro hamburgués Arp Schnitger (1648-1719)⁸. El instrumento, procedente de una fundación franciscana en Portugal —lo que se deduce del

[4] Cavalcanti Diniz. *Organistas da Bahia...*, op. cit., p. 18.

[5] En este sentido el despacho del Consejo Ultramarino de 10 de febrero de 1747, relativo a la petición del obispo Don Manuel da Cruz concerniente a la provisión de los ornamentos necesarios a la dignidad del culto divino en la recién creada diócesis de Mariana, es digno de mención: por ornamentos se entiende “tudo o que for prezico para o exer =/ciçio da Ordem Pontifical, obrigaçoens, e funcioez/della, para cujo fim seria conveniente commeterse/esta diligencia a pessoa, ou pessoas inteligentes, ás qua=/es se dé a incumbençia de porem prompto tudo o que/julgarem necessário para todaz as ditas funcioez./Da mesma sorte os ornamentos competen=/tes, Ceremoniaes, Psalterios, Livro de Canto, Or=/gaõ, Sinos, e tudo o maez que respeita ao culto di=/vino”. Lisboa, Archivo Histórico Ultramarino, Minas Gerais, caja 48, doc 12, microfilm 41. En lo que atañe a los conventos cabe poner en relieve el envío del órgano construido en Portugal por Clemente Gomes por orden de João V para el convento de Nuestra Señora del Carmen de Paraíba, en respuesta a la petición de fray Felipe do Espírito Santo, prior del mismo, fechada en 13 de junio de 1733: “naõ tem a nossa Igreja mais que hum orna-/mento de Damasco branco e Carmezim com mais de trinta annos/de uzo, e este emprestado de huã Capella Subjeita a este convento,/e hum [de ostede] Seminario, taõ bem já com muito uzo; e a Sua/pobreza os naõ ajuda a fazer hum sufficiente para os dias festi-/vos, nem a comprar hum orgaõ capaz para ochoro, e missas/cantadas, que Somos obrigados pella nossa Regra”. Lisboa, Archivo Histórico Ultramarino: Paraíba, caja 11, doc. 891, microfilm 13; caja 8, doc. 702, microfilm 10.

[6] “Q’ o d.º/Provedor da fazenda lhe dee a passage Livre na mes/ma forma q’ se fez aos ofeçiais q’ foraõ asentar/Ó orgaõ à See da Bahia”. Lisboa, Archivo Histórico Ultramarino, Pernambuco, caja 38, doc. 3387 microfilm 52.

[7] “Diz Clemente Gomes q’elle Supplicante Se ajustou Com este/Cons.º p.ª hir asentar o orgaõ q’ por ordem de V. Mag.ª fez p.ª a See/de Olinda, e por q’ p.ª Se lhe dar na d.ª Cidade à execuçaõ o asento/do d.º orgaõ se faz persizo q’ V. Mag.ª mande ordem ao Prove/dor, da d.ª Cidade p.ª q’ este faça dar á execuçaõ o asento do d.º/orgaõ”. Lisboa, Archivo Histórico Ultramarino, Pernambuco, caja 38, doc. 3387, microfilm 52.

[8] Freixo, Elisa. *Órgão Arp Schnitger, Sé de Mariana, Minas Gerais: Aspectos históricos e técnicos*. Mariana, Arquidiocese de Mariana, 2002, p. 31.

blasón del orden seráfico, omnipresente en su caja— fue instalado en la catedral de Mariana en 1753, bajo la cetro de José I (1750-1777)⁹.

En lo que atañe a la producción autóctona de instrumentos, cobran relieve aquellos construidos bajo la égida de los jesuitas. Diversamente de las fundaciones jerárquicamente más importantes—como los colegios y los seminarios, que privilegiaron la importación de órganos desde la metrópoli¹⁰—, en las reducciones, la construcción de instrumentos destinados al culto divino era parte integrante de la obra de



evangelización de las poblaciones indígenas¹¹, muchos de los cuales eran dotados de tubos fabricados a partir de cañas naturales —*taquara*, *canabrava* o *taboca*—, elocuente testimonio de los “notáveis procedimentos de assimilação, imitação e

Figura 1
Órgano atribuido a
Arp Schnitger de la
catedral de Mariana,
Minas Gerais

[9] Efectivamente, el 7 de febrero de 1752, el ministro Diogo de Mendonça Cortereal confirmó la relación de los ornamentos enviados a Mariana, por orden de José I, entre los cuales se encontraba: “hum Orgão grande com Sua caixa e maes Ornatos, e talhas/pertencentes a elle que foy em 18 cachoens numerados com as adver-/tencias precisas para se armar, e taó bem em des embrulhos grd. e/e pequenos numerados”. Lisboa, Archivo Histórico Ultramarino, Rio de Janeiro, doc. 16.320.

