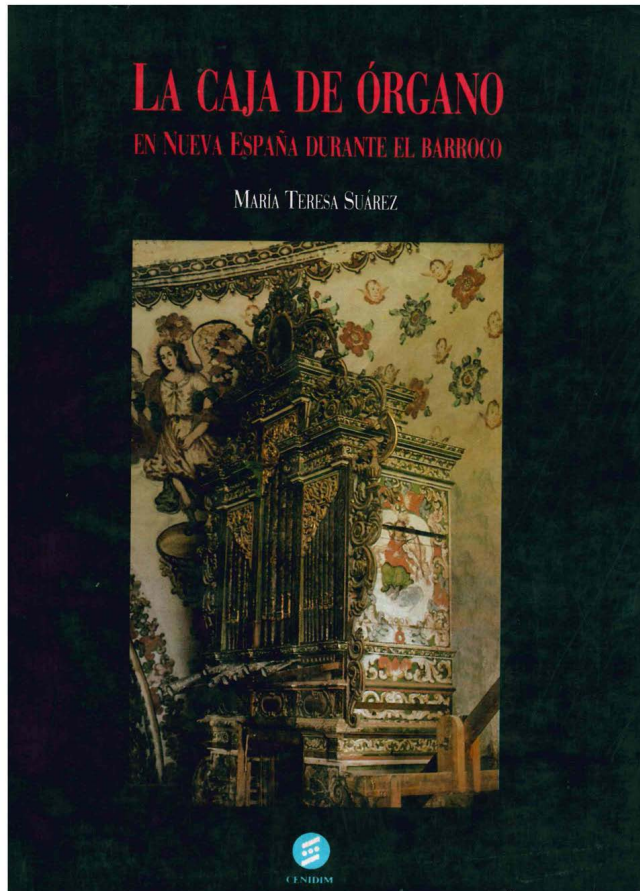


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

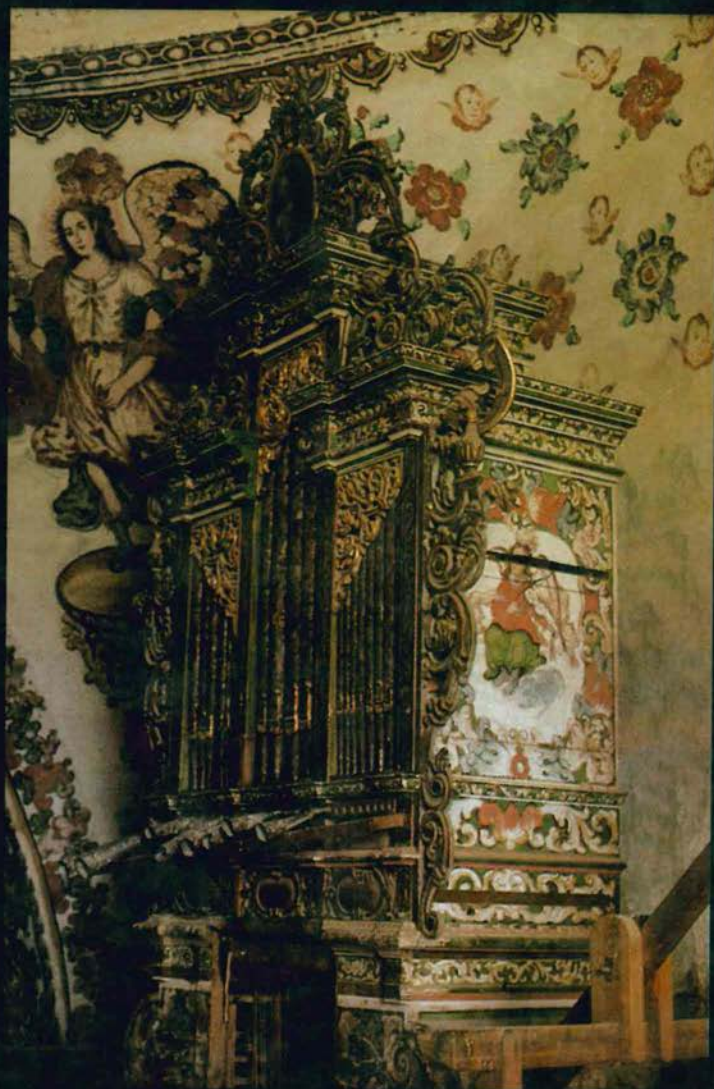
Cómo citar este documento:

Suárez, María Teresa, *La caja de órgano en Nueva España durante el Barroco*.
México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1991, 148 p.

LA CAJA DE ÓRGANO

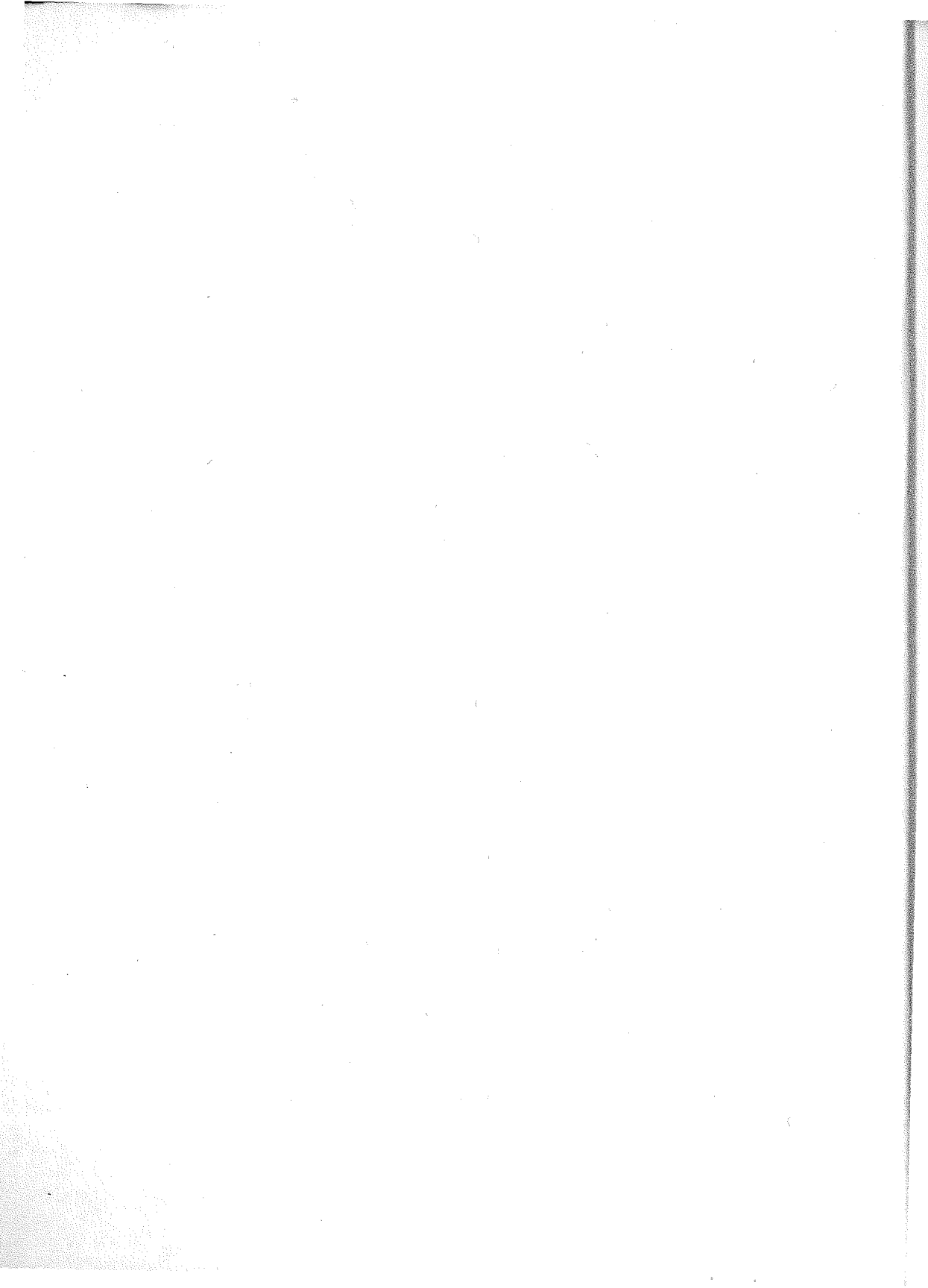
EN NUEVA ESPAÑA DURANTE EL BARROCO

MARÍA TERESA SUÁREZ



CENIDIM

CENIDIM
DI FUSION



LA CAJA DE ÓRGANO

EN NUEVA ESPAÑA DURANTE EL BARROCO

MARÍA TERESA SUÁREZ

CENIDIM
DI FUSION

CENIDIM
DI FUSION



CENIDIM

M. 10
1018-10

A mis padres

Diseño: Juan Carlos Burgoa G.

