

**PROYECTO FINAL**

*¿Quis audivit unquam tale?*

---

***Modos de registrar el órgano en España y Portugal en el siglo  
XVIII***

**Volumen I – Estudio**

Alumno: Marco Brescia

Ámbito/Modalidad: Máster de interpretación de la Música Antigua/Órgano  
histórico

Director: Javier Artigas

Curso: 2012/2013

## ***¿Quis audivit unquam tale? Modos de registrar el órgano en España y Portugal en el siglo XVIII***

En España, son harto conocidos documentos que contienen instrucciones de combinaciones de registros de órgano, hechas por organistas u organeros entre los siglos XVI y XVIII. En Portugal, en cambio, no son tan pródigos documentos correlatos, lo que añade importancia al manuscrito que tiene por título [*Mappa de registrar o] orgão*, relacionado al antiguo Monasterio de San Benito del Ave María de Oporto y custodiado por la Biblioteca Nacional de Portugal. Además de dichos *modos de registrar* del siglo XVIII hemos elegido un corpus musical dotado de indicaciones originales de registros de compositores como Antonio Soler, José Lidón, José de Nebra, Ramón Carnicer y José Marques e Silva. El presente trabajo propone un acercamiento a dicho repertorio, que compone el programa de nuestro recital fin de máster, bajo la luz de la evolución del órgano ibérico y de los instrumentos coetáneos y en relación con dichos *modos de registrar*, lo cual ilustra una práctica musical precisa, aportando importantes subsidios para la construcción de un repertorio personal de registración, histórica, organológica y artísticamente fundamentado.

**Palabras-clave:** *modos de registrar* el órgano en España y Portugal, órgano barroco ibérico, repertorio de órgano con registración original.

## ***¿Quis audivit unquam tale? Modos de registrar l'orgue a Espanya i Portugal al segle XVIII***

A Espanya, són molt coneguts documents que contenen instruccions de combinacions de registres d'orgue, fetes per organistes o orgueners entre els segles XVI i XVIII. A Portugal, en canvi, no són tan pròdigs documents correlats, la qual cosa afegeix importància al manuscrit que té per títol [*Mappa de registrar o] orgão*, relacionat a l'antic Monestir de Sant Benet de l'Ave Maria de Porto i custodiat per la Biblioteca Nacional de Portugal. A més d'aquestes *modos de registrar* del segle XVIII hem triat un corpus musical dotat d'indicacions originals de registre de compositors com Antonio Soler, José Lidón, José de Nebra, Ramón Carnicer i José Marques e Silva. El present treball proposa un acostament a aquest repertori, que compon el programa del nostre recital fi de màster, sota la llum de l'evolució de l'orgue ibèric i dels instruments coetanis i en relació amb aquestes *modos de registrar*, la qual cosa il·lustra una pràctica musical precisa, aportant importants subsidis per a la construcció d'un repertori personal de registració, històricament, organològicament i artísticament fonamentat.

**Paraules-clau:** *modos de registrar* l'orgue a Espanya i Portugal, orgue barroc ibèric, repertori d'orgue amb registració original

## **¿Quis audivit unquam tale? Modos de registrar the organ in Spain and Portugal in the 18<sup>th</sup> century**

In Spain, documents containing organ stop combinations written by organists or organ builders between the 16<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries are well known. However, correlate documents in Portugal are not so lavish, which adds importance to the manuscript entitled [*Mappa de registrar o*] *órgão* from the ancient Monastery of Saint Benedict of *Ave Maria* in Oporto, currently preserved at the National Library of Portugal. In addition to these 18<sup>th</sup> century *modos de registrar* we have chosen a musical corpus containing original stop indications by Antonio Soler, José Lidón, José de Nebra, Ramon Carnicer and José Marques e Silva. This work proposes an approach to this repertoire, which composes our master's recital program, in the perspective of the evolution of Iberian organ and contemporary instruments and in connection with these *modos de registrar*, illustrating an accurate musical practice and providing significant tools for the construction of a personal organ registration, historically, organologically and artistically based.

**Key-words:** *modos de registrar* the organ in Spain and Portugal, Iberian Baroque organ, organ repertoire with original registration.

*A José Luis González Uriol, maestro de la escuela aragonesa de tecla,  
por haberme desvelado el magnífico mundo del órgano ibérico.*

## AGRADECIMIENTOS

Inicialmente, me gustaría agradecer a Javier Artigas, maestro del órgano ibérico, quien me ha prodigado su generosidad, sus conocimientos, su elegancia y amabilidad a lo largo del corto pero intenso recorrido de este máster.

Mis mejores agradecimientos, igualmente, a los profesores de la Escuela Superior de Música de Cataluña, quienes me han honrado al aceptar evaluar mi trabajo.

Un agradecimiento muy especial a Marc Heilbron, por la siempre amable acogida, y a Emilio Moreno, por haber confiado en mí para integrar los proyectos *Un cafè amb Corelli* y *Silenci, fem Musica*, realizados en el Museo de la Música en el marco del XXXV Festival de Música Antigua de Barcelona.

Muchísimas gracias a todos los profesores por su dedicación y generosidad en compartir con nosotros sus conocimientos, a los funcionarios de la escuela, en especial a la incansable Maria Franch, además de todos los compañeros de estudio quienes me han acompañado de forma entrañable en esta aventura. En particular, mi más sincero reconocimiento a la amistad de Rodrigo Teodoro, Joan Benavent, Oriol Casadevall, Pablo Gastaminza, Abraham Cupeiro, María Ruiz y Martha Molinar.

No podría dejar de hacer un agradecimiento muy especial a mi madre, la responsable por poner mis manos por primera vez sobre un piano, lo que me marcó de por vida, haciendo de mi un instrumentista de tecla, además de apoyarme de forma constante e indefectible a lo largo de toda la vida.

Para finalizar, mil gracias a mi mujer Rosana, por incentivar me a perseguir mis sueños e inquietudes, y por hacerles una realidad tangible.

## **ABREVIACIONES**

ACSa – Archivo de la Catedral de Salamanca

ACSe – Archivo de la Catedral de Segovia

AGG – Archivo General de Guipúzcoa

AHPG – Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa

AHPL – Archivo Histórico Provincial de Logroño

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	9
<b>Capítulo I – La escuela <i>Echevarría</i> y la definición del órgano barroco ibérico</b>	14
1.1– La lengüetería en forma de tiros: el signo más evidente de la nueva escuela	17
1.2 – Las arcas de ecos: la “ida i venida” del sonido	20
1.3 – El <i>Lleno de Nasartes</i> : la bastardía del órgano ibérico	24
1.4 – Arquitectura sonora	27
<b>Capítulo II – <i>Modos de registrar</i> el órgano en España y Portugal en el siglo XVIII</b>	
2.1 – <i>Modos de registrar</i> el órgano en España	38
2.2 – <i>Modos de registrar</i> el órgano en Portugal	47
<b>Capítulo III – La registración original en el repertorio organístico ibérico de los siglos XVIII y XIX</b>	53
<b>Conclusiones</b>	70
<b>Bibliografía</b>	74

## **INTRODUCCIÓN**

El presente trabajo final del máster de interpretación de la Música Antigua, especialidad de órgano histórico, ministrado conjuntamente por la Escuela Superior de Música de Cataluña y por la Universidad Autónoma de Barcelona, versa sobre los *modos de registrar* en España y Portugal en el siglo XVIII, estudiados bajo la luz de la evolución del órgano ibérico, así como del uso de la registración por parte de algunos compositores que dejaron indicaciones precisas de ello en sus manuscritos.

Este trabajo se compone de dos volúmenes: el primero es el estudio propiamente dicho, al paso que el segundo recoge los anejos documentales y de partituras sobre los cuales se fundamenta el primer. El estudio, a su vez, se divide en tres capítulos. El primero – *La escuela Echevarría y la definición del órgano barroco ibérico* – se dedica al estudio de las principales innovaciones definidoras del órgano barroco ibérico – *Lleno de lengüetería* en artillería, arcas de ecos con su *suspensión de voy y vengo*, *Lleno de Nasartes* –, debidas al quehacer de fray Joseph de Eizaga Echevarría, además de su evolución de la mano de los organeros componentes de su vigorosa escuela la cual, en la búsqueda de un mayor aparato y monumentalidad, engendrará una singular arquitectura sonora, característica de un órgano ibérico en pleno apogeo. Los *modos de registrar*, o sea *mezclas* de registros o incluso manuales de utilización de determinados instrumentos de mayor complejidad, hacen el objeto de estudio del segundo capítulo – *Modos de registrar el órgano en España y Portugal en el siglo XVIII* –, abordados siempre en relación los unos con los otros. El tercer y último capítulo de nuestro estudio – *La registración original en el repertorio organístico ibérico de los siglos XVIII y XIX* – propone el acercamiento a algunas obras cuyos manuscritos presentan indicaciones originales de registración, hechas por los mismos compositores – como es el caso de Antonio Soler, José Lidón, Ramón Carnicer o José Marques e Silva –, o más bien por otros organistas o compositores que las han copiado para su uso personal, en un instrumento concreto – como lo es, en toda probabilidad, el caso de Melchor López, quien copia un juego de *Versos de Vísperas* de José de Nebra en su libro de órgano. En lo que atañe a la elección del corpus de obras analizadas en el presente capítulo nos hemos guiado por un criterio mayormente artístico, visando a la composición del programa de nuestro recital fin de máster y conscientes de la imposibilidad de hacer una compilación exhaustiva del repertorio con indicaciones originales de registración, lo que ultrapasaría en mucho los límites de este trabajo.

El segundo volumen, presentado en soporte CD, se compone de ocho anejos. El Anejo I – JULIÁN DE LA ORDEN – recoge la importante *Relación de lo que contienen los órganos de la S.ta Iglesia Catedral de Málaga* (1783) del organero conquense Julián de la Orden, la cual ilustra de manera minuciosa la utilización de un conjunto de órganos gemelos de tipo catedralicio constituido por una compleja arquitectura sonora. El Anejo II – *VARIAS MEZCLAS* – se compone de uno de los documentos capitales en lo que atañe a una registración característica de un organista plenamente solvente en su oficio en el último tercio del siglo XVIII, las *Varias mezclas que se pueden hacer con los registros repartidos en los tres teclados del órgano*, referentes al órgano del Evangelio de la Catedral de Segovia (1769-1772). El Anejo III – *MAPPA DE REGISTAR O ORGÃO* – alberga la transcripción de un documento custodiado por la Biblioteca Nacional de Portugal y relacionado al instrumento del antiguo Monasterio de San Benito del Ave María de Oporto. A partir del cuarto anejo, presentamos las ediciones de varios autores de las obras que componen nuestro recital fin de máster, a saber: Anejo IV – ANTONIO SOLER, *16 versos para Te Deum* (transcripción de Samuel Rubio, *Tesoro Sacro Musical*, 1972); Anejo V – JOSÉ LIDÓN, *Capricho de órgano para registro de lengua en mano izquierda y de corneta en la derecha* (edición crítica de Dámaso García Fraile, *José Lidón (1748-1827): la música para teclado*, 2004); Anejo VI – JOSÉ DE NEBRA, *11 Versos de Vísperas* (edición crítica de Marco Brescia, *Libro de órgano de Melchor López (1781)*, 2011); Anejo VII – RAMÓN CARNICER, *Sonatas III y V* (revisión y transcripción de Miquel González, *Sonates de Menorca*, 2008); Anejo VIII – JOSÉ MARQUES E SILVA, *Versos de 4.º tom y Fantasia* (edición crítica de João Vaz, *Frei José Marques e Silva (1782-1837): obras completas para órgão*, 2011).

En lo que atañe a las principales problemáticas suscitadas en el transcurso de la presente investigación, cobra relieve la definición del(de los) eventual(es) tipo(s) de instrumento(s) al(a los) cual(es) los *modos de registrar* el órgano en Portugal y España en el siglo XVIII se destinan. A su vez, ello conlleva el cuestionamiento del tipo de documentos ante los cuales nos deparamos, es decir: sus características, sus finalidades, su uso, su destinación. En una perspectiva de complementariedad a ello, se legitima igualmente la necesidad del estudio del repertorio con indicaciones originales de registración, o mejor dicho, de las fuentes que ilustran una praxis interpretativa coetánea, y su confrontación con aquello preconizado o teorizado en los *modos de registrar*, en la búsqueda de eventuales convergencias, divergencias, o bien puntos de

inflexión o proyección que nos puedan ayudar a establecer una comprensión más amplia y a la vez específica de una forma particular de concebir y ejecutar la música de órgano.

Respecto a las fuentes documentales, todo el estudio de los fundamentos de la escuela *Echevarría* recogido en nuestra tesis doctoral ha sido realizado en base a las escrituras de obligación, memoriales e informes de padre Echevarría conservados en archivos del País Vasco y de la Rioja – Archivo General de Guipúzcoa, Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa y Archivo Histórico Provincial de Logroño –, lo que favoreció un acercamiento del todo deseable a nuestro objeto de estudio, ya bastante distorsionado en compilaciones sobre compilaciones hechas a partir de los estudios preliminares publicados por el padre José Antonio de Donostia en los años 1950 – *Música y Músicos del País Vasco* y *El órgano de Tolosa – 1686*. La misma preocupación por tocar lo más cerca posible nuestro sujeto de investigación nos impelió a buscar en el Archivo de la Catedral de Segovia el documento original de las *Varias mezclas que se pueden hacer con los registros repartidos en los tres teclados del órgano*, analizado por Jesús Ángel de la Lama – *El órgano barroco español: Registración*, v.3 –, en base a la publicación de Rudolf Walter – “A spanish registration list of c. 1770”; *The Organ Yearbook* (1973). Tras el traslado de sitio del archivo catedralicio segoviano, realizado después de la publicación de Walter, se perdió por completo la pista de este pequeño documento compuesto por apenas dos folios, el cual solo nos fue posible localizar a través de una ficha perteneciente al archivo antiguo que se ha conservado fortuitamente en un cajón conteniendo otras fichas aparentemente sin utilidad que no se han tirado como que por milagro. Dicha ficha nos ha llevado a un legajo que contenía la escritura de obligación del órgano Joseph Zelestino Liborna Echevarría, junto a material de la más diversa índole perteneciente a siglos distintos, en medio al cual hemos podido recuperar el documento en cuestión. Respecto al [*Mappa de registrar o] orgão*, sabemos que el mismo ha sido estudiado en la tesis doctoral de João Manuel Neves Vaz – *A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística em Portugal no Antigo Regime* (Universidad de Évora, 2009) –, la cual, desafortunadamente, aun no nos ha sido posible consultar, pese a la calidad indiscutible de la investigación y a la trascendencia del tema. De todos modos, el presente trabajo recoge nuestra interpretación personal a partir de la transcripción del manuscrito original, custodiado por la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de Portugal, aunque desprovisto de un número de signatura actual. En lo que atañe a los *II*

*Versos de Vísperas* de José de Nebra, la única fuente conocida de los mismos es la cuidada copia hecha por Melchor López hacia 1781 e insertada en su libro de órgano conservado en el archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, sobre el cual trabajamos exhaustivamente cuando de la publicación de la edición crítica del *Libro de órgano de Melchor López (1781)*, por ocasión de las conmemoraciones al 800 aniversario de consagración de la Catedral de Santiago.

Se nos ha impuesto igualmente la necesidad de buscar las relaciones originales de organeros publicadas en el siglo XVIII que citamos en el presente trabajo – la ya mencionada *Relación de lo que contienen los órganos de la S.ta Iglesia Catedral de Málaga* de Julián de la Orden y la *Relación sucinta de lo que contiene el órgano que acaba de construirse en la S.I.C. de Jaén por Don Fernando Antonio de Madrid* (1789). Respecto a la última, nos hemos tenido que resignar a abordarla a partir del estudio de Jesús Ángel de la Lama basado, a su vez, en el trabajo de Gerard A. C. de Graaf publicado en *The Organ Yearbook* (1976) – “A Spanish registration list of 1789” –, una vez que no la hemos podido localizar en ninguna biblioteca a la que hemos tenido acceso los últimos meses, ni siquiera en la Biblioteca Nacional de España.

En lo concerniente a la evolución de la escuela *Echevarría* y a la definición de un órgano barroco ibérico plenamente establecido, tuvimos por base nuestra tesis doctoral – *L'école Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal* –, recientemente concluida en régimen de co-tutela de tesis entre las universidades Paris IV – Sorbonne y Nova de Lisboa, cuya lectura tendrá lugar en Paris el próximo mes de noviembre. La misma presenta, igualmente, un estudio bastante completo sobre la evolución del órgano portugués a lo largo del siglo XVIII, normalmente disociado de la evolución del órgano español por la historiografía del órgano en Portugal, restringida a fronteras, desde nuestro punto de vista, más bien políticas que no artísticas. Los trabajos de Louis Jambou – *Evolución del órgano español*, 2v. –, obra de referencia máxima sobre el tema, Gerhard A. C. de Graaf *et al.* – *El órgano de Santa Maria la Real de León y la familia de Echevarría, organeros del Rey* – y de Jesús Ángel de la Lama – *El órgano barroco español*, 3v. – ofrecen importantísimos subsidios para el establecimiento de una comprensión amplia sobre el órgano español del siglo XVIII. En particular, el tercer volumen de la obra de Jesús Ángel de la Lama, que venimos de mencionar, presenta una importante compilación en base a varios autores sobre los *modos de registrar* el órgano en España entre los siglos XVI y XVIII. Respecto a las ediciones musicales sobre las

cuales fundamentamos nuestro análisis de las obras elegidas para nuestro recital fin de máster, salvo aquella de Samuel Rubio, recogida, además, por José Sierra Pérez – *Antonio Soler: Música para órgano* – y la de Miquel González – *Ramón Carnicer (1789-1855): Sonates de Menorca* –, todas las demás son extraídas de ediciones críticas, que presentan por tanto sus respectivos estudios, tratándose de fuentes de gran fiabilidad.

Para concluir estas breves palabras introductorias, cabe subrayar que el presente trabajo aspira a dar una contribución sólida al estudio e interpretación históricamente fundamentados del repertorio de órgano ibérico del siglo XVIII y primer tercio del XIX, en una perspectiva más amplia que, más allá del propio objeto musical, la partitura, dialogue con aspectos normalmente disociados de la praxis instrumental, un tanto reducida a aspectos técnico-interpretativos más relacionados al tañer de que nos habla la tratadística, en detrimento de otros aspectos inequívoca e igualmente importantes como lo son el estudio historiográfico y organológico de las fuentes instrumentales coetáneas y de las maneras de dotar de voz y color a los instrumentos: los *modos de registrar* de los organistas de entonces.

## CAPÍTULO I – LA ESCUELA ECHEVARRÍA Y LA DEFINICIÓN DEL ÓRGANO BARROCO IBÉRICO

En base a nuestras investigaciones doctorales, desarrolladas en co-tutela de tesis entre las universidades Sorbonne-Paris IV y Nova de Lisboa<sup>1</sup>, el presente capítulo propone un acercamiento a las principales innovaciones técnicas resultantes de célebre la expansión de organeros de origen vasco navarro hacia el centro de la península ibérica a partir de la segunda mitad del siglo XVII<sup>2</sup>. El auténtico jefe de la nueva escuela<sup>3</sup> fue el fraile Joseph de Eizaga Echevarría (Éibar, ? – Palencia, 1691)<sup>4</sup>, franciscano del convento de Bilbao e inventor de las principales innovaciones que, por mano de los organeros componentes de la pujante escuela identificada por su nombre, ramificada en diversas ramas, dominará la organería tanto en España como en Portugal<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> BRESCIA, Marco. *L'école Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal*. Tesis doctoral: Université Paris IV – Sorbonne, École Doctorale V, 2013, 2v.

<sup>2</sup> “Se desconocen aún las causas, socio-económicas quizás, que ocasionaron estos desplazamientos de maestros que, a pesar de su escaso número, serán los promotores de la definición de un órgano español en pleno apogeo”. JAMBOU, Louis. *Evolución del Órgano Español: siglos XVI–XVIII*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988, v.1, p. 162.

<sup>3</sup> Sobre el concepto de escuela, en el primer memorial que fray Echevarría redactó para el órgano de Santa María de Tolosa (1683) leemos: “que para executar lo que narra este memorial; Que no solo necesita que el/[ar]tífice que le a de executar Sea muy superior Y rrealzado; Sino que para dicha Execucion, haya visto-/obrar Y trauajado estas nouedades en compañía del que las invento pues no siendo de su escuela Doylo-/todo por malogrado”. AGG, Oñate, escribano Juan de Astorquiza (1687), f. 48v.

<sup>4</sup> Sobre el concepto de escuela, en el primer memorial que fray Echevarría redactó para el órgano de Santa María de Tolosa (1683) leemos: “que para executar lo que narra este memorial; Que no solo necesita que el/[ar]tífice que le a de executar Sea muy superior Y rrealzado; Sino que para dicha Execucion, haya visto-/obrar Y trauajado estas nouedades en compañía del que las invento pues no siendo de su escuela Doylo-/todo por malogrado”. AGG, Oñate, escribano Juan de Astorquiza (1687), f. 48v.

<sup>4</sup> Hacia 1650, Echevarría se encontraba en el seno del convento de Tolosa, el cual dejará por aquel de Bilbao. Entre los instrumentos construidos por el franciscano eibarrés, cobran relieve los que siguen: 1650 – Santa María de Segura (Guipúzcoa), 1652 – Santa María de Tolosa (Guipúzcoa), 1657-1659 – San Andrés de Éibar (Guipúzcoa), 1660 – Santa María de Lekeitio (Vizcaya), 1662 – Santiago de Bilbao (Vizcaya), 1662-1665 – Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), 1665 – San Francisco de Vitoria (Álava), 1667 – Arrate (Guipúzcoa), 1699-1672 – San Pedro de Vergara (Guipúzcoa), 1673 – Catedral de Calahorra (La Rioja), 1674/1675? – San Diego de Alcalá de Henares (Castilla), 1677 – San Juan Bautista de Mondragón (Guipúzcoa), 1678? – Carmelitas de Madrid, 1680 – Santa María de Ochandiano (Vizcaya), 1681 – Santa María de Marquina (Vizcaya), 1683 – Santa María de Tolosa (memoriales), 1686 – Santa María de Zenarruza (Vizcaya), 1687 – Urrechu (Guipúzcoa), 1688-1691 – Catedral de Palencia (Castilla). DE GRAAF, Gerard A. C. y José María Barrero Baladrón. *El órgano de Santa María la Real de León y la familia de Echevarría, organeros del Rey*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2004, pp. 169-170.

<sup>5</sup> El tipo de órgano corriente en Portugal hacia los años 1720 estaba muy influido por la organería del Norte de Europa debido a la actividad de organeros foráneos como el hamburgués Heinrich Hulenkampf, discípulo del célebre Arp Schnitger, afincado en Lisboa a comienzos del siglo XVIII, y el brabantón Michael Hensberg, afincado en Oporto hacia los años 1680, cuya actividad organera del Norte del país parece haber dominado. El instrumento en boga por estas fechas se caracterizaba por una pervivencia de registros enteros y partidos, siendo dotado de una composición bastante sumaria – *Flautados*, hacia la *Decinovenia*, *Sesquialtera* de 2 a 4 hileras, *Trompeta* –, estando aún volcado hacia las experiencias del

a lo largo de todo el siglo XVIII, conduciendo así el instrumento que convencional y generalmente llamamos órgano ibérico<sup>6</sup> a su cenit.

Dicho órgano debe de ser entendido como aquel de raíz castellana, el cual tenía por característica fundamental el teclado partido o de medio registro, sobre el cual el eminente compositor Francisco Correa de Arauxo (Sevilla, 1584 – Segovia, 1654) escribió: “célebre invención y muy versada en los reynos de Castilla, aunque en otros no conocida”<sup>7</sup>. El teclado partido vio la luz en Castilla en los años 1560/70, fruto de la actividad de organeros autóctonos y flamencos<sup>8</sup>. Según Louis Jambou, dicha invención “se orienta sobre todo hacia la oposición, hacia el contraste de timbres. Contraste entre bloques (bajos e tiples) y, sobre todo, contraste entre voz rectora (bajo o tiple) y bloque o masa sonora opuesta. De un principio acumulativo de timbres el órgano pasa a otro

---

siglo XVII. En la introducción y sistematización de las innovaciones técnicas características de la escuela *Echevarría*, cobran relieve dos nombres: “Don Benito Gómez de Herrera, en la universidad [1732-1733] y sobre todo en Santa Cruz de Coimbra [1719-1724] – donde convierte un instrumento renovado anteriormente de modo modesto por Hensberg en un órgano imponente y prestigioso –, lo que debe de haber ocasionado un cambio importante del gusto vigente en relación a la organería, que experimenta una audacia hasta entonces desconocida. No será más que una cuestión de tiempo para que la llegada de fray Simón de Fontanes y sus oficiales gallegos [construcción de los órganos gemelos de la Catedral Primada de Braga, 1737-1739], abriendo una nueva vía de penetración de la escuela *Echevarría* en Portugal, ratifique estas innovaciones [sobre todo la lengüetería tendida] recibidas inicialmente con cierta desconfianza por parte de algunos organeros. Braga y su catedral primada convirtiéndose ahora en el principal centro desde el cual la vanguardia del órgano ibérico, cuyos caminos fueron anteriormente abiertos por el organero vallisoletano, irradie con fuerza”. Traducción del autor: “Dom Benito Gómez de Herrera, à l’université et surtout à Sainte-Croix de Coimbre – où il convertisse l’instrument rénové auparavant de façon modeste par Hensberg dans un orgue imposant et prestigieux –, ce qui a dû pousser un important changement du goût en vogue au sujet de la facture d’orgues, qui a expérimenté une audace jusque-là inouïe. Ce ne sera qu’une question de temps pour que l’arrivée de frère Simón de Fontanes et ses apprentis galiciens, ouvrant une nouvelle voie de pénétration de l’école *Echevarría* au Portugal, ratifie ces innovations reçues d’abord avec une certaine méfiance de la part de quelques facteurs d’orgues. Braga et sa cathédrale primatiale se convertissant alors dans le principal foyer d’où l’avant-garde de l’orgue ibérique, dont les chemins avaient été ouverts auparavant par l’organier vallisoletain, rayonne avec puissance”. BRESCIA, *op. cit.*, v.1, pp. 186-187.

<sup>6</sup> El ilustre compositor y teórico aragonés fray Pablo Nassarre clasifica el órgano español en cuatro categorías o especies, que nosotros utilizaremos siempre para hacer referencia a la magnitud de los instrumentos: “es el Organo entre todos los Instrumentos tan singular, que todos los otros (se puede decir con mucha razon) son contenidos en él. [...] Excede su cuerpo en la magnitud a todos los otros [instrumentos]. Son de quatro especies distintas los que ay en magnitud: unos son de entonacion de veinte y seis palmos, que llaman sus Artifices; otros de treze; otros de seis y medio; y otros Portatiles. Llaman 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.

<sup>7</sup> CORREA de ARAUXO, Francisco. *Libro de Tientos y Discursos de Musica Practica y Theorica de Organo, intitulado Facultad Organica*. Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626.