[10] La *Ánua da Província do Brasil de 1732*, escrita por el padre Ignacio de Souza, precisa que el colegio de Bahía había comprado “órgão músico, notável pelo dourado, por suas pinturas e pela harmonia de vozes igualmente agradável aos ouvidos, obra da qual tínhamos grande necessidade”. La *Ánua da Província do Brasil de 1732*, del padre Laurêncio de Almeida, menciona la compra de un órgano que “executa officios divinos com grande solenidade” para el Seminario de Belém da Cachoeira. El *Catálogo Trienal da Província do Brasil* del padre Manoel Dias menciona que el colegio de São Paulo compró un órgano en 1725. Holler, Marcos. *Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis: a Música na atuação dos Jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)* [tesis doctoral en Musicología Histórica]. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2006, v.1, pp. 76-85.

[11] En este sentido son relevantes las referencias al “pequeno órgão de canas” de la Casa da Vila de Vigia en Pará, encontrada en el inventario del secuestro correspondiente, conservado en el Archivo Romano de la Compañía de Jesús, o al órgano mencionado en el inventario de 1759, custodiado por el Archivo Histórico Ultramarino de Lisboa, referente a la reducción de San Pedro de Cabo Frio, donde, según la carta del padre provincial Diogo de Machado de 1689, “celebram-se no decurso do ano as festas e na Quaresma os Officios Divinos com música de canto de órgão com seus instrumentos competentes, tudo executado pelos mesmos índios com notável asseio e devoção”. Holler. *Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis...*, op. cit., v.1, pp. 76, 82. En lo atañente a los instrumentos cuyos caños eran constituidos de cañas naturales, el historiador António Ladislau Monteiro Baena, en su *Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará* (1839), hace referencia a un

adaptação às condições locais de modelos instrumentais eruditos —com toda probabilidade estabelecidos a partir de instrumentos importados da metrópole—, em zonas mais afastadas da colônia”¹².

La figura de proa en el panorama de la organería autóctona en América Portuguesa es el organero pernambucano autodidacta Agostinho Rodrigues Leite¹³, de cuya extensa producción¹⁴ no queda más que la excepcional caja del antiguo órgano que erigió en el monasterio de San Benito de Rio de Janeiro en 1773.

La gran mayoría de los instrumentos existentes en América Portuguesa parece haber sido efectivamente importada desde la metrópoli, lo que explica la débil y discontinua presencia de maestros autóctonos en un territorio de dimensiones continentales, que no llegaron a establecer núcleos permanentes de construcción de instrumentos: una vez fallezca el organero, desaparecerá con

instrumento existente en la Vila do Ega, comarca de Rio Negro, donde una importante misión carmelita se había desarrollado: “houve ali um curioso, que fez um orgão, cujas frautas eraõ de tabocas: aõ som deste instrumento as Indias cantavaõ Missa nos Domingos e Dias Santos, e nos Sabbados os Psalmos, Hymnos, e Antifonas das Completas em concertada harmonia”. Monteiro Baena, Antonio Ladislau. *Ensaio Corografico sobre a Provincia do Pará*. Pará, Typographia de Santos & menor, 1839, p. 413. En mediados del siglo XX, el padre Carlos Borromeu describe, en su artículo publicado en la revista *Música Sacra* (Petrópolis, 1951), algunos instrumentos constituidos por caños de *taboca* o *taquara* bajo los auspicios de los jesuitas, afirmando haber visto algunos caños y restos de cajas de los antiguos instrumentos de la capela de Nuestra Señora de Nazaré de Iburajura y de la Capela de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción de Jaguarari, ambas en Moju, Pará. Holler. *Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis...*, op. cit., v.1, p. 120.

[12] Brescia, Marco. “Difusão e Aclimação do órgão ibérico na América Portuguesa entre os séculos XVI e XVIII”, *REM – Revista Eletrônica de Musicologia*, n.º XIV, 2010, s/n de página. Disponible en: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv14/08/difusao_e_aclimatacao.html (accesado el 25 de mayo de 2013).