Foto de la portada: Órgano de Tlacoahuaya, Oaxaca. Gerardo Suárez.

Suárez, Teresa

La caja de órgano en Nueva
España durante el barroco/Teresa
Suárez. — México: CNCA, INBA,
CENIDIM, 1991

1. Órgano (Instrumento) —México—
Historia y crítica I.T.
ML565
786.62

Primera edición 1991;

D.R. © Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (CNCA)/
Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)

Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM)

Liverpool No. 16, Colonia Juárez

C.P. 06600 México, D.F.

Impreso y hecho en México

Printed in Mexico

ISBN: 968-29-3569-5

Presentación



unca, en nuestro país, había sido escrito un libro sobre los órganos y su historia, su fabricación, su relación con la historia general del arte, una historia de los exactos y casi milagrosos tubos de estaño y de madera que hacen al unirse un objeto a la vez lógico, monumental y misterioso, y que guarda una discreta relación de parentesco con la historia de la construcción de barcos y con la vida majestuosa de los hipopótamos.

Por supuesto, hay algunos antecedentes notables, entre los que debemos mencionar el ensayo de Efraín Castro Morales (“Los órganos de la Nueva España y sus artífices”), o el de Guillermo Tovar y de Teresa (“Los órganos de la Catedral de México”), y algunas otras aportaciones parciales e indirectas.

El libro de John Fesperman, *Organs in Mexico*, era casi el único punto de referencia sobre los órganos mexicanos, sus registros y sus aspectos técnicos generales. Muy recientemente apareció (con una circulación muy restringida) un catálogo de los órganos mexicanos, publicado por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología. El esfuerzo es notable y nos enriquece indudablemente con muchas aportaciones. Sin embargo el andamiaje teórico y metodológico del libro le impide conseguir los objetivos que debería cumplir un trabajo de esa envergadura. (Entre las fallas notables está, por ejemplo, el hecho de que no se refiere el nombre del autor de los textos: ¿y qué pensar entonces de las referencias obligadas que debería contener un trabajo de este tipo?)

En ese contexto aparece el libro de Teresa Suárez, que presentó como tesis para obtener el título de licenciatura en historia del arte.

En este libro se unen el rigor histórico y la sensibilidad para hacer de la investigación un descubrimiento perpetuo.

Sirve de introducción al profano en materia organística, llevándolo de la mano desde el origen mitológico del instrumento hasta las laboriosas estructuras de ingeniería del barroco.

Es también un libro humilde: no pretende agotar el tema. Es una primera aportación en cuanto a fuentes, pero sobre todo (es importante señalarlo), en cuanto a metodología. Abre muchos caminos a la investigación.

Es, indirectamente, un estímulo permanente para elaborar una sociología de la música novohispana. Da pistas y deja el camino generosamente lleno de huellas.

Entra en el tema con sutil virtuosismo: “En un principio, el órgano se recubrió solamente con sencillos lienzos que cumplían con la función de protegerlo del polvo... Las telas tensadas o cortinas fueron gradualmente sustituidas por puertas o postigos de madera, cada vez más decorados por medio de pinturas o bien de ornamentados relieves.” Estos elementos se desarrollan hasta constituir una obra de arte en sí misma. Un ejemplo de ello es la caja del órgano de la Catedral de Lille, en Francia, realizada por William Burges.

¿Cómo son esas cajas en el órgano novohispano? ¿Qué relación guardan con los aspectos arquitectónicos? ¿Quiénes fueron sus constructores? ¿Cuáles sus influencias?

“Entre los requerimientos del Primer Concilio Mexicano”, dice la autora, “cuyas disposiciones se publicaron en 1556, se urgía a todos los clérigos a instalar órganos en todas partes para que los instrumentos ‘indecorosos e impropios’ pudieran ser desterrados de la Iglesia”. Con ese precepto se inaugura una historia que apenas empezamos a conocer.

Las páginas de este libro depararán al lector no pocas sorpresas, y le darán esa felicidad que acompaña a los viajes y a los descubrimientos.

Luis Jaime Cortez

Agradecimientos



Este trabajo de investigación ha sido posible gracias a la ayuda invaluable de maestros y amigos.

Quiero agradecer a quienes, en primera instancia, dirigieron y asesoraron mi investigación, encaminada a constituir mi tesis de licenciatura en historia del arte: las maestras María Concepción Amerlinck y Elena Isabel Estrada de Gerlero y la doctora Clara Bargellini.

A la licenciada Esther de la Herrán por haberme brindado todo el apoyo institucional, primero en terminar mi tesis y ahora en transformarla en una publicación.

Al maestro Luis Jaime Cortez, director del CENIDIM, por su interés y entusiasmo en la culminación de este proyecto.

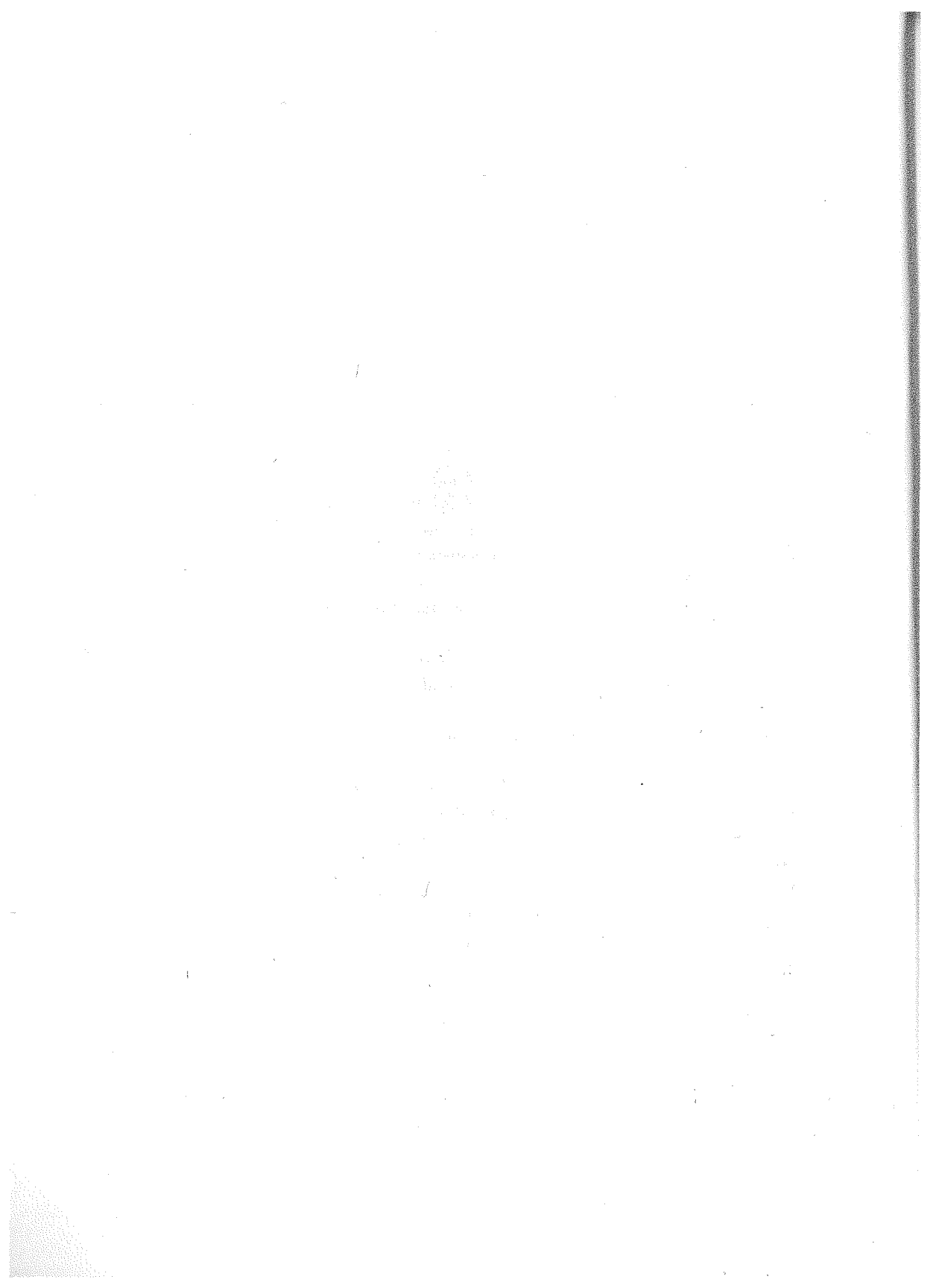
A los organeros Susan Tattershall y Joachim Wesslowski, por hacerme partícipe de sus conocimientos y por su amor a los órganos mexicanos.