<sup>8</sup> Entre los organeros autóctonos, hay que poner en valor los nombres de Gaspar y Manuel Marín, Gaspar de Soto, Juan de la Fuente y Melchor de Miranda; entre los flamencos, Gilles Brebos e hijos, *maese* Jorge, Guillaume de Lupe, Claudio Girón y Liger de San Forte, JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, *op. cit.*, v.1, p. 142.

selectivo y detallista de sus distintos registros”<sup>9</sup>, lo que favoreció una notable multiplicación de los planos sonoros de un instrumento, en la mayoría de los casos, dotado de apenas un teclado, dividido en bajos y tiples entre c’ y c’s.

Podemos definir de forma sintética un instrumento de segunda especie según Nassarre en Castilla (así como en Aragón) hacia los años 1650 como un órgano compuesto, fundamentalmente, de un coro de *Flautados* – en estaño<sup>10</sup> –, en base a una entonación de 13 palmos, sobre la cual se añadían *Octava*, *Docena*, *Quincena*, *Decinovenena*, *Lleno* y *Címbala*. El coro de *Nasardos* o *registros bastardos* – en madera o aleación de estaño y plomo<sup>11</sup> –, aún en proceso de desarrollo, estaba aun ausente en la mayor parte de los instrumentos. Los registros de lengüeta se dividían en dos tipos: las regalías – sobre todo las *Dulzainas*, muy en boga en Aragón y Navarra, tanto encerradas en las cajas como dispuestas horizontalmente en fachada –, y de pabellón largo – la *Trompeta real*, registro caro al gusto castellano y siempre integrado en la caja del instrumento. El teclado manual, único, era compuesto de 42 teclas, excepcionalmente, 45, siempre con octava corta, a la cual se acoplaban 8 peñas o pisas – C-B/H. Al secreto, siempre de correderas, se añadía, hacia los años 1620, un secretillo aparte<sup>12</sup>, destinado a sostener la *Corneta real*<sup>13</sup> de 5 a 6 hileras<sup>14</sup>.

Además del teclado partido, dos innovaciones decisivas, engendradas por fray Echevarría y diseminadas por la acción de los organeros relacionados a su escuela,

---

<sup>9</sup> JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, op. cit., v.1, p. 143.

<sup>10</sup> “La materia conviene que sea de Estaño, y quanto mas puro, será mas solido, y será el sonido mas claro, y deleytable”. NASSARRE, op. cit., v.1, p. 485.

<sup>11</sup> “Ay algunos Artifices, que cargan plomo en el Estaño, tanto que es mas la cantidad del plomo: los tales no cumplen con su obligacion; porque quitan muchos años de duracion a las flautas, quanto mas plomo llevan; porque se vuelve mas prontamente tierra. La afinacion, no es constante, ni tampoco son tan sonoras, porque el sonido es mas obscuro. Dominan diferentes Planetas sobre dichos *metales*, Jupiter sobre *Estaño*, Saturno sobre el *Plomo*. Tiene la propiedad sonora el *Estaño*, por el influxo de su Planeta. El sonido del *Plomo* es obscuro, por la propiedad melancolica que tiene Saturno su dominante. Y por estas razones deven los Artifices hazerse cargo, de que sea mucho menos la cantidad del *Plomo*; y esto por assentir al descargo que algunos dàn, de que no pueden trabajar el *Estaño* puro sin mezcla. Y sin duda alguna lo dizen, por serles mas costoso, ò trabajoso; mas que por no poderse hazer”. NASSARRE, op. cit., v.1, p. 485.

<sup>12</sup> “Tambien se sabe por experiencia, que estando las Cornetas elevadas del *secreto*, tienen mas lleno de voz, y por esso ordinariamente vãn en *secretillo* aparte, recibiendo el ayre por conducto del secreto principal, teniendo uno para cada punto”. NASSARRE, op. cit., v.1, p. 490. Según Louis Jambou, “el deseo de separar del secreto principal un registro y de colocarlo fuera de este nivel, debajo (en Aragón) o encima, responde sin duda al mismo afán de singularizar el timbre que el invento del teclado de medio registro”. JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, op. cit., v.1, p. 242.

<sup>13</sup> “Componense las *Cornetas* de flautado tapado (en *unisonus* del de treze) de *octava*, *dozena*, *quincena* y *diecisetena*, aunque dobles estas dos especies ultimas en las *Cornetas*, que se hazen de mucho cuerpo”. NASSARRE, op. cit., v.1, p. 486.

<sup>14</sup> JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, op. cit., v.1, pp. 241-242.

conducirán al órgano ibérico a su apogeo: las arcas de ecos y la implantación de la lengüetería de pabellón largo en fachada, en artillería.

### 1.1. – La lengüetería en forma de tiros: el signo más evidente de la nueva escuela

Se trata del elemento visual más notable, seguramente el más extraordinario, visible mismo a la distancia, desde la nave de la iglesia, embelleciendo la fachada de un órgano ibérico barroco ya plenamente constituido: la lengüetería en forma de tiros, precedida por las *Dulzainas*, que ya lucían en las fachadas de los órganos castellanos a partir de 1588<sup>15</sup>.

La *Escrip.<sup>a</sup> de obligacion de hazer El organo nuebo/de la Iglessia de San Juan Bap.<sup>ta</sup> de esta/Villa [de Mondragón] Y su paga por El Maiordomo de su fa/brica y la d.<sup>ha</sup> Villa Su fiadora*, pasada por Echevarría en 1677, nos hace saber que el primer registro de lengüeta de pabellón largo en fachada fue un *Clarín* de mano derecha, guarneciendo el frontispicio del órgano que el organero franciscano construyera algunos años antes en el convento de San Diego de Alcalá de Henares<sup>16</sup>:

otrosi, seria de mucho Lucimiento el que se pusiese el medio Registro Alto/de clarines –  
Diferencia que en ningun organo se a executado Salvo en el/organo Que hagora e  
fabricado en el convento de San Diego de Alcala de he/nares i por ser tan Relevante,

---

<sup>15</sup> En 1588, el logroñés Gaspar Marín es contratado por el cabildo de Huesca para la construcción de un órgano para la catedral, instrumento dotado de un medio registro de *Dulzainas* dispuestas en su propio tablón acanalado en la testera del secreto principal del órgano. “Aragón, Navarra y Castilla son las tres regiones organeras donde aparecen por primera vez las Dulzainas partidas colocadas en el canto del secreto y cantando en la fachada. Los maestros que inauguran esta originalísima ubicación de las Regalías [...] son Gaspar Marín, Juan de la Fuente, Guillaume de Lupe y Manuel Marín”. DE LA LAMA, Jesús Ángel. *El órgano Barroco Español: Naturaleza*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995, v.1, p. 284.

<sup>16</sup> Sin embargo, un documento fechado en 1625 y concerniente al instrumento que el organero Manuel Marín concibiera para la iglesia de San Lorenzo de Valladolid, que tenía por modelo el órgano construido cinco años antes para la Compañía de Jesús de la misma ciudad, siembra la duda de si los *Clarines* de mano derecha de Echevarría hubieran sido o no los primeros registros de lengüetería de pabellón largo dispuestos en la fachada de un órgano. En el memorial relativo al órgano de San Lorenzo, se lee: “yten, ha de llevar unas Trompetas unísonus del Flautado mayor sobre el juego, con su secreto aparte, y que las bocas respiren por encima del friso y los cepos de dichas Trompetas han de ser de plomo y las cucharas de latón, al modo del órgano de la Compañía”. *apud.* DE LA LAMA, *op. cit.*, v.1, p. 286. Según De la Lama, la clave para una interpretación correcta atañe al léxico de entonces, pues, hacia 1620, era hecho común llamar a las regalías *Trompetas*: “si se trata de 45 Trompetas, lógicamente necesitan un tablón, porque sus cuerpos ocuparían un amplio espacio para extenderse en la fachada. [...] La disposición horizontal sería una hipótesis probable y técnicamente posible, sin desventaja alguna; históricamente, sin embargo, no sería del todo lógica, ya que es un hecho reconocido que el primer registro de lengua y de pabellón largo que sale a la fachada es un tiple de Clarín y no un registro de ambas manos, varias décadas posterior”. DE LA LAMA, *op. cit.*, v.1, p. 286.

causara mas novedad, aunque dificultosa –/en la execucion por lo extraordinario de dicha mistura y su composicion//Y para esta diferencia, lleva por si su tablon con sus conducciones, el qual tablon/Sirve de secreto para dichos clarines Los quales se ponen en la cornisa Prin -/cipal, en forma de tiros, que hermocean toda la fachada del organo<sup>17</sup>.

El *Censum d'el P. fr. Joseph d'Chabarría, Maestro en la facultad de/la musica, y Artifiçe en fabricar Organos. = Tocante a dos memoriales/de los Maestros, Juan tabar, y feliz de Yoldi*, hecho para la colegial de Santa María de Logroño en 1684, versa sobre una polémica de atribución de paternidad referente al medio registro alto de *Clarines*, usurpada por Félix de Yoldi – hermano de un discípulo de fray Echevarría, Juan de Andueza. El documento recoge un histórico las primeras ocurrencias de dicho registro:

he reparado que el d.ho Maestro [Félix de Yoldi] pondera mucho el registro d' los clarines como si fuera/Parto súo (y aun queda corto) pues la primer imbentiva de d.ha diferencia fue en/el Organo que fabrique en el Combento d' S. Diego de Alcala de henares. La segunda fue en el combento del Carmen calçado d' la Villa d' Madrid. La tercera ejeCu/cion fue en el Combento Real d' las ss.<sup>ras</sup> descalças d' d.ha Villa de Madrid, el qual/Organo ejecutaron mis sobrinos Maestros en este Arte llamados Ventura d'Chavarría/y Antonio d'Chavarría. = Y si despues han querido remedarle en otra parte tambien/lo ignoro, y el Organo d' La Capilla Real estaba Concluido mucho antes sin diCha/diferencia, porque el Maestro Juan de Andueça mi discipulo hermano d'el deste me/morial no habian visto ni oido, asta que la ejecute en dho combento d' Alcala. = Y/es cossa que suena mui mal querer atribuir en su favor el desvelo de otro sin atender que/los escritos llegan a muchas manos, i que mas sirven de deslucir al pretensor d' la obra/que tomar credito para que se fien del. Y tambien es de advertir que en Organo conclusso,/no se puede añadir d.ha diferencia, si desde el principio no se Le da lugar en el secreto prin/cipal con que se conoce es pintar como querer<sup>18</sup>.

Aunque, a partir de la lectura de esta relación de Logroño, no pueda subsistir ninguna duda respecto al auténtico creador de esta importante innovación, Gerard de Graaf le relativiza la importancia, aferrándose al hecho que las *Dulzainas* ya existían

---

<sup>17</sup> AHPG, Mondragón, escribano Francisco de Arescurenaga (1677), ff. 157r.-157v. Dicho documento fue publicado por primera vez por DE DONOSTIA, José Antonio. *Música y Músicos del País Vasco*. San Sebastián: Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1951, pp. 87-91.

<sup>18</sup> AHPL, legajo 928 (1684), ff. 34r.-34v. Documento igualmente transcrito por DE GRAAF, *op. cit.*, pp. 229-231.

desde hace mucho en las fachadas de los órganos castellanos: “el aplicar una costumbre conocida de un juego a otro, es solamente un paso de pura técnica. Sin embargo, quizás por la gran publicidad de los Echevarría para el Clarín horizontal, esto fue extendido en pocos años por toda la Península”<sup>19</sup>.

Desde nuestro punto de vista, sin embargo, es precisamente aquí, en este “paso de pura técnica” donde radica la trascendencia de la realización de Echevarría, esencial para el establecimiento del *Lleno de lengüetería* exterior. Por mano de organeros en su mayoría vasco-navarros<sup>20</sup>, el registro de *Clarines* de Alcalá evolucionará hacia la implantación de auténticas baterías de lengüetas en fachada, signo de identidad por excelencia de la nueva escuela.

Dicho recorrido empieza cuando el navarro Juan de Andueza pone un *Bajoncillo* (mano izquierda) y un *Clarín* (mano derecha) en la fachada del órgano del convento de las Trinitarias de Madrid (1683). En 1695, Domingo de Mendoza concibe un órgano para el convento de San Felipe Neri de Madrid, dotado de un *Bajoncillo* (m.i.) y de una *Trompeta magna* (m.d.). El mismo año, Mendoza pone en fachada una *Trompeta de batalla* (m.i.) y un *Clarín* (m.d.) en el proyecto de un órgano que propone para la Catedral de Toledo. Por otra parte, Joseph Mañeru contrasta un *Bajoncillo* y una *Chirimía* (m.i.) a una *Trompeta magna* y a un *Clarín* (m.d.) en artillería en el frontispicio del órgano de San Lorenzo de Pamplona. En 1725, Mathías de Rueda, en Santa María de Tolosa, es el primer organero en guarnecer la fachada de un instrumento de un *Lleno de lengüetería* completo, compuesto por *Trompeta de batalla*, *Bajoncillo* y

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>20</sup> Además de fray Joseph de Echevarría, los precursores y protagonistas de este movimiento de expansión desde Navarra y País Vasco hacia Castilla fueron: Juan de Andueza (c. 1647-1686) – vecino de Lerín (Navarra) –, Juan de Tabar (1661-1682) – vecino de Lerín –, Jaime de Sola (1664-1683) – vecino de Sangüesa (Navarra) – y Félix de Yoldi – proveniente de Lerín. En el contexto de la segunda generación de dicha expansión, cobran relieve las figuras de José de Echevarría (1677-1706) – vecino de Oñate (Guipúzcoa) –, fray Domingo de Aguirre (1682-1725) – franciscano del convento de Bilbao –, Domingo Mendoza (c. 1662-1734) – vecino de Lerín y discípulo de Juan de Andueza –, Pedro Liborna Echevarría (1698-c.1724) – vecino d’Éibar –, Ventura Chavarría – de Vizcaya. JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, *op. cit.*, v.1, pp. 162-163. Según Louis Jambou: “como es bien sabido, son dos pueblos del centro vasco-navarro los que llevan el órgano hacia el centro de la península: Eibar y Lerín. El primero se orienta más hacia la franja occidental de la península, mientras que el segundo lo hace hacia el oriente, teniendo ambos su mirada puesta en la capital del reino: Madrid. El uno tiene su laboratorio en la catedral de Palencia [...]. José de Echevarría, fraile franciscano, lo encabeza. El segundo foco tiene su primer asentamiento fuera de su marco originario, en Alcalá de Henares, con presencia inicial de José de Echevarría, a la vez que están presentes y activos Andueza, Yoldi y, luego, Mendoza [...]. En Madrid está presente también el fraile José de Echevarría [...]. La capital metropolitana, Toledo, queda reñida entre el lerinés Mendoza y el eibarrés Pedro Liborna de Echevarría”. JAMBOU. “La dinámica en la organería y en las obras organísticas de los años 1700: alabanza de la caja expresiva en el órgano ibérico”. *Revista de Musicología*. 2011, vol. XXXV, núm. 1, p. 64.

*Chirimía* (m.i.) contrapuestos a *Trompeta magna*, *Clarín* y *Oboe/Clarín* (m.d.). Este paso de la máxima relevancia dará lugar a la sistematización del concepto, que se impondrá en todos los instrumentos de prestigio de la península, quedando prácticamente inalterado en su principio fundamental – aunque tendiendo a la monumentalidad –, hasta los años 1880<sup>21</sup>.



Fig. 1 – Fray Joseph de Eizaga Echevarría: fachada del órgano de la colegial de Zenarruza (1686).

## 1.2 – Las arcas de ecos: la “ida i venida” del sonido

En lo que atañe a las arcas de ecos, Jesús Ángel de la Lama, en base a la publicación de los años 1950 del padre José Antonio de Donostia de los memoriales relativos al órgano que fray Echevarría concibió para Santa María de Tolosa<sup>22</sup>, afirma que los primeros registros encerrados en un arcón de ecos fueron una *Flauta tapada* y

---

<sup>21</sup> “La Lengüetería alcanza su cenit entre 1780 y 1800 no solo en las dos fachadas cantantes, sino además en el número de registros, de registros nuevos y de tesituras, ya que incluye la tesitura de 52 palmos ó 32 pies en la mano derecha. El esquema del Llenu de Lengüetería llega así a su máximo desarrollo: 8, 4 y 2 pies en los bajos y 32, 16 y 8 pies en los tiple, prescindiendo ahora de la duplicación e incluso triplicación de la tesitura fundamental”. En este sentido, hay que poner al menos cuatro nombres en valor: Julián de la Orden (Catedral de Málaga, 1782), José Verdalonga (órganos del Evangelio y *de los leones* de la Catedral de Toledo, hacia 1790), Fernando Antonio de Madrid (Catedral de Jaén, 1789), Valentín Verdalonga (Catedral de Sevilla, 1831). DE LA LAMA, *op. cit.*, v.1, p. 299.

<sup>22</sup> DE DONOSTIA. “El órgano de Tolosa – 1686”. En: *Obras Completas del P. Donostia*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, v.2, pp. 463-484.

una *Corneta*, ambos pertenecientes al paradigmático instrumento de Alcalá de Henares<sup>23</sup>, cuya construcción, al igual que De Donostia, él fecha en 1659<sup>24</sup>.

En el primer memorial que integra el legajo en cuestión – *Memoria de las diferencias, con sus Registros que se an de executar en el Organo de la Yglesia Matriz de la Noble villa de Tolossa, según que el P.<sup>e</sup> Maestro Joseph de-Hechauarria delineo Y ordeno en la traza de la Caja para cuia espedicion fue llamado el d.ho P.<sup>e</sup> Maestro el Año de 1683* – leemos:

todos estos Registros tiene el Organo de Alcalá de Henares/Y numerados Son quarenta y seis en todo [...]//Siguiense los Registros que lleuan ecos (Y es a saber, que este organo no lleua mas de vn Juego de teclas Y por el se executan dichos ecos

17 - Lo primero lleua dos flautados – el vno ha de tener mas voz, Y el otro que le corresponde en eco muy suspenso

18 – Mas lleua medio Registro alto de Corneta Real – Y otra Corneta al simil en el eco

19 – Mas lleua medio Registro alto de Clarines =(Diferencia que la primera vez se executo en el organo- de Alcalá de Henares fuera de otras muchas nobedades -) Y para la correspondencia del eco, lleua otros tantos en el dicho eco<sup>25</sup>.

No obstante, el censo de Logroño de 1784 sitúa claramente la construcción del órgano de Alcalá después de 1673, aclarando además que los primeros ecos del órgano español lo fueron de *Corneta*, ejecutados en 1662 en el convento de Santiago de Bilbao<sup>26</sup>. De acuerdo con Echevarría, la segunda realización de dichos ecos se hace en 1673 en la Catedral de Calahorra, donde el organero crea su famosa “ida i benida” del

---

<sup>23</sup> “La prueba documental no puede ser más concluyente. Fray Joseph de Echevarría, en 1659, coloca en arca de Ecos dos medios registros: una flauta tapada y una Corneta; en 1662 hace lo mismo con una Corneta; en 1665 introduce en el arca de Ecos un Clarín, además de la Corneta. Estos tres medios registros triples de Ecos son los primeros de la historia”. DE LA LAMA, *op. cit.*, v.1, p. 316.

<sup>24</sup> DE DONOSTIA, *El órgano de Tolosa...*, art. cit., p. 463.

<sup>25</sup> AGG, Oñate, escribano Juan de Astorquiza (1687), ff. 47r.-47v. Documento publicado por primera vez por DE DONOSTIA, *El órgano de Tolosa...*, art. cit., pp. 483-484.

<sup>26</sup> Sin embargo, sabemos que en 1657 el organero francés Nicolas Brisset intervino en el órgano de la Catedral de Pamplona, el cual dotó de “*un hecho* [¿=eco?] *que corresponde en lejos a la gran corneta*”. *apud*. JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, *op. cit.*, v.1, p. 245. Según Louis Jambou, “la redacción confusa del texto no permite dar ninguna definición técnica precisa del invento, pero, a nuestro parecer, sienta las bases de otro nuevo espacio sonoro. A la *gran corneta* corresponde otra en eco (*hecho*), *en lejos*”. JAMBOU. *Evolución del Órgano Español...*, *op. cit.*, v.1, p. 245. Echevarría se vale de un principio semejante cuando dota el órgano de la iglesia de San Pedro de Vergara (1672) de un registro de *Orlos* “planta.<sup>do</sup> d.ho Registro, a la Parte/donde estan los fuelles, con su zelosia”. AHPG, Vergara, escribano Juan de Olariaga (1672), f. 451r.

sonido<sup>27</sup>. Solamente a partir de entonces es que Echevarría se dirigirá a Alcalá de Henares, donde concebirá lo que él mismo llamará su realización más importante, es decir, tres géneros de ecos y en toda la extensión del manual:

la diferençia de los eCos de la Corneta. (eS a saber) que la primera imbentiva d<sup>e</sup> este genero d<sup>e</sup> eCos en el teclado principal sin que aia otro distinto, fue en la parroquia principal de S. tiago en/La Villa de Vilvao. Y sua ejeCuçion fue el año de mil seisçientos y sesenta i dos, como lo vera/el curiosso en d.ho organo un rotulo que esta en la fachada grabado con letras de oro, deSpueS/fui llamado a la Catedral de Calaorra hace once años donde bolbi a ejeCutarla, añadiendo/La ida i benida, que causso admiraçion a los d<sup>e</sup> buen gusto = aCabada esta obra fui al combento/d<sup>e</sup> S. Diego de Alcala donde fue la ejecuçion maior por tener tres generos d<sup>e</sup> eCos, y esta/en todo el teClado<sup>28</sup>.

Estos tres tipos de ecos eran el *Flautado en eco* (m.i. y m.d.), la *Corneta en eco* (m.d.) y el *Clarín en eco* (m.d.), cuya primera ejecución, según el segundo memorial de Tolosa – *Memoria de las Diferencias que ha de llebar vn organo Rumboso. Siendo las muy nece/sarias Y sobresalientes*<sup>29</sup> – se dio en 1665 en el convento de San Francisco de Vitoria: “ytenmas, ha de lleuar, medio Registro alto de clarines, los quales han de tener/Su eco, Con su yda y benida –que solo en el Convento de Vitoria [1665] los hay– por ser/la primera ejecución”<sup>30</sup>. Encontramos aquí una contradicción evidente en relación al primer memorial de Tolosa, pues, entre Vitoria (1665) y Tolosa (1683), Echevarría había instalado el eco de *Clarín* en Alcalá de Henares (es decir después de 1673, según el censo de Logroño, y antes de 1677, fecha del memorial de Mondragón). En el memorial de Tolosa, leemos: “mas lleua medio Registro alto de Clarines =(Diferencia que la primera vez se executo en el organo- de Alcala de henares fuera de otras muchas nobedades -) Y para la correspondencia del eco, lleua otros tantos en el dicho eco”<sup>31</sup>. Lo que venimos de leer lo interpretamos más bien como un lapsus de parte Echevarría que propiamente como una contradicción: no caben dudas de que el órgano

---

<sup>27</sup> “José Echevarría sugería ya esta gradación cuando afirma que el intérprete la provoca según su parecer *hora sea aproximándose como alejándose*”. JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, *op. cit.*, v.1, p. 257.

<sup>28</sup> AHPL, legajo 928 (1684), ff. 34r.-34v.

<sup>29</sup> De Graaf sitúa este memorial entre la construcción de los órganos de Vergara y de Alcalá, es decir 1672, aunque no explique cómo ha llegado a esta conclusión. DE GRAAF, *op. cit.*, p. 132.

<sup>30</sup> AGG, Oñate, escribano Juan de Astorquiza (1687), ff. 47r.-47v.

<sup>31</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

de Vitoria, anterior al de Alcalá de Henares, tenía un medio registro alto de *Clarines*, provisto de su sistema de ecos con su ida y venida, todo encerrado en la caja del órgano<sup>32</sup>. Claro está, sin embargo, que el medio registro de mano derecha de *Clarines*, “los cuales se ponen en la cornisa Prin -/cipal, en forma de tiros, que hermocean toda la fachada del órgano”<sup>33</sup>, fue ejecutado así – en fachada, en forma de tiros –, por primera vez, en Alcalá de Henares, lo que nos incita a evocar la hipótesis siguiente: ¿hubiera hecho Echevarría en Vitoria, dentro del órgano, el primer ensayo de su medio registro alto de *Clarines* con su eco correspondiente, antes de instalarlo en Alcalá, esta vez en la fachada del instrumento? Desde una perspectiva semejante, Louis Jambou considera la *Trompeta real*, siempre interior, como un eslabón más en la evolución de los registros de lengüetería, tanto interiores como exteriores<sup>34</sup>, lo que nos lleva a considerar el medio registro alto de *Clarines* de Vitoria como un punto fundamental de inflexión de dicha evolución intrínseca de la *Trompeta real*.

De lo que venimos de leer, concluimos que el censo de Logroño es un documento histórico de importancia capital, pues narra la historia de algunas innovaciones esenciales respecto a la evolución del órgano ibérico, describiendo los pasos realizados por su propio creador y no dejando, así, ningún espacio a la duda.

En lo que atañe a las arcas de ecos, debemos añadir que, en 1683, cuando Echevarría propone la construcción del mismo modelo instrumental del órgano complutense de San Diego para Santa María de Tolosa<sup>35</sup>, Juan de Andueza concibe algo diferente para el convento de las Trinitarias de Madrid: un órgano de ecos independiente, con teclado propio, compuesto por *Flautado*, *Violón*, *Octava Tapada*, *Trompetas*, *Tenor de Bajoncillos* y *Corneta*, lo cual pone en evidencia una orientación distinta, ya que, más allá de la oposición de un timbre o registro determinado a su homólogo colocado en otro plano sonoro, más alejado, hablamos eso sí de las posibilidades de todo un bloque de registros<sup>36</sup>:

---

<sup>32</sup> En 1672, en Vergara, Echevarría añadirá un registro de mano izquierda de *Bajoncillo*, encerrado en el órgano: “despues q.º se ajusto el memorial Se añade vno Medio Registro bajo de Bajon/cillo”. AHPG, Vergara, escribano Juan de Olariaga (1672), f. 443 v.

<sup>33</sup> Cf. la nota 17.

<sup>34</sup> JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, op. cit., v.1, p. 241.

<sup>35</sup> El mismo modelo fue propuesto por José de Echevarría, el sobrino de fray Joseph, que había trabajado anteriormente con él en Santiago de Bilbao (1660-1663) y en San Diego de Alcalá de Henares, para el Convento de las Descalzas Reales de Madrid. El memorial concerniente al órgano fue integralmente transcrito por JAMBOU. “Sebastián Durón y la ‘música moderna’ organística”, artículo en formato PDF del cual una copia nos ha sido amablemente cedida por su autor.

<sup>36</sup> JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, op. cit., v.1, p. 254.

el eco natural provoca en la organería dos modalidades técnicas –contraste y matización progresiva sonora– que realizan las dos facetas de la corriente movida por fray José de Echevarría. La primera es la que encabeza desde el principio José de Echevarría: uno o dos registros (corneta/clarín) se encierran en una caja elevada con sus movimientos de ida y vuelta. Con José de Echevarría y, a continuación, con Pedro Liborna Echevarría y Domingo Aguirre, un registro tapado viene a acompañar uno o los dos registros de lucimiento. Es la orientación que va a prevalecer a lo largo del siglo XVIII. La segunda, sin embargo, puede llegar a mayor ambición ya que supone la hechura de un “segundo órgano de ecos” [...] que contiene varios registros [...] situado a ras del suelo del instrumento, detrás del pedestal <sup>37</sup>.