[13] “Dotado de hum peregrino en:/genho, sem outro Mestre que a propria penetração faz excellentes Or:/gaos”. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Manuscrito F.5097, *Desagravos do Brazil, e Glorias de Pernambuco. Discursos Brasilicos, Dogmaticos, Belicos, Apologeticos, Moraes, e Historicos/ [...]]por seu ator Domingos do Loreto Couto, Presbitero profeco da ordem do Principe dos Patriarchas S. Bento*. Livro Quinto – *Pernambuco Ilustrado com as letras*, Cap.II – *Dos que pela sua rara habilidade sem ter illustres de quem aprendessem forao insignes em algumas Artes*, f. 401.

[14] Desde su taller de Recife, el organero más prolífico de América Portuguesa construiría: tres órganos para el monasterio de San Benito de Olinda – un positivo (1746-1750), un órgano fijo (1775) y un realejo (1784), un realejo para la Hermandad de *Nossa Senhora da Boa Viagem* (1747-1749), un positivo para el monasterio de San Benito de Salvador (1760), un realejo para la iglesia de la Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen de la misma ciudad (1766-1769), siéndole atribuidos los instrumentos de varias iglesias de Recife: *Livramento*, San Pedro, Madre de Deus, *Corpo Santo*, San Antonio y *Bom Jesus das Portas*: “Agostinho pertencia às irmandades eretas, em quase todos esses templos. E os órgãos existiam comprovadamente nas referidas igrejas do Recife do século XVIII”. Cavalcanti Diniz, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1969, v.1, p. 108.

él el núcleo. El papel desarrollado por los linajes en el aprendizaje de la organería, tan importante en Europa, no se verifica de forma efectiva y generalizada en el ultramar luso-americano. Respecto a la dimensión de los instrumentos, ya fueran importados o de construcción local, la práctica integralidad de estos se componía de positivos o realejos, instrumentos pertenecientes a la tercera y cuarta especie de Nassarre. Los instrumentos de mayores dimensiones, rarísimos en el contexto luso-americano, eran órganos de la segunda especie nassarriana – catedral de Mariana o monasterio de San Benito de Rio de Janeiro, por ejemplo -, siendo hecho notable que algunos instrumentos muy significativos, incluso imponentes, en el panorama de América Portuguesa —como los órganos de la iglesia del Carmen del antiguo Arraial do Tejuco (actual ciudad de Diamantina) o de la parroquial de São José do Rio das Mortes¹⁵ (actual ciudad de Tiradentes)— sean instrumentos de entonación de 6 o 4 pies, respectivamente, tratándose más de positivos grandes que de grandes órganos. A ejemplo de Rodrigues Leite y Almeida e Silva —sobre cuya actividad profundizaremos acto seguido—, los organeros activos en la colonia eran autodidactas, lo que queda evidente en un interesante color local de los instrumentos aun conservados, que no siguen estrictamente los cánones preconizados por la organería ibérica, tratándose más bien de una aclimatación a partir de los instrumentos enviados desde Portugal, que instaurarían los modelos instrumentales pasibles de imitación¹⁶.

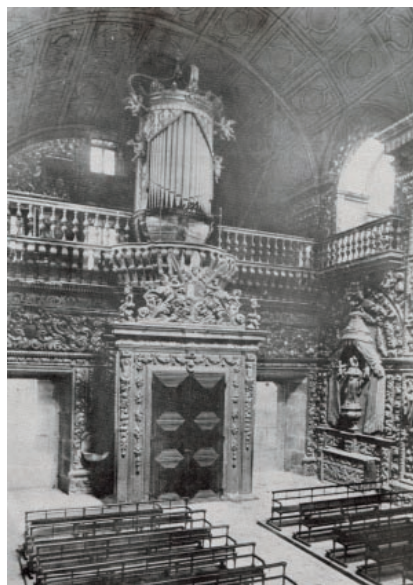


Figura 2
Caja del antiguo órgano Rodrigues Leite, 1773, del monasterio de San Benito de Rio de Janeiro, fachadas principal y posterior. Clemente Maria da Silva Nigra. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador, Tipografia Beneditina, 1950. v.3

[15] Encargado en 1785 en Oporto al organero de origen gallego Simón Fernández Coutiño por la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Villa de São José do Rio das Mortes, el instrumento, conservado en nuestros días, sería ee instalado en la iglesia parroquial de San Antonio de la dicha villa en 1788.

[16] Brescia, Marco. *Catalogue des orgues baroques au Brésil: Architecture et Décoration* [tesis de máster en Historia del Arte]. Paris, Universidad Sorbonne-Paris IV, pp.. 309-311.