A mis hermanos, Pepe, organista, por su amplia biblioteca y su asesoría y a Gerardo por sus fotografías.

Al doctor Rafael López Guzmán, de la Universidad de Granada, por conseguirme un importante artículo sobre cajas de órganos del doctor Antonio Bonet Correa y por sus fotografías del órgano de la catedral de Morelia.

Por haberme brindado los datos de los documentos, en los que no especifico otra fuente, agradezco al doctor Heinrich Berlin (q.e.p.d.) y nuevamente a la maestra Amerlinck.

Por sus acertados comentarios y correcciones sobre mi manuscrito, agradezco al maestro Juan José Escorza, subdirector del CENIDIM, y a mi amiga, la historiadora Guadalupe Tolosa Sánchez.



Prólogo



ue en un taller sobre arte virreinal, impartido en 1981 por la maestra Concepción Amerlinck, quien fuera después directora de mi tesis, cuando comencé a interesarme por las cajas de órgano. Me atrajeron especialmente por conjuntar en sí mismas la música, la escultura, la pintura y todo ello integrado en un entorno arquitectónico. Me inquietaba también mi incapacidad para referirme a ellas o describirlas, debido esencialmente a una carencia terminológica dentro de la historia del arte.

Ya Antonio Bonet hacía notar la falta de historiadores del arte interesados en el tema y la abundancia de estudios acerca del órgano centrados en su aspecto instrumental, realizados por musicólogos, que concedían escasa atención al aspecto plástico de las cajas.

Mi estudio ha buscado desde sus inicios rescatar una parte de nuestro pasado virreinal, ya que son muy pocos los órganos que se conservan en México. Como tantos retablos y muebles, pinturas y esculturas, los órganos son testimonio de la destrucción que ha sufrido nuestro patrimonio barroco en estos dos últimos siglos.

Un logro importantísimo lo constituyó la restauración de los dos grandes órganos de la catedral de México, que se habían dañado seriamente en el incendio de 1967, pero falta mucho por hacer si pensamos que la mayoría de las iglesias novohispanas contaban con uno de esos instrumentos.

Un gran esfuerzo ha sido, en fecha reciente, la publicación del libro *Voces del arte*, el cual constituye un inventario de órganos mexicanos, auspiciado por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, y con fotografías del arquitecto Ángel Esteva Loyola, algunas de las cuales permitió generosamente que se publicaran en esta obra.

Para fundamentar el estudio de las cajas de órgano me he remontado hasta los orígenes del instrumento con el fin de apreciar su evolución hasta llegar al

barroco. En una segunda instancia me acerco a ellas como realidades plásticas portadoras de características específicas.

Por último, ya situada en la Nueva España, relaciono al órgano con su función litúrgica y consigno los datos que han llegado hasta nosotros acerca de su fabricación y sus constructores para, finalmente, analizar una serie de cajas, seleccionadas entre las más representativas del barroco.

Historia del órgano¹



Los orígenes del órgano se remontan hasta la más lejana antigüedad cuando los hombres empleaban tubos de caña o silbatos para producir sonidos al soplarles. Este descubrimiento dio origen más tarde al *syrix* o flauta de Pan, formado por un grupo de cañas huecas, de distinto largo, unidas a los lados, con uno de sus extremos al mismo nivel y que, al soplarles, producían una serie de sonidos musicales más o menos regulares. Este fue el germen de lo que llegaría a ser el órgano, pasando por cientos de estados progresivos hasta llegar a ser el “rey de los instrumentos” y una de las más altas cumbres alcanzadas por el ingenio y la habilidad humanas.

En Grecia se originó el principio rector del órgano. En el Museo Nazionale, en Nápoles, una antigua escultura griega representa a Pan, dios de los campos y las florestas, como maestro de Apolo. La mitología explica el significado del nombre dado a su instrumento de la siguiente manera:

Syrinx era una hermosa ninfa marina de Arcadia, de la cual se había enamorado Pan. Ella, sin poder corresponderle y deseosa de huir de sus acechos, pidió ayuda a sus hermanas, quienes la convirtieron en una larga caña. Al descubrirla Pan, aún enamorado, la cortó en varias piezas de distinto tamaño y las unió con un lado en sentido decreciente. Desde este momento la llevó siempre consigo.

En el arte griego y romano el *syrix* se convirtió en el principal atributo de Pan y de los sátiros. También se le menciona con frecuencia en *La Ilíada* y en otros escritos de la antigüedad como el *Himno de Mercurio*.

¹ Los datos del capítulo introductorio han tenido como principales fuentes las obras de George Ashdown Audsley, Roger Bragard, Sandro dalla Libera, Bernard Sonnaillon, William Leslie Sumner y Peter Williams. (Ver bibliografía al final.)

En otras culturas ancestrales aparecían con frecuencia representaciones de flautas. Los egipcios fueron quienes encontraron un nuevo método para obtener columnas de aire de diferente longitud, sin necesidad de hacerlo pasar de un tubo a otro por medio de orificios laterales, que tapaban con los dedos para modificar la longitud de la columna. Se han encontrado multitud de representaciones en su pintura y escultura. En la tumba de un personaje de la IV dinastía aparece un instrumento musical formado por tres tubos unidos, de distinto tamaño, del año 2050 a. C.

El *cheng* de los chinos es otro notable antecedente del órgano. Ellos aseguran que ha sido usado desde tiempos muy remotos, en ciertas ceremonias religiosas, realizadas en honor a Confucio. Está formado por una pequeña caja de aire, hecha de madera o de calabaza y cubierta en su exterior con laca negra, de la cual salen esbeltos tubos de bambú.

Entre los judíos requiere especial atención la zampoña o *mashrokittha*, nombre caldeo de este instrumento, utilizada por Daniel, el profeta (580 a. C.), al describir la música empleada en la adoración de la estatua de oro que había levantado el rey Nabucodonosor; dice así en el capítulo 3, versículo 5:

En el momento en que oigáis el cuerno, el pífano, la cítara, la sambuca, el salterio, la *zampoña* y toda clase de música, os postraréis y adorareis la estatua de oro que ha erigido el rey Nabucodonosor.

Desde su origen el órgano llevó consigo la contradicción de ser a la vez una máquina y un instrumento musical. Esta contradicción es fruto de la necesidad de reemplazar el soplo humano, utilizado en los instrumentos de viento, por la producción mecánica del aire bajo presión, para lo cual se hará uso de los fuelles. Sabemos que éstos fueron conocidos por los egipcios desde el siglo XV a. C. e igualmente por los griegos, en cuya obra cumbre, *La Iliada* (1200-850 a. C.), se describe minuciosamente una fragua, donde Vulcano utilizaba fuelles para avivar el fuego.