A partir de los años 1720, Domingo de Aguirre<sup>38</sup>, en los instrumentos de San Francisco y de la Catedral de Sevilla, dará un nuevo impulso a las arcas de ecos, que, además de cobijar registros pertenecientes a las tres familias, harán remedos de todos los demás registros libres de los otros teclados<sup>39</sup>.

### 1.3 – El Llano de Nasartes: la bastardía del órgano ibérico

Además de estas dos innovaciones esenciales, a nivel de las posibilidades de registración, debemos igualmente mencionar la creación del *Llano de Nasartes*<sup>40</sup> – un

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>38</sup> Proveniente de Lazcano (Guipúzcoa), franciscano del convento de Bilbao, tío de los organeros Joseph de Alsua y Domingo Galarza. Principales realizaciones: 1688-1691 – Palencia, catedral, instrumento que Aguirre terminará tras la muerte de Echevarría, 1691 – Palencia, convento de los franciscanos, 1692-1695 – Plasencia, catedral, órgano del transepto, 1696 – capilla del sepulcro de los reyes de Aragón, 1696 – Valladolid, convento de los franciscanos, 1696-1697 – Plasencia, catedral, segundo órgano, 1700-1708 – Monasterio de San Juan de la Peña, órgano de primera especie según Nassarre, 1703-1706 – Jaca, catedral, 1712-1716 – Palencia, catedral, reconstrucción del órgano, con Alsua, 1717 – Salamanca, San Francisco, 1721-1723 – Sevilla, San Francisco, 1722-1724 – Córdoba, San Francisco (?), 1724-1725 – Sevilla, catedral, proyecto y compra de materiales. DE GRAAF, *op. cit.*, pp. 179-180.

<sup>39</sup> “A partir de 1725, tras el fallecimiento de Fray Domingo Aguirre, varios organeros continúan su línea estética y amplían las Arcas de Ecos. Entre los discípulos están Pedro de Echevarría, Joseph Nassarre, Leonardo Fernández Dávila, Jorge Bosch, Julián de la Orden, Fernando Antonio de Madrid, José Verdalonga y, en el siglo XIX, Valentín Verdalonga, Antonio Otín, José Otores, Pedro Roqués, Diego de Amezuza, Mariano Tafall... sin nombrar otros organeros modestos. Las ‘arcas generales’ de Ecos son una constante en los órganos de dos y tres teclados durante los doscientos años que siguen a su invención en 1683”. DE LA LAMA, *op. cit.*, v.1, p. 326.

<sup>40</sup> “El juego compuesto que se realiza con tubos de la familia de los nasardos, generalmente para oponerlos, en efectos de contraste, al llano realizado con voces flauteadas”. SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 279, s.v. “Llano de nasardos”.

lleno rico en color, aflautado y, en este sentido, opuesto al *Lleno de Flautados*<sup>41</sup> –, cuya paternidad es aún atribuida al franciscano eibarrés<sup>42</sup>. Pablo Nassarre (Alagón, 1650 Zaragoza, 1730), define dichos registros de la siguiente manera:

dizen algunos Artifices, que en otra especie de Cañuteria que ay [...] (que es la que llaman bastarda) que conviene sea la mayor parte *plomo*; porque el sonido sea obscuro, pues lo pide assi la dicha cañuteria: lo que devo decir en este assunto es, que el ser obscuro el sonido en semejantes flautas, mas es por ser el caño mas corto, y grueso, que por la materia; pues siendo corto, y grueso tiene mas cuerpo la voz, y aunque obscuro el sonido, mas deleytable, que quando la obscurez es por razón del plomo. Semejante especie de Cañuteria se practica en los Organos, para *Cornetas*, y para todos los registros llamados *Nasardos*, y tambien para los flautados tapados. Llegan al tono de los otros caños, no obstante que son mas cortos, porque son mas anchos, y todo lo que se les quita de *longitud*, se les da proporcionadamente à la *latitud*. En si han de ser mas cortos, ò mas gruesos ay diversidad de dictámenes entre los Artifices; pero diciendo yo lo que siento, debe ponerle la *latitud* de esta especie de Cañuteria en proporcion *sexquialtera*, con la latitud de la otra, como dividiendo en dos partes la anchura de la Cañuteria clara, dar tres

---

<sup>41</sup> Según De la Lama, Echevarría “realizó, además, una nueva organización en los registros compuestos de la familia del Flautado: añadió al Lleno y a la Címbala, institucionalizados ya desde las primera décadas del siglo XVII, el nuevo registro de SOBRECIMBALA o SOBREZIMBALA, de tres hileras y de tesitura más aguda que los anteriores”. DE LA LAMA, *El Órgano Barroco Español: Registros*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995, v.2, p. 326. De hecho, el organero franciscano añade la *Sobrecímbala* de 3 hileras al *Lleno* y a la *Címbala* de 4 hileras cada uno. A este respecto, en el memorial de Mondragón (1677) leemos: “por quanto la capacidad de la Yglesia no tener el Eco suficiente que otras/Yglesias, es necesario Que las voces de dicho Organo sean mas abultadas – pa/ra lo qual se le an de añadir dos diferencias para el lleno que son importantes –/La una a de ser segundo flautado abierto, de la misma medida del flautado Prin–/cipal, aunque es Verdad que a de ser mas suspenso para las diferencias que pide el–/oido. La segunda diferencia a de ser La sobreZimbala, tres caños por tecla/en la qual Diferencia llena La imperfecta [tercera], como esta executada dicha Diferencia/En el Organo de San Diego de Alcalá para afinar las voces de todo el lleno del/Organo”. AHPG, Mondragón, escribano Francisco de Arescurenaga (1677), f. 157v.

<sup>42</sup> “En 1768, Julián de la Orden declara que el lleno de nasardos del órgano mayor de la catedral de Cuenca *ha de tener por fundamento el registro que llaman clarón*. Un siglo antes, así debió de entenderlo su probable inventor, [...] José de Echevarría, quien lo incluye (con flautado suave y otro tapado, nasarte mayor, mediano y menor, y churumbela y tolosana) en un lleno bien particular”. JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, *op. cit.*, v.1, p. 282. Según De la Lama, “los primeros registros de CLARON fueron construidos por Fray Joseph de Echevarría, Domingo de Mendoza, Roque Blasco, Andreu Bergero y Pedro de Echevarría; están fechados entre 1660 y 1700, tradición que recogió Fray Pablo Nassarre en 1724. [...] El registro de CLARON se asentó únicamente en los órganos de considerable magnitud, perduró a lo largo de un siglo, sufrió un progresivo abandono a partir de 1725, con algunas modificaciones, y desapareció en la década de 1770”. DE LA LAMA, *op. cit.*, v.2, p. 380. “En los órganos de Alcalá y Tolosa ha construido la misma cantidad de juegos Nasardos que Flautados. Además, al lado de los Nasardos y Cornetas, inventaba una especie de Compuestos de Nasardos, llamando a este juego Clarón”. DE GRAAF, *op. cit.*, p. 150.

à la de esta especie, que llaman *Bastarda*, que lo corto, ò lo largo del caño, lo dirà el tono en que tiene que estar<sup>43</sup>.

La tubería bastarda atañía sobre todo a los *Nasartes* – aunque pudiera hacer referencia también a la lengüetería<sup>44</sup> –, dicha bastardía de voces debiendo de ser entendida en cuanto oposición a la claridad inherente a los *Flautados*. Respecto al *Lleno de Nasartes*, en el primer memorial de Tolosa (1683), Echevarría escribió:

siguense los flautados, los quales no se echan con el lleno

10 – Mas lleua vn flautado muy suabe Gradatin Y con el se hacen muchas misturas el qual flautado-/sirue para afinar la voz humana. Y el octauo tono viene por cesolfaut

11 – Mas lleua otro flautadillo tapado el qual es muy necesario, para acompañar a voces delicadas y delgadas

12 – Mas lleua la diferencia del nasarte mayor<sup>45</sup>, Gradatin

13 – Mas lleua el nasarte mediano<sup>46</sup>, Gradatin

14 – Mas lleua el nasarte menor<sup>47</sup>, Gradatin

15 – Mas lleua la diferencia llamada tolosana (aliàs la churumbela Gradatin

16 – Mas lleua la diferencia llamada claron (es bien extraordinaria)<sup>48</sup> Y que a los que la han oydo de suspen/sion con estos Registros se forma vn lleno bien particular, por no parecerse en nada al lleno Principal/que lleuan los organos: el qual lleno es muy acornetado, Y es mas alauado que lo Restante que tiene el/organo por lo extraordinario Y se executan otras muchas misturas con dichos Registros<sup>49</sup>.

---

<sup>43</sup> NASSARRE, *op. cit.*, v.1, p. 486.

<sup>44</sup> “La cañería bastarda se opone a la tubería clara, que forma la familia del ‘lleno mayor’ o ‘general’, basado en el flautado de 26 o 13. El adjetivo ‘bastardo’ califica sobre todo a los registros de la familia de los nasardos, aunque no de manera exclusiva, ya que se aplica también a la lengüetería”. JAMBOU, *Evolución del órgano español...*, *op. cit.*, v.1, p. 280.

<sup>45</sup> “El adjetivo ‘mayor’ tiene aplicación en distintos juegos como éste o los de ‘Flautado’, ‘Trompeta’, ‘Octava’, ‘Quinta’, ‘Quincena’, ‘Docena’, ‘Corneta’, ‘Lleno’, ‘Címbala’, etc., entrañando de forma imprecisa y según los casos, la idea de ‘principal’, ‘más grande’, ‘más importante’, etc.”. SAURA BUIL, *op. cit.*, p. 314, s.v. “Nasardo mayor”.

<sup>46</sup> Flüte 2’. “Nasardo en quincena”. SAURA BUIL, *op. cit.*, p. 315, s.v. “Nasardo mediano”.

<sup>47</sup> Flüte 1’ 3/5. “Nasardo en decisetena”. SAURA BUIL, *op. cit.*, p. 315, s.v. “Nasardo menor”.

<sup>48</sup> “Componense tambien el *Claron* de esta misma especie de Cañuteria [bastarda], y consonancias, aunque tambien añadiendo *decinovena* y *ventidosena* [octava, dozena, quincena y decisetena, aunque dobles estas dos especies ultimas en las Cornetas]; y esto segun el dictamen de algunos Artifices. Ponense tambien en registros sueltos, y à parte cada especie de consonancia, segun la voluntad de los fabricantes, son los de esta especie de mas cuerpo el sonido, y mas obscuro, siendo de todo esto la causa el ser la Cañuteria mas dilatada”. NASSARRE, *op. cit.*, v.1, p. 486.

<sup>49</sup> AGG, Oñate, escribano Juan de Astorquiza (1687), f. 47v.

Este nuevo coro va a conservar, al principio, la individualización de cada hilera de registros, guarnecida de su tirador correspondiente. A continuación, la acumulación de registros aflautados – *Clarón, Nasardos, Cornetas* – acarreará la búsqueda de soluciones visando su sistematización, además de facilitarles el empleo por parte del organista, sometiendo varias hileras a la acción de un mismo tirador. Domingo de Aguirre, por ejemplo (Catedral de Sevilla, 1724) conservará una *Docena nasarda* de m.d. individualizada en relación a una compuesta de *Octava, Docena, Quincena* y *Decisetena* de m.i., complemento grave de la *Corneta*, medio registro alto y de misma composición, cuyas cuatro hileras eran accionadas por un único tirador, creando, así, un juego entero ejecutado sobre el *Flautado* de 13: “esta solución sonora, de llenos y diálogos o dúos, simplifica, quitando lo superfluo, una tendencia acumulativa de las mixturas que venía conociendo el instrumento desde hacía medio siglo”<sup>50</sup>. Esta reducción de los *Nasardos* a la acción de un único tirador para cada una de las manos será el modelo adoptado por Leonardo Fernández Dávila – Granada (catedral, dos órganos, 1744-1749). Pedro Manuel Liborna Echevarría, en Salamanca (catedral nueva, Evangelio, 1742), construyó cuatro registros de *Nasartes* individualizados al nivel de la consola, al paso que en Toledo (catedral, Epístola, 1755) las seis hileras de *Nasardos* de cada una de las manos son cada cual accionada por su tirador independiente. Esta coexistencia entre la agrupación de registros bastardos y su individualización a nivel de los tiradores estará igualmente presente en otros instrumentos de excepción: Julián de la Orden – Málaga (catedral, 1783) – y Fernando Antonio de Madrid – Jaén (catedral, 1779) – utilizarán, por una parte, los *Nasardos* en cuanto registro entero en el teclado del órgano mayor, y, en cambio, como medio registros en los teclados referentes a la fachada colateral y caderetas del coro y de ecos, mientras Jordi Bosch – Sevilla (catedral, 1779) – construye seis hileras de *Nasardos* de mano izquierda con sus tiradores individualizados, según lo que había realizado antes en la Capilla Real de Madrid<sup>51</sup>.

#### 1.4 – Arquitectura sonora

---

<sup>50</sup> JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, op. cit., v.1, p. 287.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 286-288.

En lo que concierne a la búsqueda de nuevas espacialidades sonoras que caracterizarán un órgano ibérico de tipo catedralicio – compuesto por dos fachadas sonoras – en pleno apogeo, las primeras experiencias a nivel de la implementación de este concepto instrumental están directamente relacionadas a la actividad de algunos organeros pertenecientes a la segunda y tercera generaciones de la escuela *Echevarría*. De acuerdo con Louis Jambou:

los inventos anteriores [lengüetería en forma de tiros, arcas de ecos], tal como quedan estudiados, tienden a incorporar el espacio arquitectónico de la caja a la creación de distintos planos o masas sonoras, que siempre privilegiaban, al principio, una voz solista. Como es sabido, el órgano catedralicio o el de los grandes templos solía ubicarse en el coro bajo, debajo de un arco entre dos pilastras, separando así la nave central de una lateral. Desde principios del siglo XVIII, el organero tenderá a aprovechar la posibilidad sonora de la trompetería horizontal, se enaltece la fachada que *da al coro*; el órgano responde así a su función de servir el culto celebrado por el cabildo catedralicio. A finales del mismo siglo y principios del XVIII, el organero buscará ya soluciones para que la fachada lateral sea igualmente *sonante*<sup>52</sup>.

Dicha búsqueda sobrepasa (pudiendo incluso estar motivada por) el aspecto visual de estas nuevas superficies que dan a la(s) nave(s) lateral(es) del templo, ofreciendo al maestro de arquitectura o al tallista nuevas e importantes posibilidades para el desarrollo de su arte. La caja del órgano que Pedro Liborna Echevarría<sup>53</sup> erige en 1696 en la Catedral de Toledo, *in cornu Epistolae* “a de seguir la traza hecha por theodoro de Ardemanus maestro mayor de obras de esta Santa Ylesia, assi en la planta como en el alzado assi en la fachada del Organo como en el Reverso del”<sup>54</sup>. En un documento sin fecha perteneciente a un legajo referente a los órganos de la Catedral de Cuenca (1696)

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>53</sup> Bautizado en Éibar en 1664, hijo de Joseph de Liborna y Ana de Eyzaga Echevarría, sobrino de fray Joseph. Puntos de inflexión de su actividad: 1689-1690 – trabaja, de forma intermitente, en la construcción del órgano de la Catedral de Palencia, bajo la dirección de su tío, 1696 – convento de las bernardas de Madrid, 1696-1699 – Catedral de Toledo, 1700-1702 – órgano de la Epístola de la Catedral de Segovia, 1700-1702 – Monasterio de Guadalupe, 1702 – Catedral de Valladolid, 1703 – es nombrado organero del rey, 1696-1704 – cuatro nuevos órganos para el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1704 – parroquia de El Escorial, 1709 – Convento de las Descalzas Reales de Madrid, 1709 – universidad de Salamanca, 1712 – Catedral de Ávila, órgano pequeño, 1715 – proyecto de un órgano para a Catedral de Sevilla, 1716 – Catedral de Córdoba, 1717-1718 – Catedral de Ávila, reconstrucción del órgano grande, 1719 – Capilla Real de Madrid. Liborna Echevarría hace su testamento el 11 de enero de 1724. DE GRAAF, *op. cit.*, pp. 174-175.

<sup>54</sup> *apud*. JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, *op. cit.*, v.2, p. 116 [doc. 250].

y relacionado a la actividad del organero valenciano Roque Blasco, se lee claramente: “Flautado de treçe palmos que serbira el que aora tiene la fachada =. Otro flutado de treçe palmos que se pondra a las espaldas de la fachada y dicho flutado llevara ocho bajos primeros de madera para mayor profundidad y cuerpo”<sup>55</sup>. Según Jambou:

este es, al parecer, el primer ejemplo, modesto por cierto, de la fachada colateral “sonante”. [...] La primera etapa de una nueva morfología de la fachada colateral del instrumento se caracteriza por una reproducción y remedo formal y visual de la caja principal que *mira al coro*. Es más una preocupación escenificadora de la conciencia visual, perfectamente simétrica, que una clara percepción de la necesidad sonora. Esta no está ausente sin embargo. La introducción de algunos Principales en la verticalidad de esta fachada es motivo de nuevas aventuras<sup>56</sup>.

Sevilla es una etapa fundamental en este proceso. Los órganos dobles que Domingo de Aguirre concibe en 1724 para la catedral hispalense se componían cada uno de dos fachadas con sus respectivas entonaciones, así como de dobles caderetas exteriores. No obstante, debido a razones más de orden económico que técnico, resultantes de las deliberaciones del cabildo, la fachada posterior, esta “cosa admirable, este ornato único en Europa”<sup>57</sup>, según las palabras de su propio creador, ponía de manifiesto la preponderancia del aspecto visual, una vez que solamente sus ocho primeros tubos, correspondientes a las *Contras* de 26, se trataba de tubos cantantes. Sin embargo, tras la muerte del franciscano bilbaíno, acaecida en 1725, el ideal de esta segunda fachada plenamente sonora sería plenamente plasmado por su discípulo Diego de Orio (c. 1732), quien la dotaría de una entonación de 26 y 13 palmos, además de una batería de lengüetas dispuesta en forma de tiros y de una cadereta efectivamente cantante<sup>58</sup>. La fachada colateral adquiriría así una dimensión sonora independiente, imponiéndose en cuanto auténtica necesidad a nivel de los instrumentos de prestigio.

---

<sup>55</sup> *apud.* JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, *op. cit.*, v.2, p. 106 [doc. 234]. El documento que le sigue en el mismo legajo, referente al órgano que Joseph Bertrán, igualmente valenciano, debía erigir en la catedral conquense, refuerza el documento anterior: “se a de hazer otro flutado novo de treçe palmos que se pondra a las espaldas de la fachada y dicho flutado llevara los ocho vajos primeros de madera para maior profundidad y cuerpo”. *apud.* JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, *op. cit.*, v.2, p. 108 [doc. 237].

<sup>56</sup> JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, *op. cit.*, v.1, p. 266.

<sup>57</sup> *apud.* JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, *op. cit.*, v.1, p. 267.

<sup>58</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

En 1742, Pedro Manuel Liborna Echevarría<sup>59</sup> proyecta una fachada colateral para el órgano del Evangelio de la Catedral de Salamanca, « de modo que lo mismo ha de mirar el órgano por una fachada, que por la otra »<sup>60</sup>, la cual compone de un *Flautado* de 13, *Contras* de 26 y *Trompeta de batalla*. En 1755, el organero añadirá, además del *Flautado* de 13 y de las *Contras* de 26, cuatro registros de lengüetería tendida a la fachada colateral del órgano de la Epístola de la Catedral de Toledo.

Respecto a las fachadas laterales cantantes de los instrumentos catedralicios españoles, también cobran relieve las de los órganos dobles de Leonardo Fernández Dávila de la Catedral de Granada (1744-1749). En la *Memoria y nominación de los registros del organo de la Santa Metropolitana Iglesia de Granada*, opúsculo publicado en 1746, leemos que la fachada principal de cada uno de los instrumentos gemelos es dotada de una entonación de 26, a la cual “sucede otros dos de à trece, vno en lo interior del Organó, y otro en la fachada menor, que consta cada vno de 49 Caños, que son 98”<sup>61</sup>. En lo que atañe a la lengüetería en artillería, las fachadas laterales de los instrumentos granadinos tenían cada cual “vn Registro de Bajoncillo colocado en quatro Castillos de la fachada menor, consta de 25 Caños”<sup>62</sup>, así como “otro Registro de Clarin colocado en el Cubo de enmedio de la fachada menor, consta de 24 Caños”<sup>63</sup>.

Manuel de la Viña<sup>64</sup> es una de las figuras máximas en este proceso. En la reconstrucción del antiguo órgano Damián Luis (1558) de la Catedral Nueva de

---

<sup>59</sup> Nacido en Madrid el 25 de marzo de 1696, hijo de Pedro Liborna y Echevarría y Catalina de Alcázar. Falleció en la capital del reino el 1 de abril de 1771. Principales realizaciones: 1724 – nombrado organero del rey, sucediendo a su padre, 1725 – Comendador de Santiago de Madrid, 1725-1727 – Catedral de Ciudad Rodrigo, dos órganos, 1742-1745 – Catedral de Salamanca, órgano del Evangelio, 1745-1746 – Catedral de León, 1748-1751 – Catedral de Oviedo, dos órganos, 1755-1758 – Catedral de Toledo, órgano de la Epístola, 1756 – Catedral de Zamora, dos órganos, 1769 – fiador de su hijo, Joseph Vicente Zelestino de Echevarría, en la obra de construcción del órgano del Evangelio de la Catedral de Segovia. DE GRAAF, *op. cit.*, pp. 176-178.

<sup>60</sup> *apud*. JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, *op. cit.*, v.1, p. 267.

<sup>61</sup> FERNÁNDEZ DÁVILA, Leonardo. *Memoria y nominación de los registros del organo de la Santa Metropolitana Iglesia de Granada*. Granada: Joseph de la Puerta, 1746, f. 3.

<sup>62</sup> *Ibid.*, f. 7.

<sup>63</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>64</sup> Vecino de Salamanca, Manuel de la Viña fue uno de los organeros más importantes pertenecientes a la tercera generación de la escuela *Echevarría*, que él ha heredado directamente de las manos de fray Domingo de Aguirre por ocasión de la construcción del segundo órgano de la Catedral de Plasencia (Epístola, 1695-1697). Entre 1699 y 1722, año de su muerte, De la Viña – organero de la Catedral de Salamanca a partir de 1690/91 y de la de Santiago de Compostela a partir de 1705 – erigió diversos órganos en Castilla, Extremadura y Galicia. “Es evidente que en el contexto de la organería en Galicia de comienzos del siglo XVIII Manuel de la Viña es la figura de proa incontestable y el auténtico introductor de la escuela *Echevarría*”. Traducción del autor: “il est évident que dans le contexte de la facture d’orgues en Galice du début du XVIII<sup>e</sup> siècle Manuel de la Viña est la figure de proue incontestable et l’authentique introducteur de l’école *Echevarría*”. BRESCIA, *op. cit.*, v.1, p. 290.

Salamanca (1701-1702), el organero erige una fachada colateral idéntica a la fachada del coro – la cual inferimos sonora<sup>65</sup> –, que viene a ser una de las primeras de la historia del órgano ibérico. En la Catedral de Santiago de Compostela, el maestro salmantino construirá dos monumentales instrumentos revestidos por cajas idénticas (1704-1712) de una opulencia sin precedentes, implementando así un modelo de simetría visual y sonora en lo que atañe a los órganos dobles, el cual irradiará y se diseminará a partir de entonces de forma inexorable en España – Galicia, Castilla y Andalucía – y Portugal<sup>66</sup>, para alcanzar tierras del ultramar hispánico<sup>67</sup>.

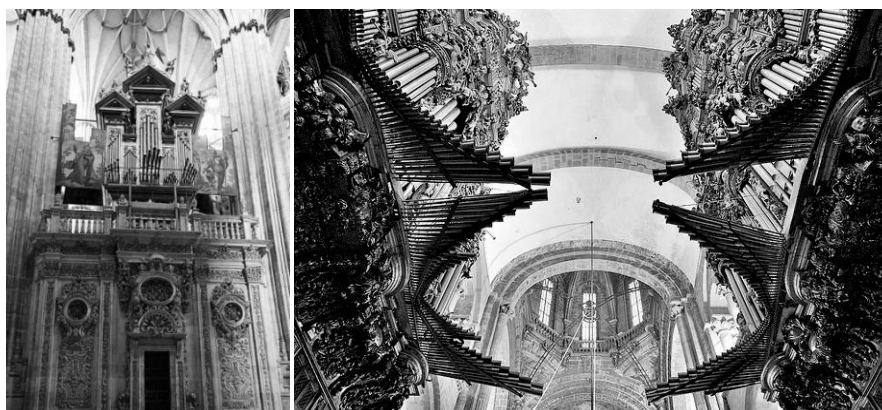
---

<sup>65</sup> “Y/en Cada una de las fachadas el Caño Mayor, que segun la proporçion de la Caja, habian Sido Mui NeceSarias, para llenar Sus huecos Se/gun arte, los quales dos Caños estaban Corrientes para las dos prime/ras Contras [B-H], quando el Cauildo gustasse que Se pussieran, Y Siempre mui/NeçeSario para que quedaSe de Mayor proporçion d.ho Organo”. ACSa, Actas capitulares, libro 46, *Ordin.º de 7 de Agosto de 1702*, f. 225r. Según Brescia: “este dos tubos siendo los únicos colocados para llenar los vacíos de la caja, los demás debían de tratarse entonces de tubos cantantes. Si esta hipótesis es verdadera, nosotros estaríamos delante de una de las primeras fachadas colaterales sonoras del órgano español, justo después de los primeros intentos de Roque Blasco y de Joseph Bertrán en Cuenca (1696) y precediendo considerablemente la construcción efectiva de la doble fachada sonora concebida por Domingo de Aguirre (1724) y ejecutada por Diego de Orio (c. 1732) en Sevilla”. Traducción del autor: “ces deux tuyaux étant les seuls mis pour remplir les vides du buffet, les autres devaient alors être des tuyaux fonctionnels. Si cette hypothèse est avérée, nous serions en face d’une des premières façades collatérales chantantes de l’orgue espagnol, à la suite des premières tentatives de Roque Blasco et de Joseph Bertrán à Cuenca (1696), et précédant considérablement la réalisation complète de la double façade sonore conçue par Domingo de Aguirre (1724) et exécutée par Diego de Orio (c. 1732) à Séville”. BRESCIA, *op. cit.*, v.1, p. 76.