EL ÓRGANO ALMEIDA E SILVA/LOBO DE MESQUITA (1782-1787)

En el contexto de la antigua Capitanía Geral de Minas Gerais el padre Manoel de Almeida e Silva, cuyo origen se desconoce¹⁷, es citado a partir de 1760 en la Vila do Príncipe (actual ciudad de Serro)¹⁸. En el antiguo Arraial do Tejuco, erigiría el antiguo órgano de la antigua parroquial de San Antonio¹⁹, así como el órgano de la iglesia de la Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen (1782-1787)²⁰.

Además de dichos instrumentos, sabemos de la existencia de otro órgano²¹, un realejo donado en 1788 por Conrado Caldeira Brant a la Hermandad de Nuestra Señora de las Mercedes²², que Curt Lange identifica como un órgano importado

[17] “Não conhecemos o menor antecedente sobre a aprendizagem do padre no campo da organeria, se adquirida em Portugal ou se improvisada no Tejuco à base de textos e planos recebidos de Lisboa. A necessidade faz o monge, diz um velho provérbio. Naquele isolamento dos centros mais desenvolvidos, como Salvador e Rio de Janeiro, as iniciativas dos homens se multiplicam, conduzindo não poucas vezes a excelentes resultados”. Curt Lange, Francisco. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe do Serro do Frio*. Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983, p. 125.

[18] “Almeida e Silva est cité régulièrement de 1760 à 1778 dans les archives de la ville du Serro, avant de partir à Diamantina, sous contrat pour la fabrication de l’orgue pour l’église de Santo Antônio: cet instrument est presque prêt en 1782 mais il faudra encore un an ou deux pour qu’il entre en fonction. Il fut définitivement installé entre 1783 et 1784. Almeida e Silva habita Serro puis Diamantina à l’époque où y vécut Lobo de Mesquita et les deux hommes travaillèrent ensemble: ce religieux lui aussi aurait pu être maître du compositeur”. Junqueira Guimarães, Maria Inês. *L’œuvre de Lobo de Mesquita, Compositeur Brésilien (?1746-1805): Contexte Historique, Analyse, Discographie, Catalogue Thématique, Restitution* [tesis doctoral en Musicología Histórica]. Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 126.

[19] La antigua iglesia parroquial de San Antonio ha sido demolida en 1931, su antiguo órgano encontrándose ruinoso ya hacía muchos años. Curt Lange. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe...*, op. cit., p. 126.

[20] Respecto a la restitución de la documentación concerniente a la actividad desarrollada por Almeida e Silva cabe poner el acento sobre la exhaustiva serie de fotografías hechas a partir de libros de hermandades del antiguo Arraial do Tejuco realizada por el musicólogo Francisco Curt Lange, algunos de las cuales consistiendo en las únicas fuentes conocidas de documentos enajenados por terceros de sus archivos correspondientes, estando disponibles a los investigadores en el Fondo Curt Lange custodiado por la Universidad Federal de Minas Gerais.

[21] La relación de viaje escrita en 1817 por el naturalista francés Auguste de Saint-Hilaire es un importante testimonio sobre el antiguo Tejuco y sus órganos: “apesar de ser cabeça do Distrito dos Diamantes o lugar foi durante muito tempo uma sucursal; entretanto contam aí sete igrejas principais e duas capelas. Todos esses edifícios são pequenos mas ornamentados com muito gosto e muito limpos. Por cima da porta das igrejas há uma tribuna onde ficam os músicos quando se celebram as missas solenes. Várias igrejas possuem um pequeno órgão construído na aldeia; há também as que possuem belos ornatos e são muito ricas em prataria. As mais bonitas são a de Santo Antônio, S. Francisco e do Carmo”. Saint-Hilaire, Aguste de. *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2004, p. 28.

[22] “Aos vinte e dous dias do Mes de Abril/de 1788 entrou por nosso Irmao nesta no/ssa Irmandade

de Portugal y que haya pertenecido a Felisberto Caldeira Brant²³, hermano de Conrado y administrador del contrato de extracción de diamantes entre 1748 y 1751.

En lo concerniente a la construcción del órgano de la Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen²⁴, inferimos al existencia de un instrumento anterior al que se conserva en nuestros días, expresivo espécimen utilizado por el eminente compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita²⁵, uno de los máximos representantes de la música colonial iberoamericana. En el *Livro de Despeza n.1* de la orden han registrado pagos realizados en 1777, 1778 y 1779 en favor de Pedro Nolasco de Azevedo, por haber tocado el órgano en festividades señaladas²⁶. Se podría pensar que se tratase de un instrumento de alquiler, práctica que se documenta *Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento* albergada en la parroquial de Santo Antonio²⁷. Sin embargo hay indicios muy concretos que nos llevan a considerar que el instrumento utilizado en el seno de los terciarios carmelitas era propio: en el *Livro de Receita e Despesas da Capela do Senhor do Bonfim dos Militares do Arraial do Tijuco* se anotó en 1764 la compra de plomo de parte del padre Almeida e Silva a nombre de la Orden Tercera del