Los ejemplos citados, aun cuando pueden considerarse como prefiguraciones del órgano, sólo constituyen ejemplos dispersos de su origen. Es hasta el surgimiento del *Hydraulos* u órgano hidráulico cuando es posible considerar el nacimiento del órgano en su verdadera forma y, a partir de este momento, se inicia la historia y el desenvolvimiento de uno de los instrumentos musicales más grandes y más complejos que haya existido.

A Ctesibio de Alejandría (ca. 200 a. C.) se debió la primera construcción de un órgano hidráulico. Utilizó tubos de bronce y de caña y los adaptó a un teclado. Con ayuda del agua logró obtener una presión constante para hacer vibrar los cuerpos sonoros dispuestos sobre la caja. Su uso continuó hasta el siglo IX d. C.

Por otra parte Herón, el gran matemático de Alejandría, que vivió en el siglo III a. C. dejó en su obra sobre neumáticos, conservada en estado fragmentario, una descripción más o menos clara del órgano de su tiempo, pero fue Vitruvio quien hizo una relación más completa del mismo, de la que hablaremos más ampliamente en el inciso relativo a los tratados. Este instrumento, citado por Cicerón y Petronio, se tuvo en alta estima entre los romanos, pues se empleaba en los distintos entretenimientos que ofrecían los emperadores al pueblo. Una moneda de tiempos del emperador Nerón, conservada en el Museo Británico, muestra un órgano con una rama de laurel a un lado y un hombre victorioso en el reverso, tal vez después de una exhibición en el circo o en el anfiteatro.

Otros órganos hidráulicos, realizados en terracota, fueron hallados en Cartago y, según los expertos, corresponden a la cerámica de la primera o segunda centuria de nuestra era. Estos modelos representan incuestionablemente una versión elemental, pero auténtica, del órgano descrito por Vitruvio.

Un importante descubrimiento se hizo en mayo de 1931 en Buda, Hungría. Durante la realización de ciertas excavaciones en el sitio donde se localizaba la ciudad de Aquincum, construida en tiempos de Septimio Severo, en la cava de una casa romana incendiada en el 228 d. C., se hallaron los tubos y una parte del mecanismo de un órgano hidráulico que utilizaba ya el principio del registro empleado en los órganos posteriores.

Hacia el siglo IV la utilización del agua dejó de ser satisfactoria y el primitivo mecanismo para la obtención de la presión del aire por medio de un sistema hidráulico se transformó, al usarse un fuelle generador directo del aire. Así, el órgano, de ser hidráulico se convirtió en neumático.



Órgano hidráulico. Mosaico s. II. Nenning, RFA.



Órgano portátil.
Pintura de un ángel.
Hans Memling.

Entre las representaciones más conocidas de órganos neumáticos sobresalen la del obelisco erigido en Constantinopla por Teodosio el Grande (346-395 d. C.) y la de una escultura de la época galo-romana conservada en el Museo de Arlés, Francia. Se sabe además que en el 757 Pipino el Breve, rey de los francos, recibió como regalo del emperador Constantino Coprónimo un órgano como el que se utilizaba desde siglos atrás en Bizancio y, según sus características, se trataba de un órgano neumático. Por el año 812 Carlomagno recibió un obsequio análogo del Califa de Bagdad.

La adquisición de estos órganos en Compiègne y en Aix-la-Chapelle, fue suficiente para entusiasmar a los artistas franceses y, por ello, antes de finalizar

la novena centuria, la construcción de órganos llegó a ser una industria establecida en Francia y Alemania, donde se realizaban los más finos de esos instrumentos y, desde allí, se difundieron más tarde hacia Italia e Inglaterra.

El órgano más grande del que se tenga memoria antes del año 1000, corresponde a la iglesia monástica de Winchester; fue descrito por un cronista contemporáneo llamado Wolstan. Era de tales dimensiones que para tocarse se necesitaba la colaboración de dos organistas y, aunque el instrumento contaba sólo con cuatrocientos tubos y cuarenta teclas, se debían emplear los puños y los codos; para accionar los veintiseis fuelles se necesitaban setenta hombres. Se dice que el ruido producido por sus fuelles era tan fuerte que los constructores los situaron en el exterior del edificio y su sonido era tan potente que llegó a provocar también protestas.

A partir del siglo X el uso del órgano se generalizó en el occidente cristiano; no se trata, sin embargo, de órganos monumentales, sino de instrumentos de modestas proporciones que podían colocarse sobre una repisa, un taburete o directamente sobre las rodillas del organista y se sostenían por medio de una cuerda amarrada al cuello del mismo. Estos órganos portátiles se denominaron portativos o *ninfali* y constaban de una caja rectangular con los tubos dispuestos en una, dos o tres filas y un teclado de nueve a doce teclas. El mismo organista se proveía del aire accionando los fuelles con la mano izquierda.

Los portativos se usaron con mucha frecuencia durante el siglo XV y sus representaciones las encontramos en las miniaturas de los manuscritos iluminados, pinturas, grabados y, menos comúnmente, en esculturas. En una hermosa miniatura, de un breviario del siglo XV, conservado en la Biblioteca del Arsenal de París, se puede admirar una representación del rey René y su corte de músicos, entre los que destaca un grupo de figuras femeninas, una de las cuales toca un portativo que descansa en sus rodillas. Este instrumento, tuvo pues, no sólo una función dentro de la liturgia sino que se usó también en conciertos de la corte.

Asimismo descubrimos la representación de un ángel con un portativo en una pintura de Melozzo da Forlì (1438-1494), localizada en la National Gallery de Londres. Su empleo se abandonó progresivamente después del Renacimiento.

Posteriormente comenzaron a difundirse órganos más grandes y más complejos, que se denominaron positivos. Tenían ya las suficientes dimensiones para ser prácticamente estacionarios, aunque colocados sobre un mueble o trípode podían también —dispuestos sobre un carro— acompañar a la manera del portativo procesiones religiosas o cortejos profanos. Contaban con un teclado más completo, que debía tocarse con las dos manos, por lo que los fuelles necesitaban ser accionados por otra persona.

El positivo llegó a ser el instrumento renacentista de la burguesía, que después sería suplantado, en el siglo XVIII, por el clavecín y más tarde por el piano. Podía acompañar otros instrumentos, especialmente en los palacios y en la iglesia sostenía la voz de los cantores.

Sobrevivió el positivo más allá del siglo XVI al ser incorporado al órgano de tribuna y podía escucharse por medio de un segundo teclado dispuesto en el órgano principal. Siguió también utilizándose como un instrumento profano y se denominó órgano de cámara.

En uno de los grabados de la serie *El Triunfo del Emperador Maximiliano*, realizada en el año 1516 por Hans Burgmair, aparece el organista de la corte Paul Hofhaimer, tocando un positivo sobre un carro alegórico; un asistente acciona los fuelles, colocándose detrás del instrumento. Otra cuidadosa representación de un positivo, de fines del siglo XV, se ha conservado en un grabado de Israel van Mecken, el cual muestra a un organista alemán tocando el instrumento, que se ha colocado en una mesa, con la punta de los dedos, mientras su esposa opera los fuelles.

Posiblemente se trata de un positivo el órgano que se describe en una fuente del siglo X: "De todos los instrumentos, el órgano es el que produce el sonido más potente; está formado por dos pieles de elefante en forma cóncava y por doce fuelles a los que corresponden doce tubos de bronce que emiten un sonido poderoso comparable al ruido del trueno, de forma que puede oírse a mil pasos o incluso más."² Posteriormente, el texto establece un paralelismo entre las distintas partes del órgano y la Biblia. Dice que las dos pieles rugosas evocan el rigor de las dos Leyes, que los doce fuelles hacen pensar en los patriarcas y los profetas, y que los doce tubos recuerdan a los apóstoles que, con su voz poderosa, han llenado de sonidos toda la tierra.