<sup>66</sup> Vía las catedrales gallegas – Tuy (Antonio del Pino y Velasco, 1714-1716), Mondoñedo (Manuel de la Viña, 1714-1715), Ourense (Del Pino y Velasco, 1717-1721; Simón de Fontanes, 1731-1734) – el concepto de órganos gemelos – mayor y menor en lo instrumental y revestidos por cajas idénticas – alcanzará la otra orilla del Miño, donde granjeará un gran favor a partir de la construcción de los órganos Fontanes de la Catedral de Braga (1737-1739), instrumentos de excepción revestidos por dos opulentas cajas idénticas inseridas en un complejo barroco en el cual talla, escultura, pintura ilusionista y el uso de la luz natural filtrada a través de cuatro óculos abiertos en el cimborio construido para tal fin engendraron una de las realizaciones máximas del barroco luso. Testimonio elocuente de la maravilla causada por el conjunto de órganos *bracarenses* son las enigmáticas preguntas sostenidas por las dos inmensas águilas que lo coronan: *Quis audivit unquam tale? Quis vidit huic simile?* La culminación del concepto de simetría visual y sonora en Portugal es la construcción del conjunto de órganos séxtuplos de la basílica real de Mafra, encargo compartido entre el compostelano Joaquín Antonio Pérez Fontanes y el *coimbrão* Antonio Xavier Machado e Cerveira (1792-1807). BRESCIA, *op. cit.*, v.1.

<sup>67</sup> “Aun en lo concerniente a la difusión del concepto de simetría visual y sonora respecto a los órganos, el organero aragonés José Nassarre, partiendo con toda probabilidad de Sevilla, se dirigirá a la Nueva España, donde aportará dicho concepto a las catedrales de Guadalajara (1728-1730) y de México, en cuyo seno erige el segundo instrumento (1734-1736), *in cornu Evangelii*, habiendo también renovado el primer, construido anteriormente en España (1688-1693) por el igualmente aragonés José de Sesma y su taller”. Traducción del autor: “encore concernant la diffusion du concept de symétrie visuelle et sonore au sujet des orgues, le maître organier aragonais José Nassarre, fort probablement ressortissant de Séville, prendra la route de la Nouvelle-Espagne, y apportant le concept aux cathédrales de Guadalajara (1728-1730) et du Mexique, où il érige le deuxième instrument (1734-1736), *in cornu Evangelii*, ayant aussi rénové le premier, construit auparavant en Espagne (1688-1693) par José de Sesma, également aragonais, et son atelier”. BRESCIA, *op. cit.*, v.1, p. 253.

Un recorrido doble e imbricado establecerá las bases de una auténtica arquitectura sonora: por una parte la conquista de la dimensión sonora de la fachada colateral, cuyos precursores fueron José Bertrán y Roque Blasco (Cuenca, 1696); por otra, la duplicación visual y sonora del instrumento, reflejado ahora al otro lado de la nave de la iglesia. En las dos perspectivas, Manuel de la Viña asume un papel preponderante; en Salamanca (1701-1702) es uno de los primerísimos organeros a lanzarse a la aventura de una fachada colateral sonora – anticipando además lo que hará cuatro decenios más tarde Pedro Manuel Liborna Echevarría en el órgano enfrentado, “de modo que lo mesmo ha de se mirar el órgano por una fachada, que por la otra” – ; en Compostela (1704-1712), él instaurará el modelo definitivo de una simetría visual y sonora que influirá en lo sucesivo la concepción de los instrumentos de mayor prestigio<sup>68</sup>.



**Fig. 2 – A la izquierda, fachada colateral del órgano *in cornu Epistolae* de la Catedral Nueva de Salamanca, instrumento construido por Damián Luis (1558) y reconstruido por Manuel de la Viña (1701-1702); a la derecha, cajas de los antiguos órganos De la Viña de la Catedral de Santiago de Compostela (1704-1712).**

La culminación de esta búsqueda de una nueva arquitectura del órgano, basada en la multiplicación de planos y espacialidades sonoras, se traduce de forma ineludible en los órganos erigidos por Julián de la Orden – miembro de una familia de organeros activos en Barchín del Hoyo (Cuenca) – en el seno de la Catedral de Málaga. Tras una estancia en Sevilla en 1778, De la Orden concibe una cadereta exterior para cada una de

<sup>68</sup> Traducción del autor: “un parcours double et imbriqué établira les bases d’une véritable architecture sonore : d’une part la conquête de la dimension sonore de la façade collatérale, dont José Bertrán et Roque Blasco en furent les précurseurs (Cuenca, 1696) ; et d’autre part, le doublement visuel et sonore de l’instrument, reflété alors sur l’autre côté de la nef de l’église. Dans ces deux perspectives, Manuel de la Viña assume un rôle prépondérant : à Salamanca (1701-1702) il est l’un des tous premiers facteurs d’orgues à tenter l’aventure d’une façade collatérale chantante – en annonçant d’ailleurs ce que Pedro Manuel Liborna Echevarría fera quatre décennies après dans l’orgue mis en face, “ce que l’on voit sur une façade, on doit le voir sur l’autre” – ; à Compostelle (1704-1712), il instaurera le modèle définitif d’une symétrie visuelle et sonore qui façonnera dorénavant les instruments les plus prestigieux”. BRESCIA, *op. cit.*, v.1, pp. 289-290.

las fachadas colaterales de los órganos gemelos cuyo proyecto – desprovisto de caderetas dobles – el maestro conquense había sometido algunos meses antes a la apreciación del cabildo malagueño. Ello demuestra la huella que los órganos sevillanos, ideados en 1724 por Aguirre, concluidos por Orio y reformulados en 1778 por el entonces organero del rey, Jordi Bosch<sup>69</sup>, le habían dejado: “las Caxas se han executado con arreglo á la musica que habian de contener, dexando en sus fachadas los claros, ó castillos precisos para sentar en ellos los flautados, y contras que las adornasen; y además se han hecho quatro Caderetas, dos para cada Organo, una al lado del Coro, y otra á la espalda, ó nave de la Iglesia, y ambas sonantes”<sup>70</sup>.



**Fig. 3 – A la izquierda, órganos Fernández Dávila de la Catedral de Granada (1744-1749) ; a la derecha, órgano De la Orden de la Catedral de Málaga (1781-1782), in cornu Evangelii, fachada colateral.**

<sup>69</sup> En 1778, después de concluir el órgano concebido por Fernández Dávila para la Capilla Real de Madrid, Jordi Bosch llega a la Catedral de Sevilla, donde reformula el órgano de la Antigua, proyectado por Domingo de Aguirre, a cuya fachada colateral añade diversos registros. JAMBOU, *Evolución del órgano...*, op. cit., v.1, p. 268. El nuevo órgano de la catedral hispalense, descrito por su constructor como “obra fuera del común”, poseía 3 (¿ou 4?) teclados y cerca de 50 registros de mano izquierda y 62 de mano derecha, además de 8 juegos de pedal: “en 1779 Jordi Bosch es llamado a la Catedral de Sevilla para examinar el órgano que había sufrido, a lo largo de más de sesenta años, cuatro reparaciones sin éxito. Dicha visita tiene por consecuencia la puesta en marcha del proyecto más ambicioso de la historia de la organería española, un instrumento dos veces más grande que los órganos entonces existentes en Segovia o Toledo. De hecho, ningún órgano le sobrepasaría a lo largo de los dos siglos siguientes”. Traducción del autor a partir del original: “en 1779, Jordi Bosch est appelé à la cathédrale de Séville afin d’expertiser l’orgue qui avait subi, au cours des soixante années précédentes, quatre réparations sans succès. Cette visite a pour conséquence la mise en chantier du projet le plus ambitieux de l’histoire de la facture d’orgue espagnole, un instrument qui sera deux fois plus grand que les orgues existants alors à Ségovie ou Tolède. De fait, aucun orgue ne devait le dépasser en Espagne durant les deux siècles suivants”. El instrumento fue destruido por el derrumbe de una parte de la bóveda de la catedral, ocasionado por el terremoto de 1888. GRENZING, Gerhard. “Jordi Bosch – le maître méconnu”. *ISO Yearbook* (1993), pp. 126-127.

<sup>70</sup> DE LA ORDEN, Julián. *Relación de lo que contienen los órganos de la S.ta Iglesia Catedral*. Málaga: Oficina del Impresor de la Dignidad Episcopal, 1783, pp. 9-10. Cf. Volumen II, Anejo I – JULIÁN DE LA ORDEN.

Los órganos malagueños de De la Orden se componen cada cual de tres teclados activando, por intermedio de mecanismos ingeniosos, cinco instrumentos<sup>71</sup>: el órgano de la fachada del coro y su cadereta de espalda, el órgano de la fachada de la nave y su cadereta exterior y la cadereta de ecos, integrada en la caja del órgano. Los complejos mecanismos engendrados por el organero – activados por tiradores, argollas y estribos – posibilitan el acoplamiento de los instrumentos a cada tres (cadereta del coro + cadereta de ecos + órgano del coro, o bien órgano del coro + órgano de la nave + cadereta de la nave)<sup>72</sup>. Esto favorece una ejecución y un diálogo incomparables de todos los planos sonoros emitidos por los instrumentos, estos duplicados y reflejados a la perfección cada uno a un lado del coro de la catedral, en cuyo centro se encuentra el eje de esta auténtica y extraordinaria simetría visual y sonora<sup>73</sup>:

de forma, que este movimiento [estribos y tiradores], y las dos argollas, hacen el oficio de ocho teclados, sin los cuales era imposible hacer tantas diferencias, á menos que el Organista no tuviese un continuo ejercicio, metiendo, y sacando registros, con la nota de faltar á su compás, por la precision de separar las manos de los teclados, que es la mayor particularidad, y excelencia de estos movimientos; con los cuales son tantas las variedades de música que se pueden conseguir, y siempre con especial novedad, que seria

---

<sup>71</sup> “Tiene este Organio tres teclados, colocados en la disposicion regular, para que el Organista pueda comodamente desde su asiento usar con ellos de los cinco Organos, que realmente, y con separacion contiene este Organio”. DE LA ORDEN, *op. cit.*, p. 21. Cf. Volumen II, Anejo I – JULIÁN DE LA ORDEN.

<sup>72</sup> Respecto al órgano del Evangelio, descrito en la relación de De la Orden, podemos sintetizar la complejidad de su organismo instrumental de la forma siguiente: el primer teclado – desde abajo hacia arriba – corresponde a la cadereta interior y a la cadereta del coro, el segundo, al órgano del coro, y el tercer, al órgano y cadereta de la nave. Los cinco instrumentos se articulan por medio de tiradores, argollas y estribos. Los tiradores se encuentran sobre el segundo y tercer teclados, acoplando el segundo sobre el primero y el tercero sobre el segundo y uniendo, así, el órgano del coro a las caderetas interior y del coro, o bien el órgano y cadereta de la nave al órgano del coro, respectivamente. A su vez, las argollas ejercen una función doble: respecto al primer teclado – hacen que las dos caderetas exteriores canten juntas o por separado – y respecto al segundo teclado – hacen que los llenos de *Flautados*, *Nasardos* y *Lengüetería* canten juntos, combinados dos a dos o separados. Los dos estribos cumplen una doble función: respecto al primer teclado – conmutan *Corneta real* y *de ecos* (estribo de la izquierda) o hacen su suspensión (estribo de la derecha) – y en lo que atañe al tercer teclado – unen o separan órgano y cadereta de la nave (estribo izquierdo). DE LA ORDEN, *op. cit.*, pp. 21-28. Cf. Volumen II, Anejo I – JULIÁN DE LA ORDEN.

<sup>73</sup> “Hay que tener en cuenta que toda la maquinaria descrita se encuentra duplicada en el centro del coro, en la clave de la bóveda de la nave central, con cinco ‘órganos’ y ocho ‘teclados’ a cada lado, siguiendo la descripción de Julián de la Orden”. CEA GALÁN, Andrés. “La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga”. En: *El Libro de la 48ª Semana de Música Religiosa de Cuenca: 5 artículos*. Cuenca: Fundación Patronato Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2009, p. 78.

muy largo el referirlas, y que deben quedar á la habilidad, inteligencia, y practica de los Organistas<sup>74</sup>.



**Fig. 4 – Consola del órgano De la Orden (1781-1782) de la Catedral de Málaga.**

Estas máquinas extraordinarias no son menos que el punto culminante de un largo proceso cuyo germen fuera plantado por fray Echevarría: “observemos que, al cabo de algo más de un siglo, el tímido clarín en la fachada inventado por fray Joseph de Echevarría para el órgano de San Diego de Alcalá de Henares (hacia 1675), se ha convertido en Málaga en una cuádruple batería de trompetas horizontales<sup>75</sup>, repartida en las cuatro fachadas”<sup>76</sup>.

Si podemos sintetizar bajo un concepto amplio la complejidad e ingeniosidad del órgano desarrollado en el seno de la escuela *Echevarría*, este encuentra su mejor traducción en el concepto de “arquitectura sonora”. De hecho, más allá de la funcionalidad intrínseca del teclado partido, desde que se ha elevado del secreto principal un secretillo aparte para recoger y poner en valor la particularidad y riqueza del registro de mano derecha de *Corneta* (hacia los años 1620), la idea de privilegiar determinadas sonoridades había sido lanzada. Lo que Echevarría realizará a

---

<sup>74</sup> DE LA ORDEN, *op. cit.*, p. 25. Cf. Volumen II, Anejo I – JULIÁN DE LA ORDEN.

<sup>75</sup> Respecto al *Clarín* complutense en forma de tiros de fray Echevarría, los instrumentos malagueños de De la Orden despliegan formidables baterías de lengüetas exteriores: en la fachada del órgano del coro – mano izquierda (25 tubos por registro: *Trompeta de batalla*, *Trompeta de campaña*, *Bajoncillo*, *Violeta*, *Chirimía alta*, *Dulzaina*) y mano derecha (26 tubos por registro: *Clarín de batalla*, *Clarín Real*, *Trompeta Imperial de cincuenta y dos – 2 hileras –*, *Trompeta magna*, *Chirimía alta*, *Dulzaina*) –, en la fachada del órgano de la nave – mano izquierda (25 tubos por registro – *Trompeta de batalla*, *Bajoncillo*, *Violeta*, *Dulzaina*) y mano derecha (26 tubos por registro : *Clarín de batalla*, *Clarín de Campaña*, *Trompeta magna*, *Dulzaina*). DE LA ORDEN, *op. cit.*, pp. 13-18. Cf. Volumen II, Anejo I – JULIÁN DE LA ORDEN.

<sup>76</sup> CEA GALÁN, art. cit., p. 78.

continuación será encerrarlo en su arca de ecos (Bilbao, 1662), guarnecerle de la “ida i venida” del sonido (Calahorra, 1663), para añadirle un registro alto de *Clarín* – en arca de ecos desde 1665 (Vitoria) –, así como un registro entero de *Flautado* (Alcalá de Henares, después de 1673 y antes de 1677). Por mano de Andueza (Madrid, 1683), dicha suspensión supondrá unas posibilidades dinámicas hasta entonces inimaginables a nivel de los ecos, reunidos ahora en órgano y espacio propio debajo del secreto principal, con teclado independiente. Más allá de las tímidas *Dulzainas*, en fachada desde el siglo XVI, el monje organero trasladará el registro de mano derecha de *Clarines* – ya provisto de su eco correspondiente – del interior al exterior del órgano, engendrando así una sonoridad más incisiva, característica de las lengüetas de pabellón largo dispuestas en forma de tiros, innovación audaz tanto desde el punto de vista visual como sonoro (Alcalá, después de 1673). Al tradicional y omnipresente *Lleno de Flautados*, el franciscano eibarrés contrastará un lleno bastardo, creando una estructura sonora rica en color que él propio llamará extraordinaria: el *Lleno de Nasartes*. Una vez establecidas las bases de esta singular arquitectura sonora, no será más que una cuestión de tiempo para que el quehacer de las generaciones consecutivas que compondrán su vigorosa escuela, en su incesante búsqueda de un mayor aparato aliado a la monumentalidad de los instrumentos, sobrepasando el escriño protector de los mismos – su caja –, les aporte una dimensión verdaderamente arquitectónica, adquirida en un recorrido doblemente imbricado. De un lado, la búsqueda de una simetría tanto visual como sonora, traducida en cajas de órgano gemelas y enfrentadas, implantadas *in cornu Epistolae e in cornu Evangelii* – lo que plasmará de forma paradigmática Manuel de la Viña en Santiago de Compostela (1704-1712) – y de otro, la incorporación del aspecto sonoro a la fachada colateral, generando un nuevo plano sonoro – cuyos puntos fundamentales de inflexión son los instrumentos de Pedro Liborna Echevarría (Toledo, 1696), Roque Blasco y José Bertrán (Cuenca, 1696), Manuel de la Viña (Salamanca (1701-1702), Domingo de Aguirre/Diego de Orio (Sevilla, 1724-1732), Pedro Manuel Liborna Echevarría (Salamanca, 1742), Leonardo Fernández Dávila (Granada, 1744-1749). En esta misma perspectiva, la realización de De la Orden en Málaga (1783) no es otra cosa que la culminación más visionaria del concepto de arquitectura sonora, cuya espacialidad se traduce en la instauración de una auténtica jerarquía de planos sonoros: a) en primerísimo plano, la emisión horizontal y punzante de las batallas de la fachada del coro, con su imitación en el paño de fondo de la fachada colateral, b) en segundo

plano, el sonido ascensional emanado a partir de las entonaciones del coro – órgano y cadereta –, guarnecido de su eco, su remedo lejano, emitido hacia la fachada de la nave, c) en el tercer y último plano, el sonido producido desde el interior de la caja, a partir de la cadereta interior, enriquecido de sorprendentes e inesperados matices sonoros – ora alejándose, ora acercándose – el todo sumergido en un juego grandilocuente de timbres y matices contrastados, compartido por el reflejo visual y sonoro perfecto del instrumento que, desde el otro lado del coro, acepta la invitación al diálogo<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> BRESCIA, *op. cit.*, v.1, pp. 55-56.

## CAPÍTULO II – MODOS DE REGISTRAR EL ÓRGANO EN ESPAÑA Y PORTUGAL EN EL SIGLO XVIII

### 2.1 – Modos de registrar el órgano en España

En España, son hartos conocidos documentos que contienen instrucciones referentes a combinaciones de registros de órgano, hechas por organistas u organeros entre los siglos XVI y XVIII, entre las cuales adquieren relieve algunos *modos de registrar*, que sintetizamos en la tabla siguiente, a partir de la importante compilación hecha por Jesús Ángel de la Lama en base a varios autores<sup>78</sup>:

Fecha	Modo de Registrar
c.1584	<i>Instrucción para regir el panarmónico (Pilar de Zaragoza)</i> <sup>79</sup> .
c.1588	Diego del Castillo: <i>Declaración de los órganos que hay en el Monasterio de San Lorenzo el Real (El Escorial)</i> <sup>80</sup> .

<sup>78</sup> DE LA LAMA. *El Órgano Barroco Español: Registración*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Asociación Manuel Marín de Amigos del Órgano, 1995, v.3.

<sup>79</sup> El más antiguo de los documentos españoles, la *Instrucción para regir el panarmónico*, es un manuscrito que se encuentra al final de un libro de actas capitulares del Pilar de Zaragoza (1551-84). El *panarmónico* del Pilar era un instrumento de un manual compuesto a la vez por el arpa, cordaje y mecanismos del clave y por los tubos y mecanismos de un realejo. La *instrucción* no se ocupa de la descripción del clave, interesándose más por el realejo, compuesto por cuatro registros, “quebrados por medio” – mano izquierda: *Cuerda* (entonación de 13 palmos), *Flautas* (6 ½), *Quincenas* (de caños abiertos), *Nazar* (Decinovenas nasarda) y *Campanillas* (Veintidosena 1-2 hileras); mano derecha: *Cuerda*, *Flautas*, *Quincenas*, *Nazar*, *Campanillas*; *Temblante* y *Rosñol*. La instrucción precisa diferentes grupos de combinaciones de registros, es decir, la registración del *panarmónico* en cuanto realejo, su registración en calidad de claviórgano, las combinaciones utilizando los registros de adorno y la forma de tañer la *Gaita*, es decir la forma musical para tañer partido más conocida como *Gaitilla*. DE LA LAMA, *op. cit.*, v.3, p. 193.

<sup>80</sup> El paradigmático conjunto de órganos séxtuplos erigidos por el organero flamenco Gilles Brebos e hijos en la basílica del real monasterio jerónimo – dos de primera especie (transepto), dos de segunda (coro) y dos de tercera (nave) según la clasificación de Nassarre –, “un complejo construido igualmente para maravillar el mundo, el cual debe de ser entendido más como punto de culminación que como de partida, parece ser todo el primero sitio donde una simetría absoluta en lo concerniente a los órganos haya sido engendrada”, restando, pese al impacto y envergadura de la obra, una realización puntual. Traducción del autor: “un complexe construit aussi pour éblouir le monde, qui doit être compris d’ailleurs en tant que point d’aboutissement plutôt que point de départ, semble s’agir du tout premier site où une symétrie absolue à l’égard des orgues ait été engendrée”. BRESCIA, *op. cit.*, v.1, p. 251. El importantísimo manuscrito que tiene por título *Declaración de los órganos que ay en el Monasterio de Sant Lorencio el Real por la cual se da ynstrucción y claridad perpertua, a los afinadores, de los Secretos, largitorias y Reducciones y órdenes, de toda cañutería, y cómo, y en qué lugares, están los Repartimientos dellas para que con facilidad los afinen y limpien, y para que los tañedores, sepan de qué mixturas deban vsar y conozcan los Registros como se dirá adelante, y ansi mesmo por donde se an de tañer los tonos de todos los oficios del año*, custodiado por los archivos del real monasterio, ya ha hecho el objeto de diversos estudios y publicaciones: Van der Straetten (1888), Samuel Rubio (1965), James Wyly (1964), Maarten Albert Vente (1981) y Montserrat Torrent (1981). La declaración es atribuida al aragonés Diego del Castillo, hermano del compositor Bernardo Clavijo del Castillo. Organista de la Capilla Real, desde 1583 hasta su muerte, acaecida en 1601, Diego del Castillo fue “capellán y músico de tecla de Su Majestad”.

Fecha	Modo de Registrar
1613, 1625 y 1637	Fray Antonio Llorens: <i>Modo de registrar el órgano</i> (Monasterio de San Juan de las Abadesas, Girona, 1613); <i>Memoria sobre la factura del orgue</i> (Catedral de Lleida, 1625); <i>El modo que se ha de tener en registrar el presente organo grande y su cadireta desta Sancta Iglesia mayor de Valencia y Modo de registrar el segundo organo desta Sancta Iglesia de Valencia</i> (1637) <sup>81</sup> .
1619	<i>Las misturas y diferencias que contiene el órgano de esta Yglesia</i> (Cubillo de Uceda, Guadalajara) <sup>82</sup> .
c.1770	Pedro Liborna de Echevarría: <i>Varias mezclas que se pueden hacer con los registros repartidos en los tres teclados del órgano</i> (Catedral de Segovia).
1783	Julián de la Orden: <i>Relacion de lo que contienen los órganos de la Sta. Iglesia Catedral de Málaga, nuevamente construidos por D. Julián de la Orden...</i>

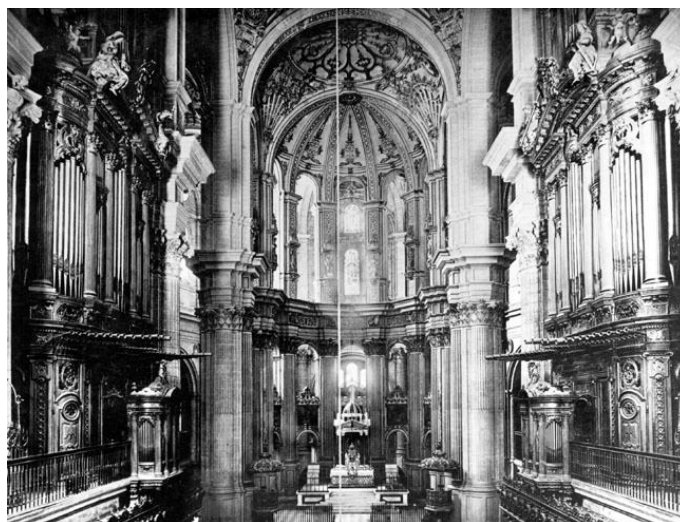
En 1587, atendiendo a una petición del prior escorialense, redactó una relación o informe sobre los órganos, donde subyace el germen de la presente declaración, escrita indudablemente muy pocos años después. En ella Del Castillo propone 85 “buenas mixturas” repartidas entre 25 para tañer seguido (8 para los órganos medianos – y 17 para los órganos grandes) y 60 para tañer partido (26 para los órganos del coro y 34 para los del transepto. Teniendo en cuenta que se trataba de órganos fundamentalmente a registros enteros, es decir, “diseñados desde su misma construcción para ‘tañer seguido’”, queda bastante claro que “el objetivo de Castillo no fue mostrar la aptitud natural de los órganos para ‘tañer seguido’, que era evidente por sí misma”. DE LA LAMA, *op. cit.*, v.3, pp. 197-215.

<sup>81</sup> El modo de registrar referente al órgano del Monasterio de San Juan de las Abadesas (Girona, 1613) contiene una antología de 23 registraciones para tañer seguido: una combinación para tañer el “orgue ple més principal”, 3 para “altre orgue ple, altre ple”, 11 para “flautats, altre flautat, per sonar flautats”, 3 “mixtures, altres mixtures”, una “mixtura a modo de Cascabells” y 4 para “nasart, altre nazart”. El “modo de registrar y mixturar” referente al órgano que el organero franciscano erigió en la Catedral de Lleida contiene varias combinaciones para tañer tanto seguido como partido, a saber: Órgano Mayor – un “ple del orgue”, 4 “altre ple”, 17 “flautats, altre flautat”, 2 para acompañamiento de voces, 8 “nazarts, altre nazart”, 20 “mixtures, altra mixtura”, 3 “regalies, altra diferencia”, 5 “unisonus [Cadireta + Órgano mayor]” – Cadireta – un “ple major”, 4 “altre ple”, 13 “flautats, altre flautat”, 10 “nazarts, altre nazart”, 16 “mixtures, altra mixtura” – Cadireta (m.i.) y Organo Mayor (m.d.) – 2 “regalies, altra”, 6 “floviolets altres floviolets”, 5 “gaytilles, altra gaytilla”, 2 “cornetilla, altra cornetilla”. Respecto a los instrumentos de la Catedral de Valencia, el modo de registrar correspondiente al órgano grande es muy conciso, especificando solamente 2 combinaciones de *Lleno* para el teclado principal (con y sin “dozena gorda” o nasarda), 2 de *Flautados* y algunas instrucciones de carácter general para las “Donçainas”. Respecto a la cadereta, propone un *Lleno mayor*, una combinación de *Flautados* y otra de *Nasardos*, presentando aún 7 “unisonus”, o sea, combinaciones para alternar entre teclado principal y cadereta, siendo 4 para *Flautados* y 3 para *Nasardos*. En lo referente al segundo órgano, Llorens propone 65 combinaciones: a) órgano del teclado principal – una para “órgano lleno”, 5 para “otro órgano lleno”, 12 “flautados, otros flautados”, 13 “nasardos, otro nasardo”, 6 “diferencias o Mixturas, otra”, 3 “cascabeles, otros cascabeles”, 3 “unisonus” primer y según teclados –, b) acompañamiento en el teclado secundario (m.i.) y voz principal en el teclado principal (m.d.) – una “cornetilla”, 4 “paxarillos”, 6 “gaytillas”, 2 “tolosanas” –, c) voz principal en el teclado principal (m.i.) y acompañamiento en el teclado secundario (m.d.) – cuatro “baxones” y cinco “otros partidos” –, totalizando 43 combinaciones para tañer seguido y otras 22 para tañer partido. DE LA LAMA, *op. cit.*, v.3, pp. 220-225.