de Nossa Senhora das/Mercês Conrado Caldeira Abrantes/e deu de esmolla p.^a Sua entrada hum Or/go que Se axa no Coro da dita Capella/por Cuja esmolla Se mandou fazer ao d.^o/Irmao este termo de entrada ficando Re / mido p.^a não pagar anuaes”. Belo Horizonte, Fondo Curt Lange, Universidad Federal de Minas Gerais, Fotografías - 8.1.08.46, facsímil extraído del *Livro de Entrada de Irmãos na Irmandade de Nossa Senhora das Mercês*.

- [23] Curt Lange. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe...*, op. cit., p. 125.
- [24] La Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen fue fundada en 1758. Dos años más tarde los terciarios carmelitas recibirían autorización para construir su propia iglesia, cuyos trabajos finalizaron en 1765, gracias a las abultadas limosnas hechas por João Fernandes de Oliveira, administrador del contrato de explotación de los diamantes en esta época. Bazin, Germain. *L'Architecture baroque religieuse au Brésil: étude historique et morphologique*. Paris, Éditions d'Histoire et d'Art Librairie Plon, 1958, v. 2, p. 70.
- [25] En el contexto del antiguo Arraial do Tejuco, a parte de la actividad desarrollada como organista de la Hermandades del Santísimo Sacramento y de las Mercedes, así como de trabajos puntuales hechos para la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Lobo de Mesquita fue el primer organista a ocupar el puesto del nuevo instrumento que Almeida e Silva construyera entre 1782 y 1787 para la Orden Tercera del Carmen. Aunque no haya sido formalmente contratado antes de 1789, la primera referencia documental a su actuación como organista para los terciarios carmelitas remonta a 1786. El compositor trabajaría en calidad de organista de la Orden del Carmen hasta 1794. Brescia. *Catalogue des orgues...*, op. cit., p. 245.
- [26] Diamantina, Archivo de la Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen, Caja 5, Livro de Despeza n.1, ff. 58r., 66r., 72r.
- [27] Belo Horizonte, Fondo Curt Lange de la UFMG, *Fotografías* - 8.1.08.48.2, facsímil de un listado extraído del *Livro de Receita e Despesa* de la Hermandad del Santíssimo Sacramento, Arraial do Tejuco, 1782, f. 47r.

Carmen²⁸, lo cual manifiesta una relación bastante más temprana entre el padre y ésta, concomitantemente a los trabajos de construcción de la iglesia.

Respecto al instrumento de 1787, que parece tratarse del segundo órgano de Almeida e Silva para la Orden del Carmen, sabemos que la propuesta para la construcción del mismo partió del propio organero. Según la deliberación correspondiente, la misma ha sido aceptada por la orden terciaria el 13 de febrero de 1782:

Termo p.^{lo} qual Se determinou em Mesa/Mandar fazer o orgão Segd.^o o ajuste abayxo/ declarado.//Aos 13 dias do mes de Fever.^o de 1782 no Consistorio desta/V. Ord. 3.^a de N. Snr.^a do Monte do carmo estando prez.^{tes}/O nósso Irmaão Prior, e os mais Irmaões da Meza e outros mais/que já Servirão as Mesas passadas estando também presente/o Rev.^o M.^{cl} da Almd.^a Silva Com consentimento de todos/foy detreminado e concluido com o d.^o Rev.^o o ajuste do/Orgão da capella p.^a esta V. Ord. Na forma Seguinte//[...] o mesmo Rev.^o Seria obri/gado a dar o d.^o Orgão feito, e acabado, pello preço de –/hum conto e trezentos e vinte mil Reis, a qual quantia Se obri/gou a Meza, a fãzerlhe Seria [obra] , dandolhe da factura des/te a Seis mezes a metade, e [tudo] o que he o Resto da factura deste/a hum anno, e de que tudo até o fim Se prometeo e todos a/Cordaraõ e ; assignaraõ e, para a todo tempo Constar eu/Secretario dest.^a V. Ord. escrevi, e assigney.//Pr.^o Manoel A. S.^a M.^{cl} da Costa Carv.^{lo29}.