Considerado ya sea como portativo o como positivo, el regal constituye un tipo particular de órgano; se trata de un instrumento plano, con los tubos ocultos y cuyo peculiar sonido, producido por lengüetas, recreaba las ceremonias reales de fines de la Edad Media, ya fuera solo o acompañando los conjuntos instrumentales de la corte.

Para llenar las naves de las nuevas catedrales, desde la segunda mitad del siglo XIII, el positivo fue insuficiente; surgió la necesidad de una sonoridad más potente y variada para alternar con los cantos de la *Schola Cantorum* o ayudar, de alguna manera, al canto de los fieles. Se construyó entonces una caja más grande para contener un mayor número de tubos y se elevó para no ensordecer al organista. Las teclas redujeron su tamaño y se adaptaron fuelles más potentes

² Citado por R. Bragard, *Instrumentos de música*, p. 6.



Órgano positivo. Grabado de Israel van Mecken.

para darle mayor fuerza a los sonidos. El gran órgano marcó una etapa esencial dentro del arte de la factura del instrumento.

El órgano, llamado de tribuna, se enriqueció, como afirmábamos antes, con un segundo teclado que sonaba gracias a un mecanismo que permitía poner en marcha desde la misma consola el teclado principal y el positivo, colocado también en la tribuna pero detrás del ejecutante; “pequeña fachada” que dialogaba con la “gran fachada”. En España, el positivo unido al gran órgano recibió el nombre de “cadereta”, por situarse de espaldas y a la altura de la cadera del organista.

A fines del año 1500 el órgano mostró un tercer teclado al que se denominó recitativo o expresivo, utilizado para los registros más delicados. En 1710 se le introdujo el cuarto teclado llamado eco, que hacía sonar tubos muy lejanos.

El órgano alcanzó su mayor grandeza y plenitud gracias a la invención del pedal, lograda por el alemán Bernhard hacia 1470-71. El pedal hizo posible tocar la armonía completa en el órgano. A partir de este momento dio comienzo una nueva era en el arte de construirlos.

Durante el Renacimiento la evolución del órgano resultó muy favorecida por el perfeccionamiento de la diversidad de combinaciones de sonidos. En adelante, sus partes estarán bien determinadas y será capaz de producir más colorido y mayores efectos como ningún otro instrumento lo había logrado jamás, gracias al uso de registros separados y a la utilización de varios teclados.

A partir del siglo XIV se construyeron gran variedad de órganos, con los alemanes y flamencos a la cabeza, siendo ambos pioneros en importantes descubrimientos. En Francia se realizaron los órganos de Amiens y de Chartres y en Italia los de las catedrales de Milán, Bérgamo, Como y Brescia, todos éstos contruidos por el famoso organero Bartolomeo Antegnati, fundador de toda una dinastía de ejecutores de instrumentos.

Sobre los órganos españoles y portugueses, más cercanos a los de la Nueva España, hablaremos en el inciso dedicado a analizar las modificaciones que mostraron con respecto a los órganos de otros países.

En el siglo XVI se desarrolla un órgano lleno de colorido: uso de lengüetas, regales en pequeñas cajas, flautas de timbres diversos, etcétera, que darán origen al órgano clásico del barroco, con gran equilibrio en sus diversas familias de registros dando lugar a una polifonía de gran claridad y de fuerza sorprendente. Es el órgano de los grandes músicos de los siglos XVII y XVIII, como Frescobaldi, Zipoli, Sweelinck, Scheidt, Buxtehude, Couperin y, por supuesto, Johann Sebastian Bach.

Tratados sobre construcción de órganos

¿Qué puede decir la gente si el órgano se ha hecho conforme a las reglas del arte?

Henri Arnaut (s. XV)

Para comprender los avances logrados en el órgano barroco es necesario recurrir, mirando hacia atrás en el tiempo, a toda una serie de descripciones y tratados que especifican, muchas veces de manera exhaustiva, todas las partes que constituyen el instrumento y la manera de combinarlas.

Las fuentes documentales sobre construcción de órganos pueden encontrarse desde las épocas más remotas. Ya habíamos nombrado a Herón que, durante el siglo III a. C., escribió una obra sobre neumáticos donde describe, en forma más o más menos clara, el órgano de su época. También Vitruvio, en su obra sobre arquitectura, en el año 25 a. C. aproximadamente, hace una cuidadosa especificación del órgano hidráulico en el capítulo octavo de los *Diez libros*, donde afirma:

Aunque no trate de todas las máquinas para proporcionar placer y diversión, no puedo dejar de exponer los principios de los órganos de agua, con toda la brevedad y precisión posibles.

El órgano suena mediante los émbolos torneados y engrasados que suben y bajan dentro de los tubos; los émbolos, empujando el aire con violencia dentro de los tubos, lo hacen entrar en el embudo a medio llenar de agua colocado sobre la caja de bronce. Hacen así que suba el nivel del agua en la caja, y luego su peso, haciéndola volver al embudo, empuja al aire por los tubos y los hace sonar. Un sistema de llaves conectadas con correderas hace que funcionen los émbolos...

Con mi mejor entender he tratado de exponer por escrito un asunto difícil de forma clara, pero la teoría no es fácil ni fácilmente comprendida por todos, excepto por aquellos que han tenido alguna práctica en cosas de este tipo. Si alguien no lo ha comprendido, cuando venga a oírlo y verlo por sí mismo entenderá al menos que es un aparato cuidadosa y exquisitamente realizado en todos sus detalles.³

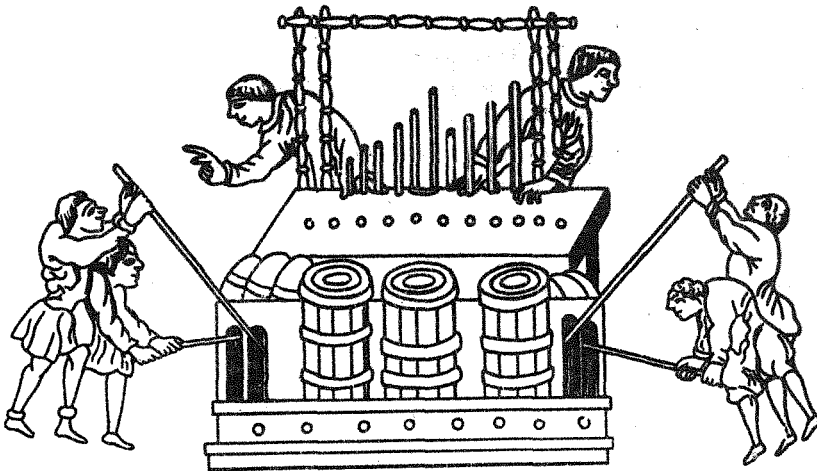
Hacia finales del siglo XI apareció el tratado de Teophilus, denominado *De Diversis Artibus*, donde describe acuciosamente la forma de construir órganos; los fuelles son descritos en el cuarto capítulo de la misma obra, donde se hace referencia a los trabajos relacionados con la herrería.

³ M. L. Vitruvius, *De Architectura*, Libro X, Cap. VIII, p. 220

Como un suplemento al tratado anterior del —así llamado— monje artista, existe un manuscrito del mismo siglo conocido como *Salterio de Eadwine*, conservado en la biblioteca del Trinity College de Cambridge, el cual muestra un dibujo del gran órgano neumático, grande en todos los aspectos menos en el número y proporción de sus tubos; existe en él un total desequilibrio entre la caja productora de viento y las partes que producen el sonido. El instrumento posee de diez a catorce tubos y necesitaba a cuatro hombres en los fuelles y a dos en el teclado.

A partir del siglo XV encontramos tratados dedicados exclusivamente a la construcción de órganos, dirigidos en especial a los organeros. Uno de los más importantes es el de Henri Arnaut de Zwolle, conocido por un solo ejemplar, localizado en la Biblioteca Nacional de París (lat. 7295). Constituye un auténtico informe técnico sobre la ejecución de órganos, aunque jamás llegó a completarse y se quedó sólo como bosquejo.