<sup>82</sup> Según el manuscrito que tiene por título *Las misturas y diferencias que contiene el órgano de esta Yglesia*, el Cubillo de Uceda (Guadalajara) “tuvo un órgano de los antiguos”, cuya origen debe remontar, según De la Lama, al último tercio del siglo XVI, una vez que se aderezó por Mateo de Ávila el año de 1619. *Las misturas y diferencias* se trata de un documento conciso, que contiene 14 combinaciones de registros. En lo que atañe a su finalidad, 3 combinaciones son “para cantar”, o sea, para acompañar a las voces, mientras 11 son para solo instrumental. Respecto al modo de tañer, 13 son para tañer seguido y una para tañer partido. DE LA LAMA, *op. cit.*, v.3, pp. 246-247.

Fecha	Modo de Registrar
1789/1790	Fernando Ant3nio de Madrid: <i>Relaci3n sucinta de lo que contiene el 3rgano que acaba de construirse en la Santa Iglesia Catedral de Ja3n y Cartas Instructivas sobre los 3rganos.</i>

El detallado op3sculo de Juli3n de la Orden – anteriormente mencionado en el primer cap3tulo del presente trabajo – era destinado a organistas consumados en su arte, y que no necesitaban por tanto consejos de registraci3n. En este sentido, la intenci3n del art3fice conquense era m3s bien clarificar la utilizaci3n de los complejos y novedosos mecanismos de sus 3rganos malagueos, dejando las combinaciones de registros al gusto y discreci3n de los organistas. Asimismo, el organero establece algunas pocas combinaciones de registros, pero a t3tulo de ejemplificaci3n de las posibilidades musicales ofrecidas por el organismo instrumental de excepci3n que viene de crear.



**Fig. 5 – 3rganos Juli3n de la Orden de la Catedral de M3laga (1781-1782).**

Respecto al uso del temblante, el op3sculo precisa lo que sigue: “asimismo contiene dos temblores, el uno suave, que tocado con los Flautados es muy agradable al oydo, y magestuoso; y el outro fuerte, cuya precipitacion hace el mejor efecto con la voz humana, flauta trabesera de madera, bajon, corneta, flautados, y otros registros, segun la pr3ctica, y buen gusto del Organista; bien que cada registro debe ir por s3 solo con el temblor”<sup>83</sup>. Sobre la suspensi3n, ciertamente gradual<sup>84</sup>, De la Orden escribe:

<sup>83</sup> DE LA ORDEN, *op. cit.*, p. 20. Cf. Volumen II, Anejo I – JULI3N DE LA ORDEN.

<sup>84</sup> Seg3n Brescia : “las posibilidades de una gradaci3n m3s efectiva respecto a la *suspensi3n de voy* y *vengo* se sistematizan hacia los aros 1770-1780, los 3rganos que el organero mallorqu3n Jordi Bosch construye para la Capilla Real de Madrid (1778) y para la Catedral de Sevilla (1779) siendo ya dotados de

“puede tambien hacer varios movimientos con los pies el Organista, yá que para que suenen las contras, tambor, y timbal, yá para el registro de imitacion de violines, que exíge en el pie cierto movimiento para su perfecta semejanza, y yá para el uso de dos estrivos, que son indispensables para los ecos, y contraecos de la corneta, que está en la fachada del Coro”<sup>85</sup>.

De la Orden ilustra el resultado musical que podía ser obtenido por medio de los mecanismos que hemos descrito en el primer capítulo:

Y si el Organista quiere con la pulsacion sola en este teclado [el de en medio], que suenen las dos caderetas expresadas, y esta fachada, lo consigue con solo correr este teclado ácia sí una corta cantidad, y logra con solo un teclado que suenen tres Organos, sin impedir por estos, que quando le acomode use del primero para poder hacer una especie de ecos, y contraecos; porque tocando en el teclado de enmedio con toda la lengüetería, y registradas las dos caderetas, suenan todas juntas; y bajándose al primer teclado, suenan las dos caderetas; y á un movimiento que hace con las rodillas (que se explicará en su lugar) suena la cadereta interior sola; de donde resultan tres diferencias de musica, sin que el Organista tenga que apartar las manos de los dos teclados<sup>86</sup>.

O bien:

El Organista vá á tocar, y para ello registra en esta forma: En la fachada del Coro (§. 3.) saca la trompeta de batalla con el clarin de batalla, que es un registro igual de ambas manos: registra el flautado de á trece en ambas manos, y saca el registro de violon en la mano izquierda, y el de la flauta trabesera en la derecha, ú outro de poca voz. Registra igualmente lo que le acomoda segun su intento en las caderetas interior, y exterior del Coro (§. 5. y 4.) y en esta disposicion empieza á tocar en el teclado de enmedio, ó fachada del Coro; y si despues de haber tocado algun tiempo quiere diferenciar de música, entonces hace el movimiento de la argolla izquierda, y se queda sin la trompeta, y clarin, que yá no suenan. Prosigue tocando, y quando quiere hacer outra diferencia, hace el

---

un sistema muy refinado de puertas basculantes que abrían y cerraban las arcas de ecos por medio del más nimio movimiento del pie derecho del organista”. Traducción del autor: “les possibilités d’une gradation plus effective au sujet de la *suspension de voy y vengo* se systématisent vers les années 1770-1780, les orgues que le facteur d’orgues *mallorquin* Jordi Bosch construit pour la Chapelle royale de Madrid (1778) et la cathédrale de Séville (1779), dotés d’un système très raffiné, les *arcas de ecos* étant enfermées par des portes basculantes qui ouvraient et se renfermaient au moyen du plus léger mouvement du pied droit de l’organiste”. BRESCIA, *op. cit.*, v.1, p. 210.

<sup>85</sup> DE LA ORDEN, *op. cit.*, p. 25. Cf. Volumen II, Anejo I – JULIÁN DE LA ORDEN.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 22.

movimiento de la argolla derecha, y se queda sin el flautado, y solamente sigue tocando con la flauta trabesera, y violón, que hasta callar la trompeta, clarin, y flautado no se podían oír por su poca voz: y si despues de esto quiere deshacer los mismos movimientos por su orden, vuelven á cantar la trompeta, clarin, y flautado: y si para el intento, ó música que está tocando le acomoda dar de pronto mucho lleno de voces, ó mucha suavidad, puede hacer de un golpe los movimientos de ambas argollas, ó cerrando, ó abriendo, que antes hizo separadamente, y por su orden, y hará una mutacion muy estraña, y de particular armonia<sup>87</sup>.

De ello queda muy evidente que la preocupación del artífice conquense no es otra que poner el acento en la riqueza y dinamismo de una arquitectura sonora sorprendente, pródiga en color y contraste, la cual sus magníficas máquinas malagueñas son capaces de crear como ningún otro conjunto de órganos gemelos en España: aquí ya no hablamos de mezclas o combinaciones de registros pero, eso sí, de la edificación diáfana de auténticas espacialidades sonoras, inseridas en una dimensión dialéctica en la cual los diferentes planos de cada uno de los focos sonoros reflejados a la perfección a sendos lados del coro – o sea el sonido emitido desde el interior del órgano y de las caderetas, aquel emanado a partir de los frontispicios del coro y del trascoro de la catedral, con sus proyecciones en sentido horizontal o ascensional – asumen el rol protagonista, trascendiendo el mismo objeto canoro.

En lo que atañe a la *Relación sucinta de lo que contiene el órgano que acaba de construirse en la S.I.C. de Jaén por Don Fernando Antonio de Madrid* (Jaén, 1789)<sup>88</sup>, el órgano de la catedral era un instrumento a doble fachada y tres manuales de 51 puntos (C-d'''): el primer teclado o inferior correspondía al Órgano de ecos, el segundo, al Órgano principal, y el tercero, al Órgano segundo de la fachada colateral<sup>89</sup>. De Madrid

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>88</sup> No nos ha sido posible localizar un ejemplar de dicho opúsculo en la Biblioteca Nacional de España, de suerte que lo abordaremos *apud*. DE LA LAMA, *op. cit.*, v.3, pp. 327-333. Dicho opúsculo ha sido igualmente estudiado por Gerard de Graaf, quien publicó un artículo titulado "A Spanish registration list of 1789" en *The Organ Yearbook* (1976), a partir del cual De la Lama propone su acercamiento a la relación de De Madrid.

<sup>89</sup> Composición del órgano: Órgano de ecos – Octava, Quincena, Lleno de 4 hileras, Tapadillo (m.i.), Violón (m.d.), Nasardos simples en 12. 15.17<sup>a</sup> (m.i.), Corneta de 5 hileras (m.d.), Trompeta bastarda y Orlos (m.i., interior), Imitación de violines y Orlos (m.d., interior) –, Órgano del coro – Flautado de 26, dos Flautados de 13, Octava, Docena, Quincena, Decinovena, Lleno de 6 hileras, Címbala de 5 hileras, Violón, Tapadillo, Nasardos simples en 12.15.17.19<sup>a</sup> (m.i.), Nasardos simples en 8.12.15.17<sup>a</sup> (m.d.), Corneta de 6 hileras (m.d.), Flauta travesera de 2 hileras (m.d.) y Flauta alemana (m.d.), Trompeta real, Clarinete y Chirimía (m.i., artillería), Trompeta magna y Clarinete (m.d., artillería) – Órgano de la nave – Flautado de 13, Octava, Lleno de 5 hileras, Violón, Nasardos simples en 15. 17.19<sup>a</sup> (m.i.), Corneta

diseñó el Órgano Principal con un novedoso sistema a dobles correderas, gobernadas por cuatro registros maestros accionados por rodilleras y estribos, al paso que algunos registros eran independientes, es decir, solo tenían una corredera, no estando condicionados al movimiento de estribos o rodilleras. De esta forma, el organista, por intermedio de una previa selección de registros, tenía a su servicio un gran número de “diferencias de música”, que podía combinar bajo la acción de las rodilleras y los estribos, “sin apartar la mano, ni variar de teclado”. La función de los cuatro registros maestros era la siguiente: a) estribo de la izquierda – dar o quitar el viento a los registros labiales, *Flautados* o *Flautas* –; b) estribo de la derecha – conmutar los componentes del *Lleno* y aquellos de la familia de las *Flautas*, que cantan alternativamente –; c) rodillera de la izquierda – activar/desactivar la *Lengüetería* tendida de la fachada colateral –; d) rodillera de la derecha – activar/desactivar la *Lengüetería* tendida de la fachada principal del instrumento. Además de la descripción del funcionamiento del instrumento – al igual que el opúsculo de De la Orden en Málaga –, la relación de Jaén, destinada a organistas solventes en su oficio, recoge, sin embargo, una escueta tabla de registración, que sintetizamos a continuación: a) Lleno Mayor – *Flautados* de 26 hasta la *Címbala*, con presencia del *Violón* –, b) Otros llenos – *Flautado* de 13 hasta *Decinovenas*, sin el *Violón* –, c) Flautados – *Flautados* de 13 del coro y de la espalda, *Violón* –, d) Lleno de Nasardos – *Nasardos* simples y su base armónica en ambas manos; *Nasardos* simples (m.i.) y *Corneta* (m.d.); *Mixturas de Nasardos* –, e) Flautas solistas – *Violón* (m.i.) y *Flauta Travesera* (m.d.) o bien *Violón* (m.i.) y *Flauta Alemana* (m.d.) –, f) Ecos – De Madrid deja entrever una suspensión más bien gradual de la *Corneta de ecos*, al recomendar el uso del pie izquierdo, según “la destreza y buen gusto del ejecutante” –, g) Lengüetería – siete ejemplos con separación o mezcla entre la *Lengüetería* del coro a la de la espalda del órgano<sup>90</sup>.

El último capítulo de las *Cartas Instructivas sobre los órganos: documentos á los S.res Eclesiásticos que los costean, y á los organistas que los revisan, usan y conservan* de Fernando Antonio de Madrid (Jaén, 1790) presenta unas importantes *Advertencias sobre el uso de los registros y su combinación*. Estas no son dirigidas a organistas “de primera nota”, pero a aquellos que “sin elección, discernimiento ni gusto, echan mano de todos los registros que hallan, haciendo mezclas indebidas”, ya que “los habiles

---

*inglesa* (m.d.), *Flauta dulce* (m.d.), *Fagot* y *Bajón* (m.i., interior), *Bajoncillo* y *Clarín* (artillería). DE LA LAMA, *op. cit.*, v.3, p. 328.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 328-330.

organistas no necesitan documentos ajenos para saber combinar con gusto los juegos del organo, y acomodarles la clase de musica que à cada uno corresponde; y à los que no lo son, no se les debe dar reglas que no han de entender ò no podran executar”<sup>91</sup>. Dichas advertencias atañen a instrumentos de segunda especie según Nassarre, de uno o dos teclados, no teniendo en cuenta el uso de las *Contras* y de los registros de adorno: a) Flautados y Flautas – Flautado de 13, *Violón*, *Octava* abierta y *Tapadillo* se pueden tocar de por si o combinados con otros registros a los que se “hermanan muy bien”; ya la *Docena*, *Quincena*, *Decinovenena*, *Lleno* y *Címbala*, “jamás los tocará solos aunque haya visto que organistas de primera nota lo hacen”–, b) Flautas – *Corneta* (m.d.) acompañada de *Flautados* solos (m.i.); cuando se quiere formar el *Lleno de Nasartes* se añaden los *Nasardos* a la *Corneta*; los *Nasardos* “se tocarán siempre con el flautado de trece, con el violon, con las octavas abierta, ó tapada, ò con todos ellos juntos”, “pero estos, ni la corneta jamás se tocarán con los llenos, y mucho menos con los registros de lengua” –, c) Lengüetería – caso la *Trompeta* no tenga buena armonía, se le debe de tocar sobre *Flautado* de 13, *Octava* o *Violón*; se podrá juntar el *Bajoncillo* al *Clarín real* y tocarlos solos o con *Trompeta Real* o de *Batalla* en ambas manos, “y si se aumenta la chirimía y trompeta magna será un lleno de lengüetería cumplido” –, d) Registros solistas y en ecos – la *Corneta*, los *Violines* y demás registros que se pueden tañer en eco se deben de tañer solos, es decir, sin mezclarlos con otro registro que no esté en arca de ecos, “porque le quitaría toda la gracia y efectos que produce el éco”; la *Corneta*, acompañada con los *Flautados* solos, solo se tañe sobre *Flautado Violón* o *Nasardos* si es de poco cuerpo; la *Flauta dulce* o *travesera* se tocará sola, con el *Violón* en la mano izquierda; *Clarín en quincena*, *Chirimía* o *Violeta* pueden juntarse con la *Trompeta magna* en la mano derecha para que se taña un partido de mano izquierda; se puede igualmente jugar el *Clarín en quincena* solo, con *Flautados* o *Flautas* en la mano derecha, para hacer remedos e imitar la cadereta, a su defecto –, e) Acompañamiento de voces – se le debe de proporcionar al cuerpo de las voces que cantan, “para una voz mui delgada se acompañará con el violon solo”; para otra de más cuerpo, *Flautado* de 13, solo o con *Violón*; a proporción del aumento del cuerpo y tono de las voces, se añadirá registros; para un coro abundante de voces, se utilizan los *Llenos*, “es decir: el flautado de trece, el violon, el tapadillo, la octava abierta, dozena quinzena, diezynobena, lleno y

---

<sup>91</sup> DE MADRID, Fernando Antonio. *Cartas Instructivas sobre los órganos: documentos á los S.res Eclesiásticos que los costean, y á los organistas que los revisan, usan y conservan*. Jaén: Pedro de Doblas, 1790, pp. 103-104.

Zymbala; procurando siempre que no cubra el organo las voces sino que estas dominen à aquel”<sup>92</sup>.

De todo lo que venimos de exponer, el documento más trascendente en lo que atañe a unas combinaciones de registros de especial invención, dignas de organistas de prestigio, pertenece al Archivo de la Catedral de Segovia, estando íntimamente relacionado al entorno del instrumento construido en el coro de la misma, *in cornu Evangelii*<sup>93</sup>, por Joseph Vicente Zelestino Liborna Echevarría (1770-1771)<sup>94</sup>, y teniendo por título: *Varias mezclas que se pueden hacer con los registros repartidos en los tres teclados del órgano*<sup>95</sup>.



**Fig. 6 – A la izquierda, órgano Fernando Antonio de Madrid de la Catedral de Jaén (1789); a la derecha, órgano Joseph Vicente Zelestino Liborna Echevarría de la Catedral de Segovia (1769-1772), *in cornu Evangelii*.**

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 104-108.

<sup>93</sup> El cual puede que haya sido concebido por Pedro Manuel Liborna Echevarría, fiador en la empresa llevada a cabo por su hijo, Joseph Vicente Zelestino.

<sup>94</sup> Nace en Salamanca el 6 de abril de 1745, hijo de Pedro Manuel Liborna Echevarría y María Lamber. Casado con Catalina Marigómez, tío de los organeros Juan y José Marigómez de Echevarría. Falleció en mayo de 1804. Obras: 1769/1772 – Catedral de Segovia, órgano del Evangelio, 1771 – nombrado organero del rey, sucediendo a su padre, título que compartirá con Jordi Bosch a partir de 1778, 1771 – Colegiata Real de San Ildefonso (Segovia), 1773 – Catedral de Segovia, capilla del Sagrario, 1777 – Talavera de la Reina – Ermita de Santa María del Prado, 1777/1778 – Catedral de Plasencia, reparación, 1778 – colegiata de Talavera de la Reina, contrato, 1782 – Valseca (Segovia), 1782/1785 – Miraflores de la Sierra (Madrid), 1785 – Vinuesa (Soria), 1786 – San Hermenegildo (Madrid), 1787 – Éibar, reparación, 1787 – Elgoibar (Guipúzcoa), informe, 1788-1789 – Catedral del Burgo de Osma, 1790 – Madrid, Descalzas Reales, 1791 – Catedral de Zamora, 1792 – Monasterio de Guadalupe, restauración del órgano construido por su padre, 1795 – Capilla Real de Madrid, reparación del realejo, 1797 – Madrid, Comendadoras de Santiago, reparación, 1798/1803 – Madrid, San Sebastián, reparación, 1799 – Catedral de Segovia, reparaciones en los dos órganos, 1801 – Aranjuez, Ermita de Nuestra Señora de Alpajés, reparación, 1801 – La Adrada (Ávila). DE GRAAF, *op. cit.*, pp. 178-179.

<sup>95</sup> Aunque el mismo haya sido estudiado por Rudolf Walter, publicado bajo el título de “A spanish registration list of c. 1770” en *The Organ Yearbook* (1973), el cual sirve de base a la interpretación de De la Lama de dicho documento – DE LA LAMA, *op. cit.*, v.3, pp. 297-310 –, lo hacemos a partir del manuscrito original: ACSe, G 63 – XXIV. Para una transcripción integral del documento Cf. Volumen II, Anejo II – *VARIAS MEZCLAS*.

Dicho documento reúne en los dos folios de que se compone algunas combinaciones de registros de gran ingenio. Respecto al *Lleno de Nasartes*, encontramos recomendaciones tales como: “con los Nasardos de ambas manos, Se puede tocar/a 4, no siendo muy pausada la Música”, seguramente en función de la “imperfección”<sup>96</sup> de la tercera. A los registros bastardos se les puede también añadir la *Trompeta magna*: “la corneta con los Nasardos de mano hizq.<sup>da</sup>/es buena mezcla, pero la mano hizq.<sup>da</sup> ha de/ser glosada. También se le puede añadir la/Trom.<sup>ta</sup> Magna”<sup>97</sup>.

En lo que atañe a las regalías, las mezclas de registros segovianas preconizan que “los Orlos se han de tocar sin posturas; Y lo mismo la Dulzaina; Y estos dos registros no se/mezclan con la Lengüetería [de pabellón largo]”<sup>98</sup>.

El autor anónimo del documento – que puede que sea el mismo organero –, se ocupa especialmente de los registros de lucimiento, sobretodo de la *Corneta*, los que siempre acompaña con la lengüetería, ya sea de pabellón largo o corto, interior o dispuesta sobre la fachada del coro o de la nave, en función del cuerpo sonoro del registro solista en cuestión: “la corneta, con la Trom.<sup>ta</sup> real de Mano hizq.<sup>da</sup> y la chirimía”, “la corneta con el clarín de mano hizq.<sup>da</sup>”, “el Orlo, Y la Dulzaina de mano hizq.<sup>da</sup> hacen/buen efecto con los ecos; el Orlo con la corneta/clara; Y la Dulzaina con la de ecos”, “el ripiano en la Mano derecha, Y el Orlo en/la hizq.<sup>da</sup> es buen Juguete”. O bien: “en el primer teclado [desde arriba hacia abajo] la Trom.<sup>ta</sup> de Batalla/de Mano hizq.<sup>da</sup> Y la Violeta [fachada colateral], es buen acomp.<sup>to</sup>/para la corneta”<sup>99</sup>.

Sobre los ecos de lengüetería, el documento recoge la recomendación siguiente: “toda la Leng.<sup>ria</sup> en el Segundo teclado [fachada del coro], Y en/el tercero los ecos [cadereta interior], hacen buen efecto”<sup>100</sup>.

Muy notables son las combinaciones de registros a tres teclados, que buscan un contraste de planos sonoros, caro a este tipo de instrumentos –“en el primer teclado el Lleno de cañutería;/en el 2.º el de Lengüetería; y en el 3.º el Lleno,/o Lengüetería, hace buen efecto” –, así como la diversidad y riqueza a nivel del color de los juegos – “en el

---

<sup>96</sup> Era llamada la “imperfecta” la “hilera de los juegos compuestos en intervalo de tercera mayor, por no ser este tenido como consonante en la teoría modal”. SAURA BUIL, *op. cit.*, s.v. “Imperfecta/s”.

<sup>97</sup> ACSe, G 63 – XXIV. Para una transcripción integral del documento Cf. Volumen II, Anejo II – VARIAS MEZCLAS.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*

primer teclado la Trom.<sup>ta</sup> de Batalla; en el/segundo vn clarin de mano hizq.<sup>da</sup> en mano de/recha la fl.<sup>ta</sup> en la Cadereta el Clarin de ecos,/Y en la mano hizq.<sup>da</sup> los fl.<sup>dos</sup> Se hace vna/Musica mui agradable, fingiendo vna Horques/ta de clarines, Trompas, Y flauta, o flautas”–, valiéndose igualmente de efectos inesperados: “la fl.<sup>ta</sup> con los fl.<sup>dos</sup> de mano hizq.<sup>da</sup> Y en el/primer teclado la trom.<sup>ta</sup> de Batalla en mano/derecha, Y en el tercero el clarin de ecos, dando/algunos golpes de clarines en tiempos, hacen buen/efecto”<sup>101</sup>.

Pero la mezcla más extraordinaria, que aporta informaciones de gran relevancia respecto al tipo de música que se debía de improvisar en la Catedral de Segovia en el último tercio del siglo XVIII es la que sigue: “en el primer teclado el lleno de cañutería de Mano/derecha; en la hizq.<sup>da</sup> el de Lenguetería. en el Segun/do teclado, el ripiano de mano derecha;//en la hizq.<sup>da</sup> la Lenguetería: en la Cadereta, la/Trom.<sup>ta</sup> de mano hizq.<sup>da</sup> Y en mano derecha el Lleno:/Tocando cada medio teclado de por si, parecen mu/chos Organos”, y también “la misma mezcla se hace al revés; en el primer/teclado la Leng.<sup>ria</sup> de mano derecha, Y en la hizq.<sup>da</sup>/el Lleno de c.<sup>a</sup>”<sup>102</sup>.

Claro está que se trata de un documento destinado a expertos consumados en su arte, el cual, pese a su notable concisión, nos hace reflexionar sobre una práctica de registración segura y precisa que, aunque pueda parecer sorprendente o incluso audaz ante nuestra mirada contemporánea – quizás aun reacia a la utilización de una registración demasiado contrastada o heterogénea, que se valga de la oposición o mezcla de timbres fuertemente demarcados – es absolutamente coherente en relación a algunas indicaciones originales de compositores españoles y portugueses de la misma época, lo que hará el objeto de estudio del tercer y último capítulo del presente trabajo.

## 2.2 – *Modos de registrar el órgano en Portugal*

En Portugal, diversamente de España, no son tan pródigos documentos referentes a los *modos de registrar*, lo que añade importancia al manuscrito titulado [*Mappa de registrar o] orgão*<sup>103</sup> – custodiado por la Biblioteca Nacional de Portugal<sup>104</sup>.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Aunque el encabezado en la parte central del documento se haya perdido – salvo por la palabra “orgão” –, una nota del bibliotecario dejada en el interior del legajo lo titula *Mappa de registrar o orgão*, de donde inferimos el título que debía de constar en la parte destruida del encabezado del documento. Dicha nota precisa aun su número antiguo de signatura: Mus. Maço F -2-46.

La composición del órgano contenida en dicho mapa es compatible a la de un órgano portugués de último cuarto del siglo XVIII<sup>105</sup>.

<u>Mano izquierda</u>	<u>Mano derecha</u>
<i>Flautado de 12 aberto</i>	<i>Flautado de 12 aberto</i>
<i>OytaVa Real</i>	<i>Voz humana</i>
<i>Flautado de 12 tapado</i>	<i>flautado de 12 tapado</i>
<i>Claron</i>	<i>Corneta</i>
<i>Cinbala</i>	<i>Cinbala</i>
<i>Mistura ynperial</i>	<i>Mistura ynperial</i>

<sup>104</sup> Dicho documento, conservado en la Sección de Música de la BNP, no tiene ni número de signatura actual ni fecha de redacción. El mismo se encuentra inserido en un legajo referente a las *Religiosas de San Benito de Oporto*, lo que nos remite al antiguo Monasterio de San Benito del Ave María. Dicho legajo atañe fundamentalmente a la reglamentación de la práctica litúrgico-musical en el monasterio, en días festivos como el Miércoles de Ceniza y, sobretudo, en lo que respecta los días de *Lausperene*, además de traer un listado de gastos relativos al funcionamiento interno del cenobio benedictino – misas, pagos a niños del coro, al Capellán, al Letrado, al Marqués, a la Conserje, a la “moça da Sachristia e a da Porta”, a la Enfermera, al Hortellano, al “Procurador d’Amares”, etc. Un decreto escrito por el Capellán del monasterio y fechado en 1744 es el único documento de todo el conjunto que trae fecha: “Capellano Monialiũ Ordinis S. Benedicti [celenique] Sacerdotes/tam Seculares, quam Regulares ad eorum Ecclesias confluentes, Missam/propriam S. Benedicti cum Missali Monastico non Solum in die/festi, sed pur subsequentes dies, [alias] non impeditas celebrare quo fuent,/ae debunt. Sera Rituũ congregatio 11 de Março de 1744 na/causa [Patavino]./Este decreto tras [...] no tomo 10 nos Decretos da/Sagrada Congreg.<sup>am</sup> n.º 1171 pag. 53./Capellaõ /Os Capelains das Religiozas da Ordem de S. Bento, e os mais Sacerd.<sup>es</sup>/assim Seculares, como Regulares, que vaõ as Igrejas dellas para dizer Missas/naõ somente podem, mas [...] devem decir, e Celebrar a Missa propria/de S. Bento com Missal Monastico naõ so no dia da Festa, mas tam/bem nos seguintes dias, naõ impedidos/Saera congregatio, ou congregaçãõ”. El antiguo convento benedictino femenino de Oporto fue construido en el siglo XVI y demolido a finales del siglo XIX para dar lugar a la actual estación de ferrocarriles de San Benito. Según Rodrigo Teodoro, en 1783, “la iglesia ha sido destruida por un incendio que le consumió casi todo el mobiliario, incluido el órgano. Poco se sabe respecto al instrumento que existió hasta entonces, pero un importante documento inserido en un legajo compuesto por manuscritos pertenecientes al Convento de San Benito del Ave María revela un ‘mappa de registrar o órgãõ’”. Traducción del autor a partir del original: “a igreja foi destruída por um incêndio que consumiu quase todo seu mobiliário, incluindo o órgãõ. Pouco se sabe a respeito do instrumento que existiu até este ano porém, um importante documento inserido em um conjunto de anotações manuscritas que pertenceram ao Convento de São Bento da Ave Maria, revela um ‘mappa de registrar o órgãõ’”. TEODORO DE PAULA, Rodrigo. *A música nos conventos portuenses de Santa Clara e São Bento da Ave Maria (1764-1833): estudos para transcrição e interpretação de obras musicais*. Proyecto fin de máster: Escuela Superior de Música de Cataluña, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, p. 16.