Constatamos que el precio del instrumento, 1:320\$000 réis o 1100 octavas de oro no era en nada comparable al del órgano que Almeida e Silva construyera para la antigua parroquial de Santo Antonio, 300 octavas de oro³⁰, lo cual nos permite concluir que este se trataba de un realejo. El finiquito de los pagos relativos a la construcción del órgano se libró el 17 de marzo de 1788:

E pela forma assima declarada dou por justa/esta conta, de q' estou pago e Satisfeito, e dou/plena e geral quitaçam da Sua importancia,/que Saõ mil, e Cem oitavas, em que

[28] Belo Horizonte, Fondo Curt Lange de la UFMG, caja 10.7.002.003, carpeta 10.3.39.08. De hecho, en el Livro de Despeza n.1 de la Orden del Carmen se anotó el pago de 105 octavas y media de oro correspondientes a “26 a’ 12 L.as de [c]humbo q’ Se comprou ao Procurador do s.r/do Bomfim p.a a noSsa igreja a 4/8.as a Roba”. Diamantina, Archivo de la Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen, Caja 5, Livro de Despeza n.1, f. 4r.

[29] Belo Horizonte, Fondo Curt Lange de la UFMG, *Fotografias* - 8.1.08.34.6, facsimil de la capitulación n.º 49, registrada en el f. 48r. del *Livro de Termos da Ordem 3ª de N. S. do Carmo do Arraial do Tejuco*, el cual ha sido arrancado del mismo.

[30] En el *Livro de Receita e Despesas da Irmandade do Santissimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio do Arraial do Tejuco*, f. 37r., el 3 de junio de 1782, el tesorero anotó el pago de 150 octavas de oro a título de contribución a la construcción del órgano en cuestión. Curt Lange. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe...*, op cit., p. 126. Según Junqueira Guimarães, “à notre avis, en 1783 – tout en gardant sa place dans l’ensemble du Serro – Lobo de Mesquita aida le père Almeida e Silva, dans la phase d’expérimentation du premier orgue réalisé sur les terres mineiras”. Junqueira Guimarães. *L’œuvre de Lobo de Mesquita...*, op. cit., p. 96.

comigo Se/ajustou a factura do Organ. Tejuco aos 17/de M.^o de 1788./M.^{el} de Almeid.^a S.^a³¹.

De lo que venimos de exponer constatamos que el padre Almeida e Silva ha tardado cerca de cinco años para terminar el instrumento del Carmen de Diamantina, lo que pone de manifiesto un cierto carácter experimental en el ejercicio de su arte³², hipótesis demostrada en el estudio de las características constructivas del instrumento. Pese a que el mismo haya sufrido algunas intervenciones posteriores³³ —entre las cuales cabe destacar aquellas realizadas en 1877, 1905 y, sobretodo 1940, llevada a cabo por Anísio Santos y Eugenio Viana, afinadores de piano³⁴—, estas se limitaran a la superficie del instrumento, prácticamente no le tocando el organismo instrumental.

El órgano Almeida e Silva/Lobo de Mesquita de Diamantina se encuentra actualmente en proceso final de restauración, según proyecto del Archidiócesis de Diamantina, aprobado por el Ministerio de Cultura de Brasil en el marco de la ley federal de incentivo a la cultura, contando con el apoyo del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional y de la Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen de Diamantina, financiado integralmente con fondos del Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social³⁵. La coordinación técnica es de responsabilidad del presente autor y el restauración de la parte instrumental del órgano corre a cargo del Taller de Organería Hermanos Desmottes de Landete (Cuenca)³⁶.

Por ocasión de los trabajos de estudio del material fónico histórico del instrumento, realizados *in situ* bajo la dirección del maestro organero Frédéric Desmottes, a partir de la identificación de las inscripciones originales de

[31] Diamantina, Archivo de la Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen, Caja 1, Livro das Dívidas (1770-1788), f. 23r.

[32] “É fora de dúvida que o órgão do Carmo representou o maior esforço do Padre Almeida e Silva, se considerarmos os respectivos custos de cada um de seus empreendimentos [300 e 1100 oitavas de ouro, respectivamente, fora o custo do órgão de Santo Antônio e do Carmo]. Para o Arraial do Tejuco foi um esforço extraordinário e o lapso que se acha entre a assinatura do contrato e a conclusão do órgão comprova que o Padre Almeida e Silva deve ter lutado com sérias dificuldades para entregá-lo perfeito e acabado. Parece que não soube solucionar um problema surgido nos foles, os quais tiveram que ser constantemente renovados ou reparados ao longo de vários decênios”. Curt Lange. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe...*, op cit., p. 126.

[33] Curt Lange. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais: Vila do Príncipe...*, op cit., pp. 259-260.

[34] Brescia. *Catalogue des orgues...*, op. cit., p. 127.