Los datos que aporta el documento, fechado entre 1436 y 1454, pueden aplicarse a diversas clases de instrumentos de teclado, ya sean órgano pequeños o los grandes órganos de tribuna. Constituye el tratado más práctico que se conoce desde el siglo XI y ninguna otra fuente nos muestra con tanto detalle lo que un constructor debía hacer cuando realizaba un órgano y buscaba integrarlo en el coro.



Órgano neumático. Salterio de Eadwine.

La descripción de Arnaut acerca de los órganos tubulares no es especulativa sino empírica y sistemática; a través de sus escritos se manifiesta un conocimiento profundo de los principios musicales, ya que utiliza términos específicos en sus explicaciones y nos da la imagen de lo que parece haber sido el diseño ideal del órgano de grandes dimensiones.

Según Arnaut, los órganos deben poseer un par de cómodas para el positivo, mientras que las filas de tubos pueden colocarse de dos maneras, a saber, imitando una mitra episcopal (*ad modum mitre episcopalis*), es decir, con los tubos más altos al centro, o bien, formando una sencilla fila colocada en progresión cromática continua, con los tubos más altos a la izquierda y los más cortos a la derecha, que es lo más usual.

Describe, además, varios órganos de su época y menciona los diversos materiales que se utilizaban; así sabemos que los tubos frontales eran de estaño y los que se colocaban detrás eran de plomo, muy gruesos y cerca de tres veces más pesados que los delanteros. El sonido que producían no solía ser demasiado potente, lo cual permitía que los fieles hicieran oración mientras lo escuchaban.

Hacia los inicios del siglo XVI se dio especial atención a la creación de efectos especiales para los instrumentos que se construían, a petición de los clientes y de los organistas. En general se buscaba la creación de nuevos sonidos por lo que, entre los constructores, se dio una marcada competencia por la creación de registros originales.

En este ambiente de búsquedas inventivas, Arnold Schlick, ilustre organista ciego, produjo y publicó en 1511 un pequeño libro sobre órganos que denominó *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, es decir, espejo de los organeros y organistas (el término de espejo solía aplicarse a manuscritos y a otros libros impresos muy tempranamente, que contenían información sobre algún tema determinado). Fue publicado bajo los auspicios imperiales de Maximiliano I y prometía ser un código de principios para la práctica de los constructores de órganos en Alemania.

Schlick vivía en la corte de Heidelberg dentro del Palatino central y ejerció gran influencia como constructor de órganos y como compositor en toda la zona del Rin. Su *Spiegel* reúne ciertas ideas que se convirtieron en reglas a seguir al fabricar órganos, como el uso de pocos registros perfectamente distinguibles; provee una imagen muy completa del instrumento y el organero experto sólo debía amoldarla a sus necesidades. Abarca, además, todo el campo de la actividad organística, es decir, la construcción, la interpretación, la composición y aun la relación entre el órgano y la liturgia.

Otra obra clave en la historia de la evolución del órgano es el tratado de Michael Praetorius, escrito en el siglo XVII. Su importancia radica en que muestra

un órgano que ha alcanzado un alto grado de desarrollo y que, en los siguientes doscientos años, sólo variará en aspectos secundarios.

Praetorius intentó poner orden a la abundante creación de sonidos en los que el ingenio alemán se había ejercitado. En el órgano germánico se intentaron combinaciones tan llenas de colorido que algunos órganos descritos en el tratado son difíciles de concebir. Muestra también instrumentos más sencillos como el positivo que ilustra su *Theatrum Instrumentorum*.

Un párrafo de la obra de Praetorius nos muestra la importancia otorgada al órgano en el mundo barroco alemán:

El arte de construir órganos ha alcanzado tal altura de un año para otro que uno puede con razón asombrarse de ello. Y a Dios Todopoderoso nunca le serán dadas suficientemente las gracias por haber concedido al hombre, en su Misericordia y Gran Bondad, los dones que le han hecho capaz de alcanzar tal perfección en la creación de un instrumento musical como el órgano, en su disposición y construcción, y de tocarlo con sus manos y sus pies, de tal forma que Dios en el cielo puede ser alabado, su culto ornamentado, y es un hombre quien mueve e inspira la devoción cristiana.⁴

Desde fines del siglo XIV se empleó en el órgano una disposición específica que constituía un principio elemental para los constructores y que se encuentra detrás de los grandes órganos barrocos, cuya explicación complementa este capítulo dedicado a los tratados.

Desde su aparición, a ningún constructor se le hubiese ocurrido seguir otro proyecto que no fuera el *Werkprinzip*, es decir, el principio de las cajas independientes, al cual nos referiremos más ampliamente al hablar sobre los requisitos técnicos de la caja (véase adelante el inciso: "Requisitos técnicos").

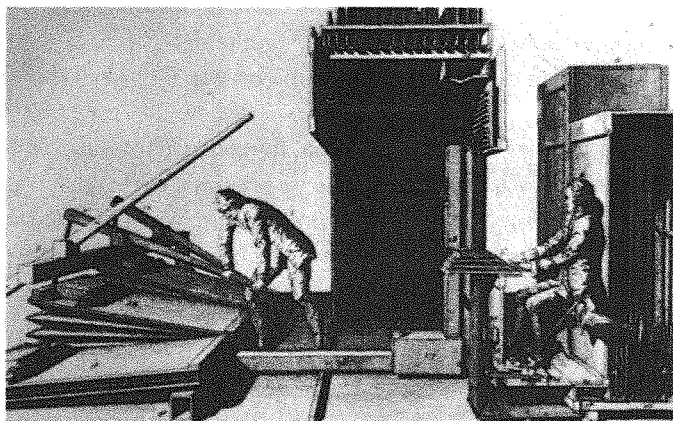
Esta disposición tomaba como base una caja principal a la que se le añadía una más al frente, que sería ocupada por el llamado órgano de silla y, a su vez, a los lados podían colocarse dos torres de pedales. Estos elementos, cuando ya eran conocidos en el siglo XV, alcanzaron con la concepción del *Werkprinzip*, su plena madurez en el norte de Europa en el periodo comprendido entre 1550 y 1750.

A partir de este emplazamiento general, podían añadirse cajas adicionales, que se conectaban a la caja principal, como la corneta francesa en el siglo XVII y en el sur de Alemania el empleo de varias clases de eco. Otras cajas adicionales se utilizaron en muchos países para diferentes clases de registros de juguete, como

⁴ W. L. Sumner, *The Organ*, p. v. (La traducción es mía.)

el cucú, el ruseñor, las campanitas, así como el trémolo (una pieza suelta que permitía escapar al viento en cortos soplos, produciendo un aire desigual).

Uno de los atributos y ventajas del *Werkprinzip* fue que el órgano pudo ser agrandado, en cualquier momento de su evolución. Gracias a la habilidad al añadir cajas al departamento principal, muchos órganos del norte de Alemania alcanzaron estados que originalmente no tuvieron; se les integraron cajas y teclados y el resultado final fue una aglomeración de partes construidas en diferentes épocas.



Órgano de tribuna.
Tratado de Dom Bedos.

Volviendo a los tratados fue muy importante la publicación de *L'Art du Facteur d'Orgues*, en 1766, bajo los auspicios de la Academia Francesa, escrito por Dom Bedos de Celles, un benedictino de la congregación de *Saint Maur*. Esta obra constituye el más largo y completo tratado acerca de la técnica y la construcción de órganos y muestra el avance alcanzado en el ramo a mediados del siglo XVIII. Su sistema ilustrativo emplea finos grabados acompañados de descripciones que muestran los más bellos ejemplos de órganos realizados en Francia y Alemania.

Los grandes órganos de las principales familias constructoras como los Niehoffs, Scherers, Compenius, Fritsche, fueron como organismos vivientes que cambiaron su forma y estilo de generación en generación. Por ello, son pocos los instrumentos que se conservan en su estado original como testimonios históricos.

Los órganos novohispanos siguieron, a través de España, los ideales propugnados por los constructores de órganos europeos y los organeros de la Nueva España siguieron, sin modificaciones sustanciales, la tradición española.