<sup>105</sup> Lo denota clarísimamente la presencia de registros como el *Fagote*, la *Clarineteta* y la *Voz humana*. Respecto al primero, aunque ya se encontraba en instrumentos como el órgano Pedro Manuel Liborna Echevarría de la Catedral de Toledo (Epístola, 1755), el *Fagote* solo granjearía un gran favor a partir del último cuarto del siglo XVIII. SAURA BUIL, *op. cit.*, s.v. “Fagot”. En lo que atañe al *Clarineteta*, registro que parece haber utilizado por primera vez en Portugal el pontevedrino Francisco Antonio de Solla en el órgano de la Catedral de Lamego (Evangelio, 1757-1759), el mismo, junto a registros como la *Voz humana harmónica* – el término “harmónica” utilizado en oposición a la *Voz humana bélica*, registro de lengüeta que viene de la tradición del siglo XVII (fray Echevarría: Alcalá de Henares, c. 1775) –, la *Flauta travessa*, la *Flauta napolitana*, el *Pifano*, pone en evidencia el aspecto concertante del instrumento que se impone en Portugal a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. BRESCIA, *op. cit.*, v.1, p. 202.

<i>Quinzena y Dezanovena</i>	<i>Quinzena mista</i>
<i>Flautado de 6 tapado</i>	<i>Flautado de 6 tapado</i>
<i>Dozena</i>	<i>Dozena</i>
<i>Fagote</i>	<i>OytaVa Real</i>
<i>Vento</i>	<i>Clarinetta</i>

Siguen las diferencias recomendadas en el documento portuense, cuyo contenido completo, dada la absoluta novedad del mismo, transcribimos a continuación, respetando siempre su léxico original:

- **Cheyo grande:** “tudo Coanto o orgão tem menos fagote/e Voz humana e Clarinetta”.

- **Cheyo regular p.<sup>a</sup> Sonatas:** Mano izquierda – *Flautado de 12 aberto, OytaVa Real, Flautado de 12 tapado, Cinbala, Mistura ynperial, Quinzena y Dezanovena, Flautado de 6 tapado, Dozena* – y Mano derecha – *Flautado de 12 aberto, Flautado de 12 tapado, Cynbala, Mistura ynperial, Quinzena mista, Flautado de 6 tapado, Dozena, OytaVa Real.*

- **Outro Cheyo mays brando Taõ bem Para Sonatas:** Mano izquierda – *Flautado de 12 aberto, OytaVa Real, Flautado de 12 tapado, Quinzena y Dezanovena, Flautado de 6 tapado, Dozena* – y Mano derecha – *Flautado de 12 aberto, Flautado de 12 tapado, Quinzena mista, Flautado de 6 tapado, Dozena, OytaVa Real.*

- **P.<sup>a</sup> Cheyo de muzica:** Mano izquierda – *Flautado de 12 tapado, Flautado de 6 tapado, Quinzena y Dezanovena* – y Mano derecha – *Flautado de 12 tapado, Quinzena mista, Flautado de 6 tapado, OytaVa Real.*

- **P.<sup>a</sup> Solo:** “serbe o mesmo Flautado de 12 tapado mas usaremos/de hum estribo de pe q.<sup>e</sup> esta ao lado da maõ/direyta q.<sup>e</sup> movendose p.<sup>a</sup> a esquerda feCha e p.<sup>a</sup>/a direyta abre e assim faz Solo o a Cheyo”.

- **P.<sup>a</sup> Ecos:** Mano izquierda – *Flautado de 12 tapado* – y Mano derecha – *Corneta.* “E logo portas as Choxtas dos Pes em os estribos o da direyta/em o do meyo e o

da esquerda em o q.<sup>e</sup> esta a esquerda e-/moVendose o do meyo p.<sup>a</sup> a esquerda faz eCo e moVendose/o da esquerda p.<sup>a</sup> a direyta faz Contra eCos e logo tornando/a MoVer o da esquerda p.<sup>a</sup> fora e o p.<sup>to</sup> Claro MoVendo o da direyta/p.<sup>a</sup> a direyta e o mays forte desta sorte se faz eCos e Contra eCos”.

- **P.<sup>a</sup> Voz Humana:** Mano izquierda – Flautado de 12 aberto y Flautado de 12 tapado – y Mano derecha – Flautado de 12 aberto y Voz humana.

- **P.<sup>a</sup> Clarineta:** Mano izquierda – Flautado de 12 aberto y Flautado de 12 tapado – y Mano derecha: Flautado de 12 aberto y Clarineta.

- **P.<sup>a</sup> flauta:** Flautado de 12 tapado en ambas manos.

- **P.<sup>a</sup> flauta mays forte:** Flautado de 6 tapado en ambas manos.

En lo que atañe al uso de los estribos, el autor del manuscrito deja aún la siguiente advertencia: “p.<sup>a</sup> faÇer a flauta mays forte e p.<sup>a</sup> toCar Clarineta/e tao bem para toCar fagote e os Cheyos deVe estar/o estribo direyto p.<sup>a</sup> a direyta Senpre Carregado”.

Respecto a la alimentación de aire del órgano, el *modo de registrar* portuense hace dos advertencias: “q.<sup>m</sup> leVantar os foles deVe/ter hum Cuidado de nunca/faltar Com o Vento e de naõ/leVantar dous foles Juntos/e deyxar as alsapremas/m.<sup>to</sup> maÇiamente p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> naõ/faCa o orgaõ guinadas/todas estas adeVertenÇias/deVe faÇer q.<sup>m</sup> for tocar”, así como, “Vento e p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> logo q.<sup>e</sup> Se aja/dar to[fragmento destruido del documento] Sinal p.<sup>a</sup>/a Casa dos foles p.<sup>a</sup> Senaõ/faltar Com o Vento e se/ReCista desta Sorte pu-/Chando pelo dito reCisto/e tornando a largar”.

La última recomendación que el documento trae es una nueva diferencia para el *Fagote*: “p.<sup>a</sup> se toCar fagote se-/UZa dos mesmos q.<sup>e</sup>/estaõ p.<sup>a</sup> Voz humana/aCresentando de Maÿs o fagote”<sup>106</sup>.

En relación a los *modos de registrar* españoles del siglo XVIII, el manuscrito portugués hace mención a cuatro tipos de *Lleno*: *Cheyo grande*, *Cheyo regular p.<sup>a</sup> Sonatas*, *Outro Cheyo mays brando Taõ bem Para Sonatas*, *P.<sup>a</sup> Cheyo de muzica*. En ellos, constatamos que respecto a la *Relación sucinta* o a las *Cartas Instructivas* de Fernando Antonio de Madrid no entra nunca el Violón, el cual bien podría ser remplazado por el *Flautado tapado* del órgano del Ave María de Oporto.

---

<sup>106</sup> Cf. Volumen II, Anejo III – MAPPA DE REGISTRAR O ORGÃO.

En lo concerniente a los registros partidos – *Voz Humana, Clarineta y Fagote* – el manuscrito portugués no prescinde nunca del *Flautado de 12 abierto* en cuanto refuerzo del registro solista de mano derecha. Ya el manuscrito segoviano opone un *Clarín de ecos* (m.d.) solo a un acompañamiento *Flautados* (m.i.), por tanto, sin reforzar el registro de lengua con la base de *Flautado*. Respecto a los registros de lengüeta, De Madrid recomienda que sean utilizados solos, la *Trompeta*, por ejemplo, acoplándose solamente al *Flautado de 13, Octava o Violón* en el caso de no tener buena armonía, o sea, poco cuerpo.

Cuanto a la *Corneta real* y a sus respectivos ecos, el manuscrito *portuense* la contrasta sola a los *Flautados* (m.i.). En lo referente a los ecos y contraecos de la *Corneta*, en el Monasterio del Ave María, los mismos se hacían por intermedio de la acción conjunta de los dos pies del organista, cada uno en su estribo correspondiente – “o [pé] da direyta / em o [estribo] do meyo e o [pé] da esquerda em o [estribo] q.ª esta a esquerda”. A su vez, De Madrid deja entrever la suspensión de la *Corneta de ecos* por medio de un estribo, activado y desactivado por el pie izquierdo del organista. Ya en Segovia se recomiendan combinaciones bastante más ricas y contrastadas respecto a la *Corneta*, la que se acompaña con registros de Lengüetería: “la Corneta, con la Trompeta Real de mano izquierda y la Chirimía”, “la Corneta con el Clarín de mano izquierda”, “en el primer teclado la Trompeta de Batalla de mano izquierda y la Violeta, es buen acompañamiento para la Corneta”, “el Orlo y la Dulzaina de mano izquierda hacen buen efecto con los ecos; el Orlo con la Corneta Clara y la Dulzaina con la Corneta de ecos”.

Aún en lo que concierne al uso de los estribos<sup>107</sup>, constatamos la existencia de tres en el órgano del monasterio de Oporto, una vez que, al hacer las advertencias

---

<sup>107</sup> Respecto a los mecanismos que favorecían la anulación/activación de secciones predeterminadas del órgano en los tres primeros cuartos del siglo XVIII en Portugal, no encontramos más que unas pocas realizaciones de carácter absolutamente excepcional, como lo son los instrumentos construidos por Don Benito Gómez de Herrera para Santa Cruz de Coimbra (1719-1724) – un solo teclado manual activando órgano principal, órgano de ecos y cadereta exterior – o para la capilla de San Miguel de la universidad conimbricense (1732-1733) – dotado de siete pedales para cada pie responsables por la activación (pie derecho) o la anulación (pie izquierdo) de las siete subdivisiones internas del instrumento compuesto por un solo manual: Órgano I – registros de fondo, mutaciones compuestas y lengüetería –, Órgano II – registros de fondo y mutaciones compuestas – y Órgano III – registros de fondo y mutaciones compuestas –, además del órgano de la Epístola construido por Simón de Fontanes para la Catedral de Braga (1737-1739) – dotado de pedales para activar y anular la lengüetería tendida en fachada. A partir del último cuarto del siglo sí ya se verifica una presencia generalizada de mecanismos (pedales o pistones) responsables por la activación/anulación de secciones de los secretos correspondientes a los llenos de *Flautados* y *Lengüetería*, incluso en instrumentos de pequeño porte, lo que se aleja considerablemente del modelo español, en el cual dichos mecanismos (más bien estribos, rodilleras o pedales) son de práctica exclusividad de los órganos de tipo catedralicio. BRESCIA, *op. cit.*, v.1, pp. 178, 180, 190, 215.



### CAPÍTULO III – LA REGISTRACIÓN ORIGINAL EN EL REPERTORIO ORGANÍSTICO IBÉRICO DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

En el presente capítulo abordaremos algunas obras pertenecientes al repertorio del órgano ibérico de los siglos XVIII y XIX, compuestas por Antonio Soler, José Lidón, José de Nebra, Ramón Carnicer y José Marques e Silva. Dichas partituras presentan indicaciones originales de registros, que ponen de manifiesto las eventuales convergencias o divergencias a nivel práctico respecto a aquello preconizado en los *modos de registrar* estudiados en el capítulo anterior. Lejos de proponer un estudio sistemático y exhaustivo de todo el repertorio organístico con indicaciones originales de registros de que se tiene noticia – lo que sobrepasaría enormemente los límites de este proyecto fin de máster –, nuestra intención es más bien presentar un repertorio relacionado a nuestro recital de conclusión de curso, al cual nos acercamos a través del prisma de dichos *modos de registrar*, siempre pautados por un criterio artístico en la elección del mismo.

El padre Antonio Soler<sup>108</sup> ha compuesto dos juegos de versos que traen indicaciones de registración: dieciséis versos para *Te Deum* y cuatro versos de *Regina Coeli*<sup>109</sup>. En función de su mayor diversidad, hemos elegido el primer juego de versos como objeto de estudio<sup>110</sup>, los cuales, según Samuel Rubio, “constituyen una bella muestra de la fecundidad del genial monje escurialense, interesantes por su factura, por la indicación de los registros del órgano y no menos por ser un exponente de la

---

<sup>108</sup> Más allá de algo tan anodino como lo sería presentar unos datos biográficos sobre una figura tan emblemática como el padre Antonio Soler, nos limitaremos a recoger el testimonio del epitafio de su tumba, mandado grabar por el Real Patrimonio Español, el cual sintetiza la singular vocación tanto para la vida religiosa como para la música del monje jerónimo: “aquí yace/el R.P. Antonio Soler/Ramos/monje en este/Real Monasterio/religioso de vida ejemplar/compositor y/organista insigne/de reputación universal/Nació en Olot el 3-XII-1729/Murió en El Escorial/el 20-XII-1783”. *apud.* RUBIO, Samuel. “Música del P. Antonio Soler que se conserva en el Monasterio de El Escorial”. *Tesoro Sacro Musical*. 1972, núm. 4, p. 109.

<sup>109</sup> El primero, *Allegretto*, “por el Llano”, el segundo, “de Falsas para los Flautados solos”, el tercero, “de Trompas reales a la derecha o Cornetas, y a la izquierda Trompas reales”, el cuarto, “de Llano”. *Cf.* SOLER, Antonio. *Música para órgano*. Estudio y transcripción: José Sierra Pérez. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 1997, pp. 158-175. El tercer verso, además, es recogido en la misma publicación, con numerosas variantes, bajo el nombre de *Partido*: “en el manuscrito 932/1 de la Biblioteca Central de Catalunya se recoge el tercer Verso de Regina Caeli [*sic*] y se pone, aunque con el título de Partido, antes de la Fuga que aparece en el número 3 de esta publicación, desempeñando así la misma función que el Preludio”. SIERRA PÉREZ, *op. cit.*, p. 18.

<sup>110</sup> En su edición de la obra de órgano de Soler, Sierra Pérez reproduce la edición de Samuel Rubio de estos 16 versos para *Te Deum*. RUBIO, *Música del P. Antonio Soler...*, art. cit., pp. 109-118; SIERRA PÉREZ, *op. cit.*, pp. 137-157. *Cf.* Volumen II, Anejo IV – ANTONIO SOLER.

concepción a-polifónica y poco diferenciada, en relación con el clave, que de aquel instrumento se tenía en su época”<sup>111</sup>. Es precisamente esta hegemonía del clave, instrumento de predilección del padre Soler y de su entorno, la que dirige la concepción de los órganos excepcionales que el organero tarraconense José Casas y Soler erige en el seno del monasterio escurialense: el nuevo órgano prioral del coro, *in cornu Epistolae* (1771) – con un teclado de 61 teclas (G<sup>o</sup>-g’’) y dos de 51 (C-d’’) – y el *órgano de dos órdenes de nueva invención* (1773) – instrumento especialmente creado para el recreo privado del infante Don Gabriel de Borbón, dotado de dos teclados dispuestos lado a lado, cada cual con 61 teclas, a partir del G<sup>o</sup>. Según Jambou: “estos teclados de órgano, excepción en la época, nacieron de la competencia, errónea en su fundamento, entre los dos instrumentos. De ella surgieron, sin embargo, estas joyas que son los *Seis conciertos de dos órganos obligados* de Antonio Soler escritos, con toda probabilidad, para el *órgano de dos órdenes de nueva invención* y no para el órgano prioral del templo”<sup>112</sup>. Sin embargo, los versos para *Te Deum*, obra evidentemente funcional, son indudablemente escritos para el órgano prioral del coro de la real basílica<sup>113</sup>, lo que es

<sup>111</sup> RUBIO, *Música del P. Antonio Soler...*, art. cit., p. 109.

<sup>112</sup> JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, op. cit., v.1, p. 304.

<sup>113</sup> El trabajo de Samuel Rubio sobre los órganos del real monasterio, recogido en varios artículos publicados en el *Tesoro Sacro Musical*, que versan desde su construcción por Brebos hasta el enmudecimiento completo de los instrumentos, no cita la reforma ejecutada por José Casas. Cf. RUBIO. “Los órganos del Monasterio del Escorial (III)”. *Tesoro Sacro Musical*. 1972, núm. 2, pp. 51-54. Sin embargo, Louis Jambou publicó un artículo dedicado a la reforma del órgano prioral del monasterio, que nos permite saber que la obligación correspondiente fue realizada el 18 de abril de 1771. En ella el organero se comprometía a “ejecutar la renovación y aumento del órgano prioral del coro añadiéndole un tercer teclado para toda la música de ecos y cuatro registros de voz”. Dicha reforma tuvo por base el órgano de Pedro Liborna Echevarría, quien reconstruyera los cuatro órganos grandes de la real basílica entre 1696 y 1704. En el contrato con Casas se lee: “se ha de hacer un secreto nuevo y ha de constatar de 61 canales con sus tapas rejistros & el primer signo en donde debe empezar su musica ha de ser el Gesolreut y acavara en Gesolreut, siendo su distancia de cinco octavas”. apud. JAMBOU. “El órgano prioral del coro del Real Monasterio de El Escorial de José Casas y los seis conciertos de dos órganos obligados del Padre Soler”. *Revista de Musicología*. 1985, vol.8, núm.1, p. 31. El ámbito de dicho teclado manual sobrepasaba en mucho aquel de los órganos coetáneos de rumbo y envergadura – normalmente 51 teclas, excepcionalmente, como en el caso del órgano Bosch de la Catedral de Sevilla (1778), 56 –: “el órgano prioral del coro del monasterio es pues una rareza, una singularidad y caso único en la historia del órgano español de la segunda mitad del siglo XVIII”. JAMBOU, *El órgano prioral del coro...*, art. cit., p. 32. Sigue la composición del órgano, en base al *Plan de todo lo que contiene el órgano Prioral del Coro del Real monasterio de San Lorenzo, su renobacion y aumentto*, apud. JAMBOU, *El órgano prioral del coro...*, art. cit., pp. 35-38: Órgano mayor (61 teclas: G<sup>o</sup>-g’’) – Flautado de 26, Flautado de 13, Flautado tapado de 13, Octava abierta, Octava clara, Docena, Quincena, Lleno 4h., Tolosana 3h., Alemana 4h., Címbala 4h., Nazardo en 12<sup>a</sup>, Nazardo en 15<sup>na</sup>, Nazardo en 19<sup>na</sup>, Corneta real 9h. (m.d.), Corneta tolosana 3h. (m.d.), Flauta travesera 2h. (m.d.), dos Clarines de ambas manos (artillería), Clarín en Quincena (m.i., artillería), Trompeta magna (m.d., artillería), Chirimía (m.i., artillería), Dulzaina (artillería), Trompeta real (interior), Ranas (interior), Trompeta bastarda de dos manos (interior), Oboe (m.d., interior) –, Cadereta (51 teclas: C-d’’) – Flautado violón de 13, Octava abierta, Quincena, Decinovenia (m.i.), Lleno 3h., Címbala 3h., Corneta 5h. (m.d.), Flautín (m.d.), Clarón 3h. (m.i.), Clarín (m.d.), Chirimía (m.i.), Trompeta bastarda (m.i.), Orlos (m.d.) – Ecos (51 teclas: C-d’’) – Tapadillo,

corroborado por el ámbito igualmente excepcional de los mismos, alcanzando el f'' – Verso 7<sup>114</sup>.



**Fig. 8 – Órganos del coro del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: à la izquierda, el órgano del Vicario, *in cornu Evangelii*; à la derecha, el órgano del Prior, *in cornu Epistolae*.**

De los dieciséis versos para *Te Deum*, seis presentan indicaciones de registración: el quinto, el sexto, el séptimo, el octavo, el noveno y el décimo. El Verso 5, *Partido de mano derecha*, recomienda el uso de la *Corneta*, aunque la registración de la mano izquierda no sea descrita. Teniéndose en cuenta aquello que el mismo Soler preconiza para su tercer verso de *Regina Coeli* – “de Trompas reales a la derecha o Cornetas, y a la izquierda Trompas reales”<sup>115</sup> – y, sobremodo, las *Varias mezclas* de la Catedral de Segovia, así como el excepcional cuerpo canoro de la *Corneta real* del órgano mayor renovado y aumentado por José Casas<sup>116</sup> – con 9 hileras de tubos, es decir 2 más en relación a las 7 del órgano Liborna Echevarría –, creemos que una registración capaz a

---

Flautado de 13 (m.d.), *Octava abierta*, *Corneta* 5h. (m.d.), *Registro de violines*, *Orlos*, *Clarín de eco* (m.i.), *Oboe* (m.d.) – *Contras* de 26, 4 *Timbales*, ecos controlados por el pie del organista.

<sup>114</sup> Extensión que no sería posible alcanzar en los demás instrumentos de la real basílica: “el órgano de José Casas es, que sepamos, modelo único en la basílica; de momento, ni el órgano del vicario [enfrentado al del prior] ni los del crucero siguen el paso del órgano prioral en sus innovaciones”. JAMBOU, *El órgano prioral del coro...*, art. cit., p. 33.

<sup>115</sup> Cf. la nota 109.

<sup>116</sup> Cf. la nota 113.

la vez de equilibrar el brillo y la riqueza armónica de dicha *Corneta*, además de crear un contraste digno de un mayor interés, bien podría ser “la corneta, con la Trom.<sup>ta</sup> real de Mano hizq.<sup>da</sup> y la chirimía” o bien “la corneta con el clarín de mano hizq.<sup>da</sup>” del modo de registrar segoviano<sup>117</sup>. El Verso 6, para cadereta, debía de ser ejecutado por los *Orlos*, registro de mano derecha en el órgano del Prior, para cuyo acompañamiento se debía de utilizar con toda probabilidad una *Trompeta bastarda* – ambos registros añadidos por Casas<sup>118</sup>. El verso 7, *Imitación*, preconiza la utilización de la *Trompeta magna* y la *Chirimía*, lo que produce evidentes cruces de voces, de los cuales Soler se vale en cuanto recurso compositivo por excelencia, y sin los cuales la percepción de la obra cambiaría por completo, lo que pone en valor la importancia de dicha registración y su estrecha ligación con una idea musical precisa. El verso 8 es para *Trompeta real*, a la que se acopla una *Trompeta bastarda* en la mano derecha, lo que es un interesante testimonio de la mezcla de registros de lengüetería de pabellón largo y corto, contrariamente a lo que preconizan las *Varias mezclas* segovianas, en este caso, respecto a los *Orlos* y la *Dulzaina*: “estos dos registros no se/mezclan con la Lengüetería”<sup>119</sup>. Muy notable es el pasaje contenido entre los compases 17 y 24 de este verso, lo cual da pistas muy relevantes sobre la forma a través de la cual podría sonar la música concebida para la combinación de registros más enigmática de Segovia: “en el primer teclado el lleno de cañutería de Mano/derecha; en la hizq.<sup>da</sup> el de Lengüetería. en el Segun/do teclado, el ripiano de mano derecha;//en la hizq.<sup>da</sup> la Lengüetería: en la Cadereta, la/Trom.<sup>ta</sup> de mano hizq.<sup>da</sup> Y en mano derecha el Llento:/Tocando cada medio teclado de por si, parecen mu/chos Organos”<sup>120</sup>. El verso 9, para *Dos teclados*, no precisa una registración o color específico, pero más bien una alternancia entre dos planos sonoros bien contrastados, emitidos desde órgano mayor y cadereta, lo que presupone la elección de un timbre determinado y su exacto homólogo en un plano más alejado. El verso 10 preconiza el uso de la *Flauta travesera*, registro añadido por José Casas<sup>121</sup>, que bien podría ser acompañado por el *Flautado tapado* de 13<sup>122</sup>, generándose así una cierta oquedad en lo que atañe a la textura musical, que solo viene a poner en

---

<sup>117</sup> Cf. la nota 99.

<sup>118</sup> JAMBOU, *El órgano prioral del coro...*, art. cit., p. 38.

<sup>119</sup> Cf. la nota 98.

<sup>120</sup> Cf. la nota 102.

<sup>121</sup> JAMBOU, *El órgano prioral del coro...*, art. cit., p. 37.

<sup>122</sup> Cf. la nota 113.

evidencia la oscilación intrínseca al registro solista elegido de forma apriorística por Soler, lo cual denota el evidente carácter idiomático del verso en cuestión.

Sin lugar a dudas, el compositor español que más ha dejado indicaciones de registración en sus obras fue José Lidón<sup>123</sup>, del cual hemos elegido un notable *Capricho de órgano para registro de lengua en mano izquierda y de corneta en la derecha*<sup>124</sup>. Lidón contrasta igualmente la *Corneta* a registros de lengüeta en otras obras – *Ofertorio, primer allegro*, para *Corneta* (m.d.) y *Orlos* (m.i.), *Verso de mordentes para orlos en mano izquierda y corneta en la derecha* y *Sonata en sol*, para *Corneta magna* (m.d.) y *trompetas reales* (m.i.) –, lo que corrobora lo contenido en las *Varias mezclas* de la catedral segoviana, al paso que en apenas una obra, un *Andante gustoso*, utiliza una registración menos inventiva, acompañando la *Corneta clara* de los *Flautados*, lo que es mucho más afecto al gusto de las registraciones destinadas a organistas poco hábiles contenidas en las *Cartas Instructivas* de Fernando Antonio de Madrid o en el mapa de registros portugués.