[35] Cf. <http://www.orgaodiamantina.com/> (accesado el 25 de mayo de 2013).

[36] Cf. <http://www.desmottes.org/> (accesado el 25 de mayo de 2013).

Almeida y Silva encontradas en la práctica integralidad de la tubería —siempre correspondientes, además, entre pie y cuerpo de cada uno de los tubos—, fue posible restablecer de modo absolutamente fiable la composición original del órgano, reordenada de forma bastante ilógica en las intervenciones realizadas posteriormente —sobre todo en los años 1940—, que, no obstante los cortes efectuados en gran parte del conjunto de la tubería para subir el diapason del órgano, afortunadamente no ha llegado a comprometer la integridad del material histórico del instrumento. En base a dicho estudio³⁷, el plan sonoro ideado pelo padre organero es el siguiente:

Lado izquierdo		Lado derecho
Sordo	(Lengüeta de 12 pies)	Sordo
Quinzena	(Flautado de 1 pie y ½)	Quinzena
Quinzena	(Flautado de 1 pie y ½)	Quinzena
Dozena	(Flautado de 2 pies)	Dozena
Oitava	(Flautado de 3 pies)	Oitava
Oitava	(Flautado de 3 pies)	Oitava
Grave	(Flautado de 6 pies)	Grave
Aberto	(Flauta abierta de 6 pies)	Aberto
Tapado	(Flauta tapada de 6 pies)	Tapado

Se trata de una composición bastante sencilla —teniéndose siempre en cuenta que el tubo más grave de la entonación es el F— cuya única peculiaridad es la duplicación los registros de 6, 3 y 1 pie y ½, lo que tanto puede corresponder a una intencionalidad conceptual³⁸, como a una necesidad de refuerzo de la intensidad sonora del *Lleno* del instrumento surgida según la marcha.

La caja del órgano revela una tipología bastante corriente en el Norte de Portugal a partir del último cuarto del siglo XVIII y muy en boga en los

[37] Brasília, Ministerio de Cultura, *Projeto de restauración del órgano histórico Lobo de Mesquita – PRONAC 062802*, Brescia, Marco. *Relatório de trabalho de restauração: estudo e classificação da tubería e preparação para o restauro in situ do instrumento* (2013).

[38] Aunque la duplicación de una de las hileras desde el *Flautado* hasta la *Quincena* no sea una práctica común en el ámbito del órgano ibérico en el siglo XVIII – siendo más bien una práctica difundida en Italia – no podemos desestimar los instrumentos construidos por el organero palentino Antonio del Pino y Velasco en las catedrales de Ourense (1717-1721) y Tuy (1714-1716), que tenían duplicadas *Docena*, *Quincena* y *Decinovenas*, lo que, sin embargo, no parece haber influido de forma perceptible en su entorno más inmediato: Galicia y Minho-Douro. Brescia, Marco. *L'écôle Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal* [tesis doctoral en Musicología Histórica leída el 14 de noviembre de 2013]. Paris, Universidad Sorbonne-Paris IV, 2013, v. 1, pp. 172 - 173.

positivos de grande porte, es decir, instrumentos fijos pertenecientes a la tercera especie de Nassarre cuyos tubos de la entonación se distribuyen en un cubo central flanqueado por dos castillos en ala cuya altura decrece hacia las extremidades, de donde resulta el coronamiento contracurvado, en forma de lira invertida. En Diamantina, la originalidad absoluta de la composición adviene de la presencia de una cenefa de perfil sinuoso en forma de ballesta, cuya utilización en el mobiliario religioso es una de las singularidades del estilo rococó en Minas Gerais, sin precedentes en Portugal³⁹. Es igualmente notable que dicha cenefa remplace igualmente las chambranas superiores, lo que contribuye enormemente al refinamiento formal de la composición. Respecto a la implantación del instrumento, a ejemplo del antiguo órgano Rodrigues Leite de San Benito de Rio, la misma se hace al centro y en la parte anterior de la tribuna del coro alto de la iglesia, la fachada principal del órgano estando alineada a la barandilla correspondiente⁴⁰. La fachada posterior, oculta de la mirada externa, se orienta hacia una concepción funcional, siendo compuesta por cuatro puertas articuladas dos a dos que encierran la consola y la tubería del órgano, que se presenta actualmente expuesta, a modo de un positivo de pecho, una vez se taña el instrumento.