Las cajas de órgano europeas antes del barroco

Los instrumentos musicales han estimulado siempre el sentimiento decorativo del hombre y precisamente el órgano ofrece a quien lo realiza, una mayor libertad creativa de la que puede desarrollar en otros instrumentos, más condicionados a una forma determinada, como el violín o la guitarra. Hasta nuestros días han llegado valiosos ejemplares de cajas de órganos que corresponden a la evolución estilística de su momento.

En un principio, el órgano se recubrió solamente con sencillos lienzos que cumplieran con la función de protegerlo del polvo; así, el órgano del monje Teophilus, en el siglo XI, estaba cubierto con una especie de tienda cuando no se tocaba.

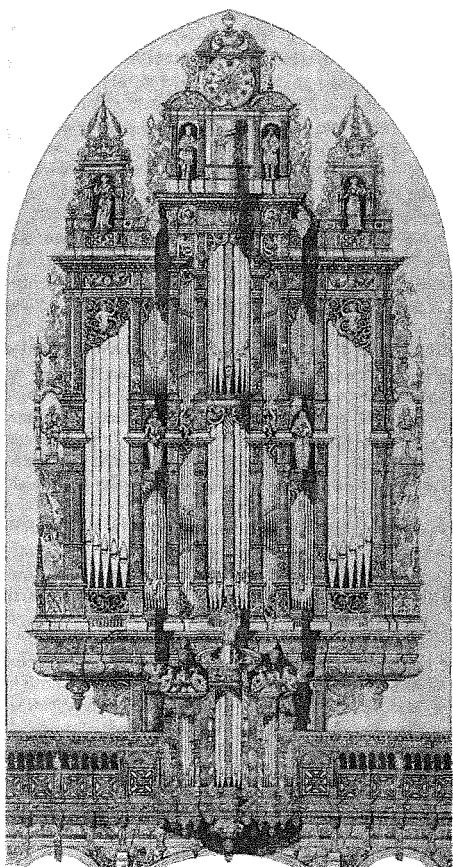
Hacia fines de la Edad Media, los constructores de órganos tendían frente a los tubos de fachada una especie de telones o cortinas, a menudo decorados. El órgano de Reims, tal como lo representa un dibujo de Jacques Cellier, a fines del siglo XVI, está recubierto con una cortina adornada con flores de lis.

Las telas tensadas o cortinas fueron gradualmente sustituidas por puertas o postigos de madera, cada vez más decorados, por medio de pinturas, o bien, de ornamentados relieves.

El órgano medieval presenta una silueta en la que predominan las formas rectangulares; las fachadas siguen el ritmo dado por el diseño de los tubos y por el volumen de las torres. La decoración, con predominio de follajes, se concentra en la base y en el extremo superior de los tubos y se complementa con torrecillas y pináculos coronando la caja.

Desde el siglo XV, el gótico flamígero marcó profundamente la evolución decorativa de las cajas; maderas esculpidas y caladas, denominadas claraboyas, cintas embellecidas con follajes adornando el conjunto, paneles esculpidos con ojivas y rosetones y, algunas veces, plafones pintados que sirven como postigos para proteger el órgano cuando no se utiliza, constituyen los elementos predominantes.

Por ejemplo, en la caja de órgano de la catedral de Perpignan, en Francia, la característica más sobresaliente, dentro de su inmensidad, es el tratamiento sin relieve de toda su parte frontal. La caja, de roble, se encuentra cubierta con puertas plegadizas unidas por bisagras en sus bordes externos y decoradas con pinturas referentes a la adoración de los Magos, el bautismo de Jesús y los cuatro Evangelistas. El diseño de Perpignan proporcionó un sugestivo modelo para las cajas de órgano del gótico tardío decorativo o perpendicular.



Órgano renacentista. Bois le Duc, Bélgica.

Entre todos los estilos de la arquitectura gótica, el perpendicular inglés fue el que se prestó más adecuadamente a los requerimientos de las cajas de órgano, por permitir igualmente un tratamiento plano o quebrado. Existió un gusto especial por los diseños de finas tracerías y motivos vegetales.

La caja más elaborada que se conserva de este periodo, pertenece a la iglesia de Jutfaas, en Holanda. Corresponde al gótico florido que se dio en el norte de Europa en los primeros años del siglo XVI. Es muy novedoso el diseño de las torrecillas que sobrepasan a los tubos y que se han trabajado en forma de doseletes. En el centro del conjunto se ha levantado una linternilla poligonal muy encumbra y cuidadosamente elaborada, terminada en forma de aguja, que le confiere a la caja un carácter de miniatura comparable a la obra de un orfebre y que nos recuerda las custodias barrocas, trabajadas en plata.

Posteriormente, durante el Renacimiento, se busca la afirmación de los tipos nacionales, tanto dentro de

la concepción sonora como de la visual. Se le censuran al periodo gótico sus formas excesivamente geométricas y se introducen nuevos elementos rescatados de modelos antiguos; las pilastras y los contrafuertes imitan los órdenes griegos. Los detalles decorativos se inspiran en los elementos de la ornamentación arquitectónica: motivos vegetales y grutescos, frisos con triglifos y metopas, conchas, columnillas de candelabros, etcétera. Los paneles de la parte inferior de la caja, al igual que la balaustrada de la tribuna, son adornados con motivos desarrollados según los efectos de la perspectiva en "trompe l'oeil".

Uno de los órganos más sobresalientes, concebido en estilo renacentista, es el de la iglesia de San Juan en Bois le Duc, en Bélgica. Existe en él un admirable

respeto a las propiedades de la caja, que está integrada al conjunto arquitectónico, con el que las esculturas guardan perfecta proporción. Todas las cornisas y pilastras están cuidadosamente talladas, lo mismo que los espacios que dejan libres los tubos; los centrales de algunos compartimientos están esgrafiados y los demás están realizados en estaño bruñido. La galería en la que está colocado el órgano es de la misma fecha de la caja (1602) y es también un extraordinario ejemplo de ornamentación renacentista.

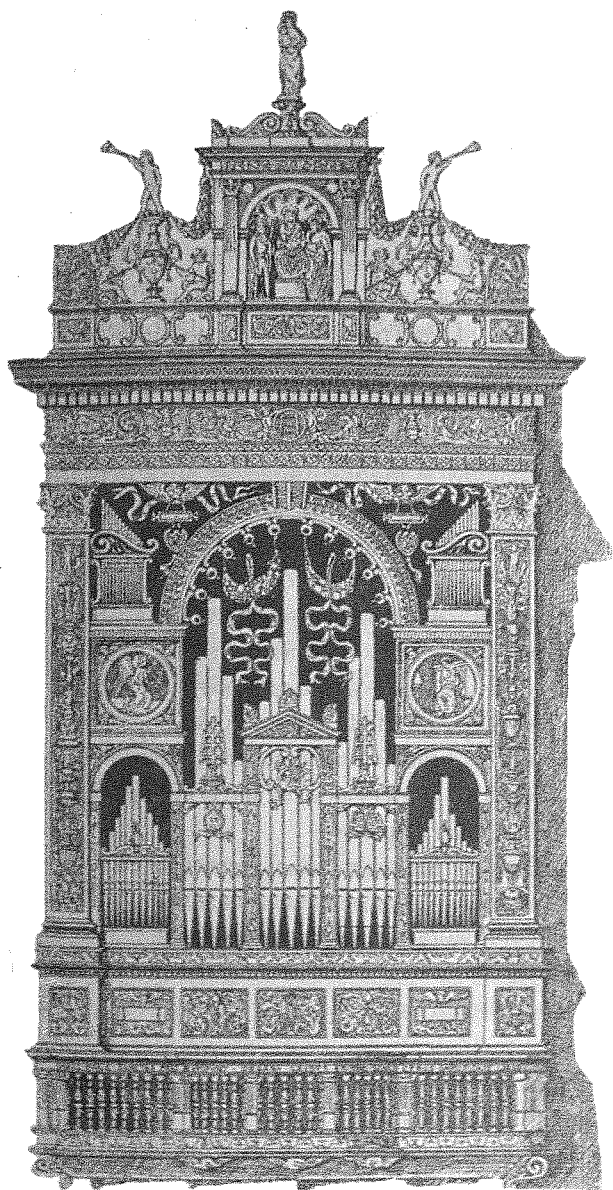
Dentro del renacimiento francés destaca la caja de órgano de la iglesia de Saint Maclou, en Rouen, realizada en una madera semejante al castaño y localizada en la galería oeste. Su principal autor fue Nicholas Castel. La obra completa fue originalmente decorada con oro y colores; pero más adelante, la caja se restauró y se dejó en madera natural; en ella se percibe el gusto por la integración de esculturas y por el remate con trabajos muy finos de ebanistería.