---

<sup>123</sup> Insigne organista (1768) y después maestro de la Real Capilla (1805), profesor de estilo italiano (1771) y rector (1805) del Real Colegio de Niños Cantores de Su Majestad, en el que ingresara como niño cantor a los diez años de edad, José Lidón Blázquez (Béjar, 1748 – Madrid, 1827) nos legó 54 obras para teclado de que tenemos constancia, entre las cuales un número muy substancial es dotado de indicaciones de registros, a saber: Seis fugas sobre los himnos *Ave maris stella*, *Quem terra*, *Verbum supernum prodiens*, *O gloriosa Virginum*, *Pange lingua*, *Sacris solemnibus* – “se tocarán todas con registro igual de lleno en ambas manos” –, *Cantabile para órgano al alzar en la Misa* – “Flautado igual en ambas manos” –, *Ofertorio, primer allegro* – para *Corneta* (m.d.) y *Orlos* (m.i.) –, *Elevación y segundo allegro* – para *Flautados* –, *Segundo allegro* – “Orlos, dulzainas y chirimías de ambas manos” –, *Capricho de órgano para registro de lengua en mano izquierda y de corneta en la derecha*, *Fuga* – Lengüetería –, *Versos con dulzainas de ambas manos*, *Verso de mordentes para orlos en mano izquierda y corneta en la derecha*, *Verso de octavo tono* – “Corneta con nasardos o dulzainas de ambas manos” –, *Motivo o tema para cadereta con registro igual en ambas manos*, *Intento para órgano de Don Joseph Lidón* – “registro igual” –, *Largo* – “Lengüetería igual en ambas manos” –, *Primera pieza o sonata* – “Lengüetería igual en ambas manos” –, *Segunda pieza o sonata* – para *Corneta tolosana* (m.d.) y *Nasardos* (m.i.) –, *Tercera pieza o sonata* – para *Dulzaina* u *Orlo* en ambas manos –, *Cuarta pieza o sonata* – para *Trompeta magna* y *Tolosana* (m.d.) y *Clarón, nasardos o compuestas* [de lleno] (m.i.) –, *Quinta pieza o sonata* – *Corneta real* y *ecos* (m.d.) y *Nasardos o clarón* (m.i.) –, *Sexta pieza o sonata* – para *Trompeta real* y *corneta tolosana* (m.d.) y *Nasardos y Trompeta real* (m.d.) –, *Sonata de primer tono para órgano con trompeta real y para clave*, *Varios juegos por diferentes tonos de imitación, en tema de sonata, para varios registros* – *Tenor y dulzaina* (m.d.) y *Chirimías* (m.i.) –, *Allegro comodo* – *Corneta* (m.d.) y *Nasardos* (m.i.) –, *Sonata en fa mayor* – para *Trompeta real* –, *Sonata para lleno de cañutería, en órgano y para clave*, *Sonata de sexto tono* – “Preludio para lleno” –, *Andante gustoso* – para *Corneta clara* y *Flautados*, con *ecos* y *contraecos* –, *Adagio* – para *Flautados* alternados con *Dulzainas u Orlos* –, *Sonata con orlos o dulzaina*, *Sonata en sol* – para *Cornetas* y *Nasardos* –, *Sonata en sol* – “registro de imitación” –, *Sonata en sol* – *Corneta magna* (m.d.) y *trompetas reales* (m.i.). Cf. LIDÓN, José. *La música para teclado: edición crítica*. Estudio y transcripción: Dámaso García Fraile. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, 2v.

<sup>124</sup> LIDÓN, *op. cit.*, v.1, pp. 137-140. Cf. Volumen II, Anejo V – JOSÉ LIDÓN.

El *Libro de órgano de Melchor López*<sup>125</sup>, recoge un juego de *Versos de Vísperas*<sup>126</sup> del célebre compositor José de Nebra<sup>127</sup>. Se trata de versos “muy heterogéneos desde el punto de vista formal – algunos compuestos según los cánones del contrapunto imitativo, y otros más afectos a la música de cariz concertante –, y de su extensión – junto a versos cortísimos, se encuentran otros de aventajadas dimensiones, para tratarse de versos instrumentales”<sup>128</sup>, algunos de los cuales presentan indicaciones de registración, a saber: el segundo – para *Lleno* y *Corneta*, con pasajes en “eco a discreción”, “eco” y “más eco” –, el quinto – “para Chirimía y Tenor de Chirimía”, con sus inevitables cruces de voces en algunos pasajes (del todo deseables en los compases 1-4, 26-32, 61-73 pero molestos en otros, que solo hacen sentido con registración igual, aunque la misma no sea indicada en ningún momento, quizás en función de su obviedad) –, el séptimo – para *Trompeta magna* y *Bajoncillo* (cuyos cruces de voces hacen completo sentido entre los compases 1-10, 33-36, 75-78, resultando molestos en otros, lo que apunta igualmente al uso de una registración igual) –, y el décimo – una especie de entrada seguida de su pequeño intento<sup>129</sup>, para *Lleno*. Según Brescia:

---

<sup>125</sup> Melchor López Jiménez (Hueva, 1759 – Santiago de Compostela, 1822) fue alumno de estilo italiano de José Lidón en el Colegio de cantoricos del rey, accediendo en 1784 a uno de los magisterios de capilla más prestigiosos de España: el de la Catedral de Santiago de Compostela. En la portada de su libro personal de órgano, conservado en el archivo de la catedral jacobea, leemos: *Este Libro de Obras de Órgano es d.º Melchor Lopez/Colegial en el R.º Colegio de Niños Cantores de S. M./Año de 1781/Melchor Lopez*, lo que lo enmarca decisivamente en el entorno artístico-musical de la Capilla Real de Madrid. El mismo recoge en su mayoría música original de López, además de dos Sonatas de su maestro Lidón y un juego de once *Versos de Vísperas* de José de Nebra, que es la única fuente conocida de los mismos, los cuales hemos publicado por primera vez hace un par de años. LÓPEZ, Melchor. *Libro de órgano de Melchor López (1781): edición crítica*. Estudio y transcripción: Marco Brescia. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 800 aniversario de la Catedral de Santiago de Compostela, 2011, pp. xvii-xxiii.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 113-149. Cf. Volumen II, Anejo VI – JOSÉ DE NEBRA.

<sup>127</sup> En lo que atañe a la obra de tecla de José de Nebra Blasco (Calatayud, 1702 – Madrid, 1768), pese al hecho del ilustre compositor haber ocupado importantísimos puestos de organista – *Descalzas Reales* (cuya fecha de nombramiento se desconoce) y Capilla Real de Madrid (a partir de 1724) – además de ejercer de maestro de órgano en el Colegio de cantoricos del rey – donde tendría a Lidón entre sus alumnos – y de maestro de clave del infante Don Gabriel de Borbón, las composiciones de tecla del compositor de que se tiene constancia mal sobrepasan una trentena de obras: “es probable que José de Nebra escribiera obras de tecla con las que Don Gabriel pudiera practicar, como también debió hacerlo con otros alumnos. Puede, incluso, que estas piezas sirvieran de distracción en los *salones* de la nobleza o en la cámara del infante, ya que a éste le gustaba especialmente celebrar academias musicales”. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud. *José de Nebra Blasco: vida y obra*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” – Sección de Música Antigua, 1993, p. 78. En esta perspectiva, los *Versos de vísperas* copiados por Melchor López y llevados por él a la Catedral de Santiago son de gran transcendencia, testimonio de un Nebra organista, faceta aun bastante poco conocida de este compositor mayor.

<sup>128</sup> LÓPEZ, *op. cit.*, p. xxiii.

<sup>129</sup> “En lo que atañe a la influencia del gran compositor aragonés sobre la música de tecla de Melchor, es muy notable el hecho de que dos de estos versos – en concreto, el primero y el sexto – estén compuestos por dos secciones, muy al estilo *Entrada e Intento*, de lo cual, ciertamente, Melchor López tomó buena nota”. LÓPEZ, *op. cit.*, p. xxiii.

no deja de ser hecho notable que, con apenas tres años de concluido el instrumento de la capilla palaciega madrileña<sup>130</sup>, el compositor feche la hoja de título de su *Libro de órgano*. Además, ciertas indicaciones de registración presentes en algunos de los *Versos de Vísperas* de José de Nebra –quien, además, no llegó a conocer el órgano en cuestión, habiendo muerto en 1768– copiados acuradamente por Melchor en su libro organístico personal, son en todo compatibles con la composición del órgano Fernández Dávila-Bosch de la Capilla Real [...]: ¿Dicha registración sería original de Nebra o más bien un añadido de la mano de Melchor López, a partir del novedoso instrumento que se acababa de construir? En especial, aquellas indicaciones concernientes a los ecos, presentes en el segundo de estos versos, son bastante esclarecedoras: en base a las mismas, nos damos cuenta de la existencia de tres niveles o planos sonoros contrastantes entre sí –“lleno”, “eco” o “eco a discreción” y “más eco”–, lo que un órgano dotado de una paleta dinámica absolutamente excepcional como el del Palacio Real sería capaz de proporcionar plena e incomparablemente, al contar con registros que se correspondían con absoluta perfección en los tres teclados manuales<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> El maestro malagueño Leonardo Fernández Dávila empieza a construir, en 1756, el órgano de la Capilla Real de Madrid, el cual, dado por finalizado en 1759, no podrá ser instalado en su sitio correspondiente –elegido por el propio rey, Fernando VI–, por motivo de las obras de finalización de la capilla, todavía en curso. Solamente en 1771 al organero le será permitido llevar a cabo la instalación del instrumento, lo que le será imposible concluir, debido a una grave enfermedad: “el maestro Leonardo Fernández Dávila, a punto de morir, designa, en presencia de todos sus oficiales, Jordi Bosch como su sucesor: solo él sería capaz de terminar el ambicioso proyecto del Palacio Real”. Traducción del autor a partir del original: “le maître Leonardo Fernandez Davila, sur le point de mourir, désigne en présence de tous ses employés Jordi Bosch comme son successeur: lui seul serait capable de terminer l’ambitieux projet du Palacio Real”. GRENZING, art. cit., p. 119. La composición de este órgano de excepción es la siguiente: Órgano Mayor: mano izquierda – Flautado de 26, Flautado de 13, Octava, Violón de madera de 26, Violón de madera de 13, Tapadillo, Docena y Quincena, Lleno 5h., Nasardos 4h., Corneta Tolosana 3h., Trompeta real, Fagot de madera, Orlo de 26, Clarín de bajos, Violeta, Chirimía, Orlo de 13, Viejos de madera – y mano derecha – Flautado de 26, Flautado de 13, Octava, Violón de madera de 26, Violón de madera de 13, Tapadillo, Flauta Dulce de madera 2h., Docena y Quincena, Lleno 5h., Corneta Tolosana 3h., Trompeta de madera de 52, Trompeta Real, Oboe de madera, Orlo de 26, Trompeta Magna, Clarín 1, Clarín 2, Chirimía, Orlo de 13, Viejas de madera –, Órgano de ecos: mano izquierda – Flautado de 13, Violón de madera, Tapadillo, Lleno 3h., Címbala 3h., Nazardos 3h., Trompeta Real, Bajoncillo, Imitación de voz humana en ecos – y mano derecha – Flautado de 13, Violón de madera, Tapadillo, Flauta Travesera de madera 2h., Lleno 3h., Címbala 4h., Corneta 4h., Trompeta magna, Trompeta real, Clarín (armónico), Chirimía alta, Imitación de voz humana en ecos –, Cadereta interior en arca de ecos: mano izquierda – Flautado Violón, Tapadillo, Quincena, Lleno 3h., Nasardos 3h., Trompeta real, Voz humana a la francesa – y mano derecha – Flautado Violón, Tapadillo, Quincena, Lleno 3h., Octava de Corneta, Corneta 4h., Trompeta real, Imitación de voz humana en tono de Trompeta magna, Voz humana a la francesa –, Pedal: Contrás de 26, Contrás de 13, Tambor y Timbal, Temblor suave, Temblor fuerte. Pajaritos, Acoplamiento (II/I), Acoplamiento permanente (OM/Ped.), Extensión teclados – 51 teclas (C-d’”), Extensión Pedal – C-H.

<sup>131</sup> LÓPEZ, *op. cit.*, p. xxv.



**Fig. 9 –Libro de órgano Melchor López (1781), Verso n. 10 de José de Nebra, Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.**

Otro conjunto de obras digno de interés en lo que atañe a la registración son las *Sis sonates per orgue o fortepiano*<sup>132</sup> compuestas por Ramón Carnicer<sup>133</sup> durante su

<sup>132</sup> Su obra para órgano comprende también una *Salmodia* (1818). CASARES RODICIO, Emilio (ed). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, v.3. s.v. “Carnicer i Batlle, Ramón”.

<sup>133</sup> Ramón Carnicer i Batlle (Tárrega, 1789 – Madrid, 1855) fue una de las personalidades más importantes de la escena lírica española durante el primer tercio del siglo XIX. El compositor fue niño cantor de La Seu d’Urgell, bajo el magisterio de Bruno Pagueras. Prosiguió sus estudios en Barcelona con Francico Queralt (Borges Blanques, 1740 – Barcelona, 1825), maestro de capilla de la catedral barcelonesa, y Carlos Baguer (Barcelona, 1768 -1808). Gran amante de la ópera y asiduo frecuentador de Teatro de la Santa Cruz, se volcó en copiar y estudiar a fondo cuantas partituras de ópera llegaban a Barcelona. Emigra a Menorca tras la invasión francesa, donde aporta el 1 de julio de 1808, siendo acogido por los franciscanos menorquines gracias a sus conocimientos musicales. Volvió a Barcelona en 1714, restablecida la paz, alistándose en la Milicia Nacional. Gozó de prestigio en el ambiente musical barcelonés, siendo invitado por una junta de aficionados en 1815 para dirigir las temporadas de ópera del Teatro de la Santa Cruz, labor que le llevó a viajar diversas veces a Italia, para buscar de cantantes y escuchar las últimas novedades en el mundo de la ópera. Allí contactó con P. Generali, junto al cual convirtió el coliseo de Barcelona en uno de los teatros de mayor proyección en Europa, función que le llevó a componer *arie di baule*, dúos y concertantes para el lucimiento personal de los cantantes. El éxito de su primera ópera, *Adele di Lusignano* (1819), le dio ánimos a componer otros melodramas, afectos al estilo rossiniano en boga: *Elena e Costantino* (1821) e *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio* (1821), en la cual trasparece su admiración hacia Mozart. Sus posturas liberales le impelen a emigrar a Londres en 1714 por un corto período, huyendo de la represión fernandina, regresando luego a Barcelona, lo que vuelve a hacer en 1823. En la capital inglesa adquiere renombre como maestro de canto, recibiendo el encargo del embajador de Chile, M. de Egaña, de la composición del himno del país, *Dulce Patria*. Volvió a Barcelona en 1827, y de pronto el rey Fernando VII, tras la audición de su ópera *Adele di Lusignano*, pese a las implicaciones liberales del compositor, vio en él la persona idónea para administrar

estancia en Menorca, de las cuales dos presentan indicaciones de registros<sup>134</sup>: la *Sonata III, Allegro con brio* y la *Sonata V, Allegro*, que hacen nuestro objeto de estudio.

La *Sonata III*, en forma bipartida, presenta una alternancia de pasajes – casi siempre en unísono – reservados a los *Clarines* (compases 1-16, 34-43, 51-61, 62-67, 70-81, anacrusa del 86-101, 113-115, anacrusa del 121-134) con pasajes melódicos para cadereta, confiados a la mano derecha y acompañados por bajos de Alberti – aunque en ningún caso se trate aquí de tañer partido. Al no tener constancia del instrumento utilizado por Carnicer en el seno de los franciscanos menorquines<sup>135</sup>, no sabemos en principio a que registros de dicha cadereta se destinaban estos pasajes. Sin embargo, nos inclinamos a considerar que lo que el compositor tenía en mente eran registros labiales y no de lengüetería, con los cuales sería posible crear un contraste más marcado entre los pasajes más enérgicos de tipo llamada de batalla y aquellos melódicos, de un mayor lirismo y vocalidad. Interesante notar igualmente que en dos momentos los *Clarines* cantan acompañados por bajos de Alberti (compases 70-77 y anacrusa del 121-124), lo que refuerza la idea de que dicho acompañamiento siga siempre en la cadereta, ya que ejecutarlo con *Clarines* carecería de sentido y gusto. A nivel de los planos y espacialidades sonoras, se trata, evidentemente, de una arquitectura bastante sencilla, basada en un primerísimo plano, incisivo, proyectado en sentido vertical, y un segundo

---

el teatro de ópera que tenía intención de fundar en la corte. Carnicer elude la invitación regia, alegando estar comprometido por los próximos cuatro años como director del coliseo barcelonés. Por orden regia del 20 de marzo de 1827, trasladase a fuerza a Madrid, donde asume la dirección de la compañía de ópera italiana que actuaba en los viejos teatros del Príncipe y de la Cruz, sucediendo al célebre Saverio Mercadante (1828-1830), compaginando dicha función con el compositor napolitano (1830-1831) – quien le dejaría una profunda huella –, y dirigiendo él solo la compañía entre 1831 a 1833, 1836 a 1838 y 1844 a 1845. Su labor no se limitaba a la función administrativa, ya que Carnicer ensayaba con los cantantes, les unía al coro y luego a la orquesta, dirigiendo él mismo las funciones, además de componer. En Madrid estrenó las óperas *Elena y Malvina* (1829), *Colombo* (1831), *Eufemio di Messina, ossia I sarraceni in Sicilia* (1832) – Teatro del Príncipe – e *Ismailia, ossia Morte ed amore* (1838) – Teatro de la Cruz –, además de las zarzuelas *Los enredos de un curioso* (1832) – Real Conservatorio de Música – y *El sacristán de Toledo* (1840). El 4 de abril de 1833 se dio el estreno mundial del *Stabat Mater* de Rossini, en la iglesia de San Felipe el Real, bajo las órdenes del músico catalán. Carnicer fue nombrado profesor de composición del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina desde su fundación, donde fue maestro de compositores como Gaztambide y Barbieri. CASARES RODICIO, *op. cit.*, s.v. “Carnicer i Batlle, Ramón”.

<sup>134</sup> Respecto a las mismas trabajaremos sobre la edición de Miquel González: CARNICER, Ramón. *Sonates de Menorca* [Música impresa]. Revisión y edición: Miquel González. Barcelona: Tritó, 2008. Cf. Volumen II, Anejo VII – RAMÓN CARNICER.

<sup>135</sup> Se trata evidentemente de música concertante y de lucimiento, la cual Carnicer debe de haber utilizado proficuamente en sus recitales en Menorca: “el compositor alcanzó una gran reputación como organista y profesor, obteniendo buenas limosnas para los franciscanos, pues sus recitales de órgano llenaban la iglesia por las tardes. Se dedicó a la enseñanza, logrando durante os cinco años de su estancia en Menorca cambiar el panorama musical, desterrando malos hábitos e impulsando un interés inusitado por la música, gracias a sus clases de solfeo, canto, piano y composición”. CASARES RODICIO, *op. cit.*, s.v. “Carnicer i Batlle, Ramón”.

plano bastante más alejado, más íntimo, emanado en la vertical desde la cadereta de espalda.

La *Sonata V*, igualmente bipartida, es llamada “de clarins, cadireta y ecos”, valiéndose por tanto de la creación de tres planos sonoros bien contrastados. La obra presenta, a ejemplo de la *Sonata III*, una alternancia entre pasajes muy enérgicos escritos para *Clarines*<sup>136</sup> (compases 1-4, 8-17, 26-32, 41-57 – estos últimos alternados con ecos, con toda la probabilidad, remedos de los mismos *Clarines*<sup>137</sup> – 82-88, 89-92, 97-115 – aquí seguramente acompañados por la cadereta – 127-130, 134-137, 148-152, 164-175) y otros más líricos reservados a la cadereta<sup>138</sup>, cuya melodía es siempre de exclusividad de la mano derecha – aunque igualmente aquí se trate de una textura para tañer seguido.



**Fig. 10 – Ramón Carnicer i Batlle, pintura de autor desconocido, Museo Comarcal d’Urgell.**

---

<sup>136</sup> Aunque la indicación “de Clarines” no venga siempre escrita sobre dichos pasajes, el uso de dicho registro se hace evidente.

<sup>137</sup> Y no ejecutados por la cadereta, lo que clarifican los compases 54 – donde se escribe “Ecos”, es decir los ecos del Clarín del pasaje precedente – y 55 – para “cad[i]reta”].

<sup>138</sup> Aunque falte igualmente dicha indicación sobre dichos pasajes.

En lo que atañe al estilo de Carnicer en dichas sonatas, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* leemos: “hizo amistad con el maestro siciliano R. Rusto y con el ingeniero alemán C. E. Cook, que había dado lecciones de piano con Mozart; gracias a él Carnicer se puso en contacto con las producciones del músico salzburgués. De esta etapa son seguramente las *Sis sonates per orgue o fortepiano*, recogidas en un manuscrito depositado en el archivo musical del seminario de Ciutadella”<sup>139</sup>. En base a ello, sí, es evidente que a nivel estilístico se trate de obras de un acentuado clasicismo, casi por antonomasia asociado a la música vienesa de último tercio del siglo XVIII; sin embargo el espíritu que anima dichas composiciones es mucho más afecto a la ópera *buffa* italiana a caballo entre los siglos XVIII y XIX – los sorprendentes cambios de humor tras silencios inesperados y de corte eminentemente teatral, el melodismo claramente operístico de los pasajes para cadereta, las cadencias que invitan a la ejecución de glosas de carácter vocal, los pasajes que se inspiran claramente en los *crescendi* orquestales caros al melodrama cómico italiano (*Sonata V* – compases 48-54, 82-88, 148-152, 164-175 – además de otros pasajes correlatos de las sonatas I y VI) revelan la huella indeleble del ambiente musical del Teatro de la Santa Cruz de Barcelona, la cual Carnicer añora en las sonatas que le acompañan el exilio menorquín.

Respecto al repertorio para órgano solo con indicaciones originales de registros del siglo XVIII portugués, la Biblioteca Nacional de Portugal custodia una serie de cinco tocatas de autor anónimo, fechadas hacia 1772 y destinadas al uso conventual, así como lo demuestran las dedicatorias contenidas en algunas de ellas<sup>140</sup>: *Tocata p.<sup>a</sup> Corneta e Clarim*<sup>141</sup> – *Corneta* alternada con *Clarim* (m.d.) sobre acompañamiento de *Flautado* (m.i.), con un pasaje intermedio para *Claram* (*Clarón*, es decir *Lleno de Nasartes*) en la mano izquierda –; *Tocata para Corneta e voz humana e fagote de mão esquerda*<sup>142</sup> – *Corneta* (m.d.) sobre *Flautado* (m.i) alternada con *Voz Humana* (m.d.) sobre *Fagote* (m.i.) –; *Tocata p.<sup>a</sup> Corneta d ecos*<sup>143</sup> – indicación de los pasajes en eco y

<sup>139</sup> CASARES RODICIO, *op. cit.*, s.v. “Carnicer i Batlle, Ramón”.

<sup>140</sup> Debido a su escaso interés musical no las hemos introducido en el programa de nuestro recital fin de máster.

<sup>141</sup> Inscripciones: “p.<sup>a</sup> o P.<sup>e</sup> fran.co mateus : “p.<sup>a</sup> a S.<sup>ra</sup> Sicolar [Secular] a S.<sup>a</sup> D. Izabel Margarida”, BNP, M.M. 4452//1.

<sup>142</sup> Inscripciones: “es obra de 1772”, “Comodo”, “p.<sup>a</sup> a S.<sup>ra</sup> SiColar”, BNP, M.M. 4452//2a.

<sup>143</sup> Inscripciones: “Allegro moderato”, “p.<sup>a</sup> a S.<sup>ra</sup> Sicolar”, “Flautado tapado somente en la mano izquierda”, BNP, MM. 4450. La misma música se repite en la tocata que trae la signatura BNP, M.M. 4452//2b, aquí sin la indicación de *Flautado tapado* para la mano izquierda.

en contraeco –; *Tocata p.<sup>a</sup> Corneta de eccos*<sup>144</sup> – indicación de los pasajes en eco y en contraeco –; *Tocata p.<sup>a</sup> vos humana e fagote*<sup>145</sup> – *Corneta* (m.d.) sobre *Flautado* (m.i) alternada con *Voz Humana* (m.d.) sobre *Fagote* (m.i.). El órgano al cual se destinaban en origen dichas tocatas es bastante similar al antiguo instrumento de San Benito del Ave María de que nos habla su mapa de registros abordado en el segundo capítulo del presente trabajo, salvo por la existencia del *Clarim*. Sin embargo, la registración contenida en dichas obras es más interesante que aquella del manuscrito portugués, ya que, a ejemplo de las *Varias mezclas* segovianas, contrasta tanto la *Corneta* como la *Voz humana* a registros de lengüeta – en el presente caso el *Fagote* –, presentando igualmente pasajes para *Lleno de Nasartes*, cosa que la tabla de registración del convento benedictino no contempla en ningún momento, pese a la existencia del *Clarón* en su instrumento.

Pero el conjunto de obras para órgano solo con registración original más trascendente que se tiene noticia en Portugal son tres juegos de versos para *Magnificat* o *Benedictus* del padre José Marques e Silva<sup>146</sup>, el cual, según João Vaz, junto a una

---

<sup>144</sup> Inscripciones: “Allegro moderado”, “S.<sup>ra</sup> D. Anna”, [en el pie de la página] “flautado tapado da mam esquerda”, “maõ direita Só Corneta”, BNP, M.M. 4449.

<sup>145</sup> Inscripciones: “M.<sup>to</sup> Adagio”, [en el pie de la página] “maõ esquerda flautado aberto de doze”, “maõ direita vos humana flautado de doze aberto” [en el borde derecho de la página] “contra[...] flautado de doze aberto na maõ direita [esquerda] e na maõ esquerda [direita]/sera Vos h<sup>u</sup>mana”, BNP, M.M. 4451.

<sup>146</sup> José de Santa Rita Marques e Silva (Vila Viçosa, 1782 – Lisboa 1837) ingresó en el Convento de los Paulistas de Lisboa, ciudad en la cual perfeccionó sus estudios de contrapunto con João José Baldi, maestro en el Seminario Patriarcal y organista en la Capilla Real de Bemposta. Miembro de la hermandad de Santa Cecilia a partir de 1802, fue admitido como organista de la Capilla del Palacio de Bemposta (1806), accediendo posteriormente a su magisterio de capilla (1816), debido a la muerte de Baldi. Siguiendo los pasos de su maestro, Marques e Silva fue igualmente nombrado maestro del Seminario Patriarcal de Lisboa (1820), siendo demitido de dicho puesto (1834) por razones políticas, tras la victoria de los liberales, y encontrando refugio bajo la protección del conde de Redondo en su finca de Bom Jardim, lo que contribuiría enormemente a la preservación de su obra, actualmente custodiada por la Biblioteca Nacional de Portugal. Según João Vaz: “el prestigio que adquirió [Marques e Silva] en su época puede ser dimensionado teniéndose en cuenta su vasta producción en el dominio de la música religiosa, el número de sus discípulos e incluso por el hecho de haber sido enviado en 1835 a enseñar en el recién creado Conservatorio (aunque no haya llegado a ocupar su puesto), pese a su notoria asociación a la facción *miguelista* [Don Miguel de Bragança, rey de Portugal entre 1828 y 1834, derrotado por su hermano Don Pedro, quien asume la corona portuguesa como Don Pedro IV, el Libertador, de ideología liberal]”. Traducción del autor a partir del original: “o prestígio que adquiriu no seu tempo pode ser avaliado pela sua vasta produção no domínio da música sacra, pelo número dos seus discípulos e inclusivamente pelo facto de, em 1835, ter sido convidado a leccionar no recém-criado Conservatório (embora nunca chegasse a ocupar o cargo), apesar de sua confessada conotação com a facção miguelista”. MARQUES E SILVA, Frei José. *Obras completas para órgão: introdução e edição crítica de João Vaz*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes – Universidade Católica Portuguesa, 2011, p. 7. Cf. también VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes: História e Bibliographia da Música em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, v.2, s.v. “Silva (Frei José de Santa Rita Marques e)”.