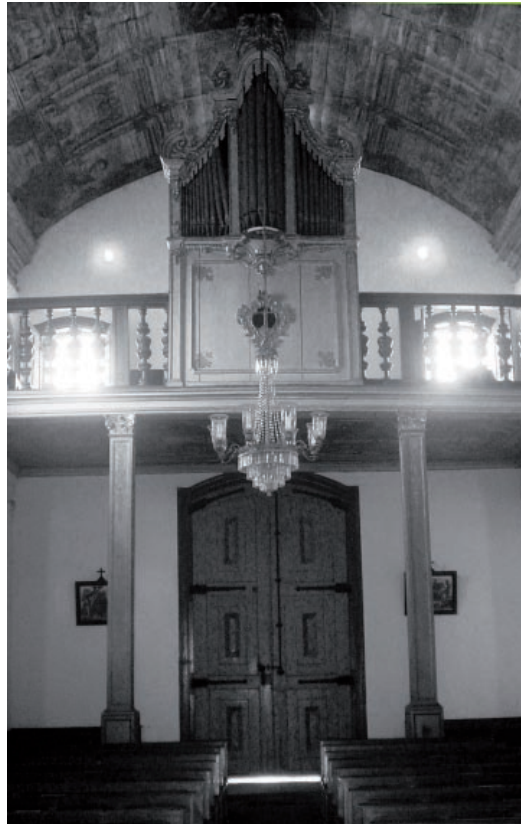


Figura 3
Fachadas principal y posterior del órgano Almeida e Silva / Lobo de Mesquita de Diamantina

Si la caja del órgano, sobremodo su frontispicio, se estructura según las reglas clásicas del arte, la parte instrumental que la misma cobija, aunque deje de

[39] Ribeiro Andrade de Oliveira, Myriam. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 253.

[40] “Il nous semble que le choix de l’emplacement à Diamantina est conditionné moins à des questions typologiques qu’à des impositions de caractère spatial et esthétique [...]. Nous croyons que des facteurs d’ordre esthétique, voire même de goût, auraient joué une influence plus décisive à ce sujet, car l’emplacement de l’orgue ne fut pas décidé par le facteur d’orgues, mais, comme nous l’avons vu plus haut, par la Mesa du tiers-ordre, qui a dû bien choisir un emplacement qui mît en valeur la noblesse de l’instrument, dont le buffet jouerait, d’ailleurs, le rôle de pendant du maître-autel, ce qui était véritablement souhaitable, étant donnée l’inexistence de paravent à l’entrée de l’église”. Brescia. *Catalogue des orgues...*, op. cit., pp. 245-246.



manifiesto una peculiar influencia de la organería ibérica e italiana, revela, otrosí, una lectura y sintaxis bastante personales de las mismas. A nivel de la consola, uno se percata inmediatamente del ámbito excepcional del teclado manual para la época de construcción del instrumento: 61 teclas (FF-f^{'''}), presentando pues un *ravalement* (extensión excepcional del teclado) a partir de C hacia el grave. Aunque los tiradores de registro se correspondan simétricamente en sendos lados de la consola y a cada uno exista una corredera correspondiente, exactamente a la manera de un órgano ibérico de raíz castellana, la presunta partición del manual no encuentra repercusión

Figura 4
Implantación del
órgano Almeida
e Silva/Lobo de
Mesquita de la Orden
Tercera de Nuestra
Señora del Carmen
de Diamantina

alguna al interior del secreto. La distribución interior de la tubería sigue la misma disposición en mitra diatónica de la fachada, tratándose indudablemente de la original, así lo demuestra la disminución gradual de la anchura y disposición de las ventillas en el arca de viento, desde el machón central hacia las extremidades. Otra peculiaridad es el sistema adoptado en la construcción de la mecánica de notas, de evidente corte italiano, con molinetes en hierro forjado. La principal ventaja de dicho sistema es, evidentemente, el ahorro de espacio que el mismo proporciona respecto a los molinetes de madera, favoreciendo un notable acortamiento de la reducción, lo que repercute en un toque más ligero y preciso. Aunque Almeida e Silva se valga de ello, lo utiliza en una reducción muy alta, dejando, así, mucho espacio inutilizado entre los molinetes. ¿Intencionalidad de la factura instrumental o necesidad de rellenar un receptáculo predefinido? Nos quedamos más bien con la impresión de que el organero trabajara sobre un prospecto erudito a nivel de la estructuración de la caja, seguramente realizado en el Minho-Douro portugués, dentro del cual agenciara un instrumento de forma evidentemente experimental. Es precisamente en esta perspectiva donde radica la relevancia y singularidad del instrumento diamantinense, testimonio

irrepetible de la tenacidad y capacidad de especulación de los organeros activos en el ultramar lusitano.