*Fantasia* para órgano<sup>147</sup>, “constituyen uno de los más valiosos documentos sobre la práctica organística en Portugal en la época”<sup>148</sup>. Muy semejantes en estilo y en lo que atañe a la utilización de los recursos del órgano en boga en Portugal en el primer tercio del siglo XIX<sup>149</sup>, hemos elegido el juego de versos de IV tono, en cuyo manuscrito autógrafo figura la inscripción: “Verços ou Fantezias P.<sup>a</sup> Orgão/em 4.<sup>o</sup> Tom/Podem tocar-se alternadam.<sup>te</sup> com o Coro à Magnificat/ou Benedictus/Da Composição de F.<sup>r</sup> Joze Marques da S.<sup>a</sup>/Pertence a Manoel Inocencio Liberato dos S.<sup>tos</sup>/1818”<sup>150</sup>.

El primer verso de la serie de siete, *Allegro*, tiene la indicación *Cheio*, lo que tanto podría suponer *a priori* *Cheio de vozes* como *Cheio de palhetas*. Sin embargo, el brío y virtuosismo de la escrita – ora en figuraciones de semicorcheas reiteradas e interrumpidas por silencios jadeantes, ora en escalas rápidas ascendientes y descendientes, ora en octavas rotas, insistentes y reforzadas por sendas manos – son más característicos de un lleno de cañutería. Muy notables son igualmente los 8 primeros compases, de carácter introductorio, en octavas paralelas en ambas manos, que ponen de manifiesto el nivel de virtuosismo exigido a su ejecutante, no más empezar la obra. El segundo verso, *Allegretto*, es un lánguido partido de mano derecha para *Flauta* acompañada de *Fagote* – lo que nos remite a los acompañamientos segovianos en lengüeta, a ejemplo de las tocatas portuguesas que venimos de mencionar –, creándose así un contraste mucho más demarcado entre ambas mitades del manual. La obra está compuesta sobre un tema ingenuo y a la vez encantador, muy típico de la música luso-

---

<sup>147</sup> Obra de gran calidad, sea a nivel compositivo, sea interpretativo, la cual, pese a no presentar indicaciones de registración, hemos incluido en nuestro recital fin de máster y para cuya interpretación en lo que atañe a una registración históricamente fundamentada los tres juegos de versos de Marques e Silva son una fuente importantísima. En el manuscrito original, custodiado por la BNP bajo la signatura M.M. 144//11, se lee “Fantazia 3.<sup>a</sup> para Orgão da Composição do Senhor/Fr Joze Marques e Silva”, lo que hace suponer la existencia de al menos otras dos fantasías, desconocidas de nuestros días. MARQUES E SILVA, *op. cit.*, p. 52. Cf. Volumen II, Anejo VIII – JOSÉ MARQUES E SILVA.

<sup>148</sup> Traducción del autor a partir del original: “constituem um dos mais valiosos documentos sobre a prática organística em Portugal naquela época”. MARQUES E SILVA, *op. cit.*, p. 7.

<sup>149</sup> Afortunadamente, el órgano del padre Marques e Silva, el instrumento construido por Antonio Xavier Machado e Cerveira en 1792 para la Capilla Real de Bemposta se conserva integralmente en nuestros días, siendo su composición: mano izquierda – *Fagote* (en artillería), *Rabecão* (registro de lengüeta sujeto a la acción de una corredera general), *Clarão* de 5h. (sujeto a la acción del estribo izquierdo), *Cheio* de 4h. (*Idem*), *Compostas de 19.<sup>a</sup>* (*Idem*), *Dezanovena* (*Idem*), *Quinzena* (*Idem*), *Oitava real*, *Flautado Violão*, *Flautado de 12 aberto*, *Contras*, tirador que acciona la corredera general que afecta al *Fagote* y a la *Trompeta magna*, *Campaínha* – y mano derecha – *Clarim* (en artillería), *Trombeta real*, *Trombeta magna* (registro de lengüeta sujeto a la acción de una corredera general), *Corneta* de 5h., *Lleno* de 5h. (sujeto a la acción del estribo izquierdo), *Quinzena* de 2h. (*Idem*), *Oitava real* de 2h. (*Idem*), *Voz humana*, *Flauta em 12*, *Flauta travessa*, *Flautado de 12 aberto*, *Flautado de 24 aberto*, *Flauta magna*. Teclado: 53 notas (C-e’”), estribo izquierdo – *Lleno* – y estribo derecho – *Lengüetería*. MARQUES E SILVA, *op. cit.*, p. 54.

<sup>150</sup> BNP, M.M. 1921. MARQUES E SILVA, *op. cit.*, pp. 32-42. Cf. Volumen II, Anejo VIII – JOSÉ MARQUES E SILVA.

brasileña de salón por excelencia de la época, la *Modinha*<sup>151</sup>, de gran vocalidad y a la vez tratado de forma muy idiomática en lo que atañe a la *Flauta* de lucimiento de la mano derecha, cuyo protagonismo absoluto es discretamente puntuado por breves intervenciones del *Fagote*, fiel a su función de mero acompañamiento. El tercer verso, *Allegro brillante, con fuoco*, como la propia indicación de tiempo lo deja entrever, es una carrera estrepitosa de notable virtuosismo – un pedal de octavas repetidas en la mano derecha sobre escalas en octava en la izquierda, series de corcheas en acordes de tercera, cuarta y sexta, arpeggios rotos en tresillos de corchea – cuya indicación “Cheio” debe de ser entendida una y otra vez por *Cheio de vozes*. El cuarto verso, *Andante comodo/Allegro comodo*, preconiza el uso del “Cheio” en pasajes caprichosos en *tutti* alternados con solos de “Oboé” acompañado de “Flautado brando”, el todo denotando un evidente corte operístico. El uso del *Flautado suave* es un testimonio elocuente que el segundo *Flautado* de fray Echevarría, “en eco muy suspenso”<sup>152</sup>, seguía gozando de buena salud casi un siglo y medio después de su utilización en el paradigmático órgano complutense de San Diego. El quinto verso, *Maestoso Andante/Allegro*, se compone de secciones alternadas de “Cheio” y “Oboé” contrastado a “Fagote”, además de una sección que se vale del “Clarim” con sus típicas llamadas de batalla. Una vez más entendemos tratarse de *Cheio de vozes*, lo que posibilita un contraste más rico respecto a las otras secciones del verso, para registros de lengüeta, lo que es corroborado por el virtuosismo inherente a dichos pasajes. El séptimo y último verso, *Allegro*, a ejemplo de los últimos versos de los demás juegos de Marques e Silva, no sobrepasa unos pocos compases – en el presente caso cinco – que no tienen otra función que clausurar en *tutti*, “Cheio [de vozes]” el juego.

A nivel estilístico<sup>153</sup>, es muy notable la influencia del *fortepiano*, sea en el ámbito del teclado manual (hasta e’’) <sup>154</sup> sea en los recursos técnico-interpretativos, lo que

---

<sup>151</sup> Según Ruy Vieira Nery: “a caballo entre el estilo galante y el romanticismo, la ópera y la canción de concierto, la música erudita y la cultura popular, las influencias europeas y africanas, la *modinha* desafía a todas las categorías estancas de la musicología tradicional, debiendo de ser abordada en cuanto fenómeno intercultural”. Traducción del autor a partir del original: “à mi-chemin entre le style galant et le romanticisme, l’opéra et la chanson de concert, la musique érudite et la culture populaire, les influences européennes et africaines, la *modinha* défie toutes les catégories étroites de la musicologie traditionnelle et demande à être abordée sous un aspect interculturel”. NERY, Ruy Vieira y Paulo Ferreira de Castro. *Synthèses de la Culture Portugaise: Histoire de la Musique*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 126.

<sup>152</sup> Cf. la nota 25.

<sup>153</sup> “La escrita para órgano de Fray José Marques e Silva – y por consiguiente la de los organistas portugueses sus contemporáneos – revela una completa adaptación a los instrumentos portugueses de la época, valiéndose regularmente de algunas características innovadoras de la organería portuguesa de fines

revela otrosí una importante influencia del primer romanticismo, tanto en lo que atañe a la música de corte instrumental – aquí nos referimos más precisamente a la omnipresencia de octavas dobles, rotas, reiteradas, reforzando líneas melódicas, así como de acordes arpegiados escritos, además de una infinidad de arpeggios rotos en acompañamientos de voces solistas o en figuraciones rápidas y nerviosas de mano derecha o izquierda –, como en lo concerniente a la ópera de comienzos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX – sobre todo, las líneas melódicas de los pasajes escritos idiomáticamente para ciertos registros de lucimiento, *Flautas* y *Oboes*, muy afectas a la estética de compositores como Cimarosa, Paisiello, Mercadante o Rossini.

---

del siglo XVIII. Es lícito pues afirmar que Portugal experimenta a finales del siglo XVIII, a través de la acción de organistas como Fray José Marques e Silva y de organeros como António Xavier Machado e Cerveira o Joaquín António Perez Fontanes, el desarrollo de una forma distinta de concebir la música para órgano, la cual, sin romper una continuidad de siglos, se alejó de los modelos españoles, sucumbiendo a las convulsiones políticas y sociales provocadas por la implantación definitiva del Liberalismo, la eliminación de las instituciones que fomentaban la música religiosa en el Antiguo Régimen y los cambios ocasionados en lo referente al gusto musical portugués”. Traducción del autor a partir del original: “a escrita para órgão de Fr. José Marques e Silva – e, por extensão, a dos organistas portugueses seus contemporâneos – revela uma completa adaptação aos instrumentos portugueses da época, fazendo regularmente uso de algumas características inovadoras da organaria portuguesa de finais do século XVIII. É lícito pois afirmar que Portugal assiste nos finais do século XVIII, através da acção de organistas como Fr. José Marques e Silva e de organeiros como António Xavier Machado e Cerveira ou Joaquim António Peres Fontanes, ao desenvolver de uma forma diferente de conceber a música para órgão que, sem quebrar uma continuidade de séculos, se afastou dos modelos espanhóis ao absorver gradualmente influências italianas (tanto no plano musical como no organológico) e que veio a sucumbir às convulsões políticas e sociais provocadas pela implantação definitiva do Liberalismo, à eliminação das entidades promotoras da música sacra no Antigo Regime e às consequentes mudanças operadas no gosto musical português”. MARQUES E SILVA, *op. cit.*, p. 8.

<sup>154</sup> En Portugal, organeros importantes como el pontevedrino establecido en Guimarães, Francisco Antonio de Solla, desde los años 1780 ya utilizaban teclados de 54 (C-e’’) o mismo 55 teclas (C-f’’), en órganos pertenecientes a la segunda especie según Nassarre – San Domingos de Guimarães (c. 1775), Monasterio de San Martín de Tibães (1785) o Santa Cruz de Braga (c. 1780), por ejemplo –, ámbito en nada excepcional en el país luso a caballo entre los siglos XVIII y XIX. Este ensanchamiento del manual responde, como es natural, a demandas inherentes a un nuevo repertorio de tecla, pautado en una música instrumental íntimamente influida por la ópera italiana: “con Solla, el órgano adquiere una faceta eminentemente concertante, ya predicha de cierta manera por Fontanes en Braga [catedral, 1737-1739], la cual se impone considerablemente sobre la función polifónica del instrumento de antaño, subrayada por la utilización de registros tales como *Flauta travessa*, *Flauta napolitana*, *Voz humana harmónica*, *Pifano*, *Clarinete de ecos*. Tratase de registros de detalle, de lucimiento de un instrumento que canta, acordes a la galantería de la música moderna, de influencia napolitana, eminentemente vocal, en boga en todo el reino portugués”. Traducción del autor: “avec Solla, l’orgue acquiert une facette concertante certaine, déjà prédite dans une certaine mesure par Fontanes à Braga, qui s’impose davantage sur la fonction polyphonique de l’instrument d’autrefois, soulignée par l’utilisation de registres tels que la *Flauta travessa*, *Flauta napolitana*, *Voz humana harmónica*, *Pifano*, *Clarinete de ecos*. Ce sont des registres de détail, d’éclat d’un instrument qui chante, plus en conformité avec la galanterie entraînée par la musique moderne, d’influence napolitaine, éminemment vocale très en vogue partout dans le royaume portugais”. BRESCIA, *op. cit.*, v.1, pp. 202-203.



**Fig. 11 – Antonio Xavier Machado e Cerveira: órgano de la Capilla del Palacio de Bemposta (1792), Lisboa.**

De lo que venimos de exponer, queda evidente que los *modos de registrar* el órgano ibérico del siglo XVIII – sobremodo aquellos destinados a organistas consumados en su arte, como lo son las importantísimas *Varias mezclas* de la catedral segoviana – están en concordancia con el pensamiento musical de los compositores de música de tecla más eminentes del periodo – Soler, Lidón, Nebra –, o incluso posteriores – como es el caso de Marques e Silva –, lo que corrobora la vigencia del estudio de dichos *modos de registrar* bajo la luz de su repertorio colindante y, evidentemente, del conocimiento de la arquitectura sonora y de los recursos mecánicos de los instrumentos coetáneos, lo que es absolutamente imprescindible para despejar nuestra mirada ya tan alejada en el tiempo y empañada de contemporaneidad de prismas que, como una espesa capa de pátina acumulada por siglos de historia y cultura, oculta colores vivos, quizás inimaginables e intangibles, si no tenemos el valor de levantarle el espeso y ensombrecido velo, para mirar con claridad.

## **CONCLUSIONES**

En adición a las conclusiones internas a las que hemos ido llegando en el transcurso de la redacción del presente trabajo, ahora cabe volver a las problemáticas que hemos evocado en la introducción del mismo. Respecto al(a los) eventual(es) tipo(s) de instrumento(s) al(a los) cual(es) los *modos de registrar* el órgano en Portugal y España en el siglo XVIII se destinan, podemos sintetizarlo de forma general como un instrumento ibérico en apogeo, característico del último tercio de dicha centuria, oriundo de la actividad de la escuela *Echevarría*, dotado de teclado partido con octava tendida normalmente de 49 (C-c''') o 51 (C-d''') notas – incluso pudiendo llegar, en el caso portugués, a partir de los años 1780, a 53 (C-e''') o 54 (C-f''') teclas y muy excepcionalmente, en el caso aislado del órgano prioral de El Escorial, a 61 (G<sup>o</sup>-g'''). A nivel de los planos y espacialidades sonoras, hablamos de dos tipologías diferenciadas de instrumentos: el órgano parroquial, de segunda especie según Nassarre y el de tipo catedralicio, de entonación de 26 palmos, 24 en Portugal. La primera tipología, característica de instrumentos de un solo teclado manual, como el del antiguo Monasterio de San Benito del Ave María de Oporto o aquellos a que se destinaban las *advertencias* de las *Cartas Instrutivas* de fray Fernando Antonio de Madrid, era dotada de unas pocas espacialidades sonoras, fundamentalmente tres: el primer plano absoluto de la lengüetería en forma de tiros, emitido de forma incisiva en sentido horizontal, el segundo plano del *Lleno de cañutería* – sea de *Flautados* o de *Nasardos* –, emanado en sentido ascensional a través de la entonación del instrumento y un tercer plano compuesto por algunos pocos registros de mano derecha inseridos en su arca de ecos, acompañados generalmente por el *Flautado tapado* o *Violón*, y guarnecido con su mecanismo favorecedor de la *suspensión de voy y vengo*. La segunda tipología, concerniente a las relaciones de Málaga, Jaén y a las *Varias mezclas* de la Catedral de Segovia, se fundamentaba en una arquitectura sonora mucho más compleja, que se valía de una notable diferenciación de planos sonoros muy contrastados, emitidos hacia espacios distintos y a veces – como en el caso malagueño – reflejados perfecta y simétricamente al otro lado del coro: el primerísimo plano del *Lleno de lengüetería* de la fachada del coro, el segundo plano del *Lleno de cañutería* del órgano del coro – al cual se unía la cadereta del coro en Málaga –, el tercer plano del *Lleno de lengüetería* del órgano de la nave – ausente en Jaén –, el cuarto plano del *Lleno de cañutería* de la fachada colateral – al cual se unía la cadereta de la nave en Málaga –, y el plano alejado, interior, de la cadereta de ecos y su sorprendente *ida i benida* del sonido. En ambos

casos, hablamos de órganos de corte eminentemente concertante, ya alejados de aquel carácter polifónico preponderante más relacionado a las experiencias del pasado, que – mismo en el caso de los instrumentos catedralicios más monumentales – buscan otrosí el contraste, una expresividad bien matizada y la variedad del color, características acordes a la galantería de la música de su tiempo. Notable es el hecho que en Portugal, mismo los instrumentos parroquiales – muchos incluso de tercera especie según Nassarre – sean guarnecidos de mecanismos favorecedores de una inmediata alternancia entre planos sonoros contrastantes previamente seleccionados, privilegio absoluto de los órganos de rumbo y envergadura en España, alejándose así, en la transición del siglo XVIII al XIX y de forma decisiva, del modelo español barroco engendrado en el seno de la escuela *Echevarría* que indudablemente les ha definido los planos sonoros y la quintaesencia del organismo instrumental.

En lo que atañe a los tipos de documentos, muy heterogéneos entre sí, los que hemos agrupado bajo la rúbrica quizás demasiado general de *modos de registrar*, los hay que se acercan más a una especie de manual de utilización de los instrumentos compuestos por mecanismos complejos y novedosos capaces de articular de forma inmediata diferentes secciones predeterminadas de los mismos – como las relaciones de Jaén y Málaga –, como también los que no son más que tablas o consejos de registración – como las *Varias mezclas* segovianas, las *advertencias* de las *Cartas Instructivas* o el mapa de registros *portuense*. Ello denota, evidentemente, preocupaciones, estilos de escrita y finalidades muy diversas, los primeros habiendo sido redactados por organeros de excepción y destinados a organistas consumados en su arte, al paso que los segundos, por organeros – como es el caso de las *Cartas Instructivas* y puede que sea el de Segovia – o en cambio por organistas – seguramente el caso de San Benito del Ave María –, visando a fornecer combinaciones de registros – inventivas o quizás extravagantes en Segovia y eficientes o poco lucidas en Oporto – a organistas de muy diferente envergadura, que las utilizarían en la ejecución de un repertorio de distinto nivel de virtuosismo, en el marco de liturgias diferenciadas, con finalidades diversas y para espectadores igualmente distintos.

Las fuentes musicales que hemos abordado presentan una abrumadora convergencia respecto a aquellos *modos de registrar* de mayor lucimiento, como los son las *mezclas* segovianas, lo que es natural pensar ya que la mayor parte de ellas se debe a compositores y organistas de prestigio ineludible, que han ejercido su arte en el seno de

catedrales o instituciones de rango, donde tenían a su disposición instrumentos de excepción. Sin embargo, mismo las obras de menor interés como la serie de tocatas portuguesas de la Biblioteca Nacional de Lisboa, de uso privado y conventual, presentan sus combinaciones más lucidas de registros solistas – *Corneta* y *Voz Humana* contrastados a *Fagote* –, a ejemplo de lo que hace el ilustre Marques e Silva – quien contrapone *Oboe* y *Flauta* a *Fagote* – en sus versos de cuarto tono, lo que nos hace pensar que los acompañamientos de registros de lucimiento – *Corneta*, *Voz Humana*, *Clarinetas*, *Flauta* – hechos sobre *Flautados* en San Benito del Ave María de Oporto estén más bien regidos por un gusto austero, quizás conservador, que no se atrevía a valerse de combinaciones más contrastadas o extravagantes, lo que queda patente por el hecho del mapa portuense no recomendar en ningún momento el uso del *Clarón* perteneciente a su órgano, que compondría con la *Corneta* lo que Echevarría llamaba diferencia “bien extraordinaria”. De Madrid parece compartir dicha austeridad en relación a la *Corneta* en sus *Cartas Instructivas*, acompañándola siempre con los *Flautados*, pero jamás con registros de lengua; aunque sí recomiende *el Llano de Nasartes*. ¿Conservadurismo en su concepción de registración o más bien precaución al dirigir unas recomendaciones a organistas poco hábiles a los que “no se les debe dar reglas que no han de entender, ò no podran executar”?

Claro está que un punto de inflexión crucial en este contexto es la *Corneta*, presente además en diversas obras musicales que hemos mencionado, la cual un organista solvente, que no necesitaba “documentos ajenos para saber combinar con gusto los juegos del organo”, debía de acompañar casi siempre con registros más o menos brillantes de lengüeta, ya fuera de pabellón largo o corto, dentro del órgano o tendida en artillería, en el primer plano de la fachada del coro o en el paño de fondo de la fachada colateral, elección hecha, esto sí, en función de su cuerpo canoro y riqueza harmónica.

Pese a su diversidad de propósito, al tipo de órgano y, consecuentemente, a la habilidad del organista al que se destinaban, los *modos de registrar* el órgano en Portugal y España en el siglo XVIII son documentos abiertos, labrados a la posteridad, los cuales, aliados a un buen conocimiento de las fuentes instrumentales a las que se destinaban y al estudio de un repertorio coetáneo con registración específica, ilustran de forma clara e ineludible una práctica, un quehacer, una forma de pensar y de hacer música, que resulta en gran medida sorprendente en nuestros días, lo cual nos trae a la

mente una de las preguntas hechas de forma enigmática por una de las águilas que coronan el magnífico conjunto de órganos gemelos de la Catedral de Braga: *Quis audivit unquam tale?* Es precisamente en esta perspectiva, de una ingente actualidad, donde radica su trascendencia. Lejos de ser reglas inquebrantables a las que un intérprete contemporáneo esté obligado a ceñirse a raja tabla – lo que tampoco deben de suponer las indicaciones originales de registros de algunos compositores, hechas para instrumentos específicos –, su estudio y conocimiento pueden representar, eso sí, una fuente inestimable para la construcción de un repertorio personal de registración, histórica, organológica y artísticamente fundamentado, capaz de establecer un sólido punto de proyección y de expansión de un arte vivo, pujante y culto, en continua transformación.

## BIBLIOGRAFÍA

### ARCHIVOS

- . ACSa, Actas capitulares, libro 46.
- . ACSe, G 63 – XXIV, *Varias mezclas que se pueden hacer con los registros repartidos en los tres teclados del órgano.*
- . AGG, Oñate, escribano Juan de Astorquiza (1687), ff. 47r.-55r.
- . AHPG, Mondragón, escribano Francisco de Arescurenaga (1677), ff. 152r.-160v.
- . AHPG, Vergara, escribano Juan de Olariaga (1672), ff. 441r.-453r.
- . AHPL, legajo 928 (1684), ff. 34r.-34v.
- . BNP, Sección de Música, M.M. 4449, MM. 4450, M.M. 4451.M.M. 4452//1, M.M. 4452//2a, M.M. 4452//2b.
- . BNP, Sección de Música, sin número de signatura, [*Mappa de registrar o*] *orgão*.

### OBRAS

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud. *José de Nebra Blasco: vida y obra*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” – Sección de Música Antigua, 1993.

CASARES RODICIO, Emilio (ed). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, 10v.

CORREA de ARAUXO, Francisco. *Libro de Tientos y Discursos de Musica Practica y Theorica de Organo, intitulado Facultad Organica*. Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626.

DE DONOSTIA, José Antonio. *Música y Músicos del País Vasco*. San Sebastián: Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1951.

DE GRAAF, Gerard A. C. y José María Barrero Baladrón. *El órgano de Santa María la Real de León y la familia de Echevarría, organeros del Rey*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2004.

DE LA LAMA, Jesús Ángel. *El órgano Barroco Español: Naturaleza*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995, 3v.

DE LA ORDEN, Julián. *Relación de lo que contienen los órganos de la S.ta Iglesia Catedral*. Málaga: Oficina del Impresor de la Dignidad Episcopal, 1783.

DE MADRID, Fernando Antonio. *Cartas Instructivas sobre los órganos: documentos á los S.res Eclesiásticos que los costean, y á los organistas que los revisan, usan y conservan*. Jaén: Pedro de Doblas, 1790.

FERNÁNDEZ DÁVILA, Leonardo. *Memoria y nominación de los registros del organo de la Santa Metropolitana Iglesia de Granada*. Granada: Joseph de la Puerta, 1746.

JAMBOU, Louis. *Evolución del Órgano Español: siglos XVI–XVIII*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988, 2v.

NASSARRE, Pablo. *Escuela Música, segun la práctica moderna* [facsimil de la edición de 1724]. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980, 2v.

NÉRY, Ruy Vieira y Paulo Ferreira de Castro. *Synthèses de la Culture Portugaise: Histoire de la Musique*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes: História e Bibliographia da Música em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, 2v.

## ARTÍCULOS Y CAPÍTULOS DE LIBRO

CEA GALÁN, Andrés. “La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga”. En: *El Libro de la 48ª Semana de Música Religiosa de Cuenca: 5 artículos*. Cuenca: Fundación Patronato Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2009, pp. 56-87.

DE DONOSTIA, José Antonio. “El órgano de Tolosa – 1686”. En: *Obras Completas del P. Donostia*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, v. 2, pp. 463-484.

GRENZING, Gerhard. “Jordi Bosch – le maître méconnu”. *ISO Yearbook* (1993), pp. 114-143.

JAMBOU, Louis. “El órgano prioral del coro del Real Monasterio de El Escorial de José Casas y los seis conciertos de dos órganos obligados del Padre Soler”. *Revista de Musicología*. 1985, vol.8, núm.1, pp. 29-40.

JAMBOU, Louis. “La dinámica en la organería y en las obras organísticas de los años 1700: alabanza de la caja expresiva en el órgano ibérico”. *Revista de Musicología*. 2011, vol. XXXV, núm. 1, pp. 59-66.

RUBIO, Samuel. “Música del P. Antonio Soler que se conserva en el Monasterio de El Escorial”. *Tesoro Sacro Musical*. 1972, núm. 4, pp. 109-118.

## TESIS Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER

BRESCIA, Marco. *L'école Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal*. Tesis doctoral: Université Paris IV – Sorbonne, École Doctorale V, 2013, 2v.

TEODORO DE PAULA, Rodrigo. *A música nos conventos portuenses de Santa Clara e São Bento da Ave Maria (1764-1833): estudos para transcrição e interpretação de obras musicais*. Proyecto fin de máster: Escuela Superior de Música de Cataluña, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.

## EDICIONES MUSICALES

CARNICER, Ramón. *Sonates de Menorca* [Música impresa]. Revisión y edición: Miquel González. Barcelona: Tritó, 2008.

LIDÓN, José. *La música para teclado: edición crítica*. Estudio y transcripción: Dámaso García Fraile. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, 2v.

LÓPEZ, Melchor. *Libro de órgano de Melchor López (1781): edición crítica*. Estudio y transcripción: Marco Brescia. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 800 aniversario de la Catedral de Santiago de Compostela, 2011.

MARQUES E SILVA, Frei José. *Obras completas para órgão: introdução e edição crítica de João Vaz*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes – Universidade Católica Portuguesa, 2011.

SOLER, Antonio. *Música para órgano*. Estudio y transcripción: José Sierra Pérez. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 1997.