Durante los primeros años del siglo XVI se construyó en Italia una multitud de órganos. En el año de 1500 un fino instrumento fue erigido en la capilla del Palazzo Publico de Siena cuya caja fue diseñada por Baldassare Peruzzi. Su factura es un digno ejemplo de cierto eclecticismo que se dio en la Toscana hacia fines del siglo XV. Toda la caja está ricamente decorada con oro y colores y adornada con grutescos, motivos vegetales y medallones. El entablamento superior está coronado con un frontón clásico.

La mayoría de los elementos decorativos fueron tomados de dibujos y grabados arquitectónicos y los envuelve un genuino espíritu italiano; entre estos elementos destacan los festones y las columnas acanaladas decoradas con racimos. La fachada está enriquecida con estos festones y con *putti* en el esplendor del dorado sobre fondo azul.

En términos generales puede decirse que falta, en la arquitectura externa del órgano italiano, lo que podría denominarse como una tercera dimensión, es decir, cierto sentido de perspectiva, de escenografía que, en cambio, es muy común en Alemania y los Países Bajos. Por otra parte, este carácter responde a la estructura misma del instrumento, al uso de un solo teclado, de un solo "plano" sonoro, en el que no existe el diálogo, la "estereofonía".

Existen muy pocas cajas de órgano inglesas del periodo renacentista que se hayan salvado de la mano de los restauradores. Una de las más antiguas que se conservan es la del pequeño instrumento de la Abadía de Tewkesbury, que fue construido en 1637 por Harris. Los principales detalles de la caja son de estilo isabelino. Otra fina obra renacentista es la caja del órgano de la Chapel of King's College, de Cambridge, realizada en los primeros años del siglo XVII. Todos sus elementos decorativos están en relación con los detalles arquitectónicos de la



Órgano renacentista. Santa María della Scala, Siena.

Capilla, como la introducción de enormes coronas en los remates de las torres, las armas reales y la rosa Tudor.

Inglaterra sufrió una despiadada destrucción de órganos en tiempos de Cromwell por lo que es difícil concebir la inmensa riqueza de los órganos ingleses de los siglos XV y XVI. Los órganos más ricamente decorados fueron los más destruidos y sus tubos se fundieron para hacer balas. Se sabe que Cromwell consideraba al órgano como un instrumento "demasiado católico".

El órgano durante el barroco

El barroco en la música, al igual que en las artes plásticas, inspira el surgimiento de una exuberancia de formas y constituye un momento privilegiado de inspiración y de gusto por el contraste.

En el campo musical surgieron la ópera, el oratorio, la cantata, la sonata, la sinfonía y el concierto y los instrumentos musicales buscaron su independización, lo cual perfiló el arte de la composición, que se atuvo a las características de cada uno de ellos y condujo al virtuosismo instrumental de los últimos siglos.

Los mayores progresos en el camino evolutivo del órgano hacia su perfección se dieron en el siglo XVII por todo el occidente europeo; este siglo constituye el verdadero comienzo de una nueva época dentro de la historia del arte, que también se reflejó en el mundo de la construcción de órganos al conceder una considerable atención al aspecto mecánico del mismo. De igual manera la construcción de fuelles se perfeccionó al hacerlos más grandes y lograr un funcionamiento más regular y óptimo.

Dentro del ámbito de los registros, el órgano barroco transformó el timbre penetrante del renacentista, que imitaba los instrumentos de viento en un timbre dulce y blando, que emuló la voz y los instrumentos de cuerda. Estos registros se distribuyeron de manera gradual, según su volumen sonoro, lo que permitió hacer múltiples combinaciones armoniosas.

Las cajas de órgano barrocas

El barroco confiere a las cajas de órgano una apariencia cada vez más rica; se apoya en ornamentos sumamente diversos, testimonios de la estética del momento: flora y fauna, natural o legendaria, mitología pagana con quimeras, dragones,

sátiros, cariátides e imaginería cristiana con ángeles, diablos, representaciones de santos, profetas y reyes hebreos. Recurre también a la representación de otros instrumentos musicales.

Los tubos de la fachada se adornan con pinturas de ricos colores y con diseños geométricos esgrafiados en el metal; con frecuencia se pinta alrededor de la boquilla de los tubos.

En relación con la caja, es necesario hacer alusión a los mecanismos realizados para la distracción visual: los ángeles que despliegan sus alas, tocan la trompeta o llevan el compás, las máscaras grotescas que mueven sus mandíbulas como el famoso "charlatán" de la iglesia de Notre Dame d'Avesnieres en Anjou o el *Roraffe* de la catedral de Estrasburgo, ambos en Francia, el águila batiendo sus alas en el claustro del monasterio de San Bernardo en Lezajsk, Polonia, o la aparición sorprendente de una cola de zorro, *Fuchsschwanz*, que golpea el rostro de quienes se atreven a accionar el registro *Noli me tangere*, en ciertos órganos polacos y alemanes.

Durante el barroco, el órgano se convirtió en una pieza artística sumamente apreciada por su apariencia visual; las esculturas y los frisos combinados con el plateado de los tubos armonizaban con las tonalidades de la madera y todo contribuía a transformarlo en una obra de arte íntegra.

A continuación analizaremos en forma general las aportaciones que cada uno de los países otorgaron dentro del arte de la construcción de órganos durante los siglos XVII y XVIII.

El órgano clásico francés

Hacia mediados del siglo XVI el órgano francés alcanzó su forma clásica. Se percibe con claridad que fue París el centro de actividades para los constructores y los compositores de música para órgano; fueron publicados gran número de *livres d'orgue*, que sugieren una escuela de órgano unificada, una de cuyas principales características fue que cada registro del órgano llegó a tener su propia función y la obras de Nivers (1665) y de Marchand (ca. 1715) muestran que en el siglo XVII los organistas parisinos tenían una excepcional independencia de influencias exteriores del pasado y del presente.

Durante los siglos XVII y XVIII se construyeron muchos órganos importantes en iglesias y catedrales, pero desgraciadamente son muy pocos los que conservan su estado original. Un ejemplo de éstos es el que se encuentra en la iglesia de Saint-Ouen en Rouen, construido en 1630.

Dom Bedos, el tratadista, nos da un fino dibujo de un gran órgano del estilo de Luis XV, que es característico del gusto francés de mediados del siglo XVIII. Los principios acústicos en los que se basan sus numerosos registros son los tradicionales, pero los colores, la viveza de la entonación y su pronunciación clara, lo distinguen de todos los demás.

El órgano barroco germánico

Al igual que en la música de Bach, en los órganos que él conoció y tocó, se traslucen diversas influencias y contracorrientes. Los órganos de Turingia, Weimar y Sajonia, muestran la misma clase de tradicionalismo germánico acompañado por ciertas ideas exteriores, particularmente francesas e italianas.

Los grandes órganos y los grandes organistas tuvieron un crecimiento natural por más de dos centurias. El trabajo de los organeros junto con el de los carpinteros y diseñadores, convertirá la fachada en una auténtica obra de escenografía, con sus juegos geométricos en distintos planos y sus nuevas y fantasiosas soluciones.

Entre los maestros de hacer órganos debe recordarse a Hendrick Niehoff y a los Scherer, activos en el siglo XVI en el norte y centro de la región y, sobre todo, en el siglo XVII a Arp Schnitger. Estos constructores buscaron modificar la individualidad, hasta ahora excesiva, de los registros para hacer posible una fusión armoniosa y ofrecer una selección más amplia de uniones sonoras.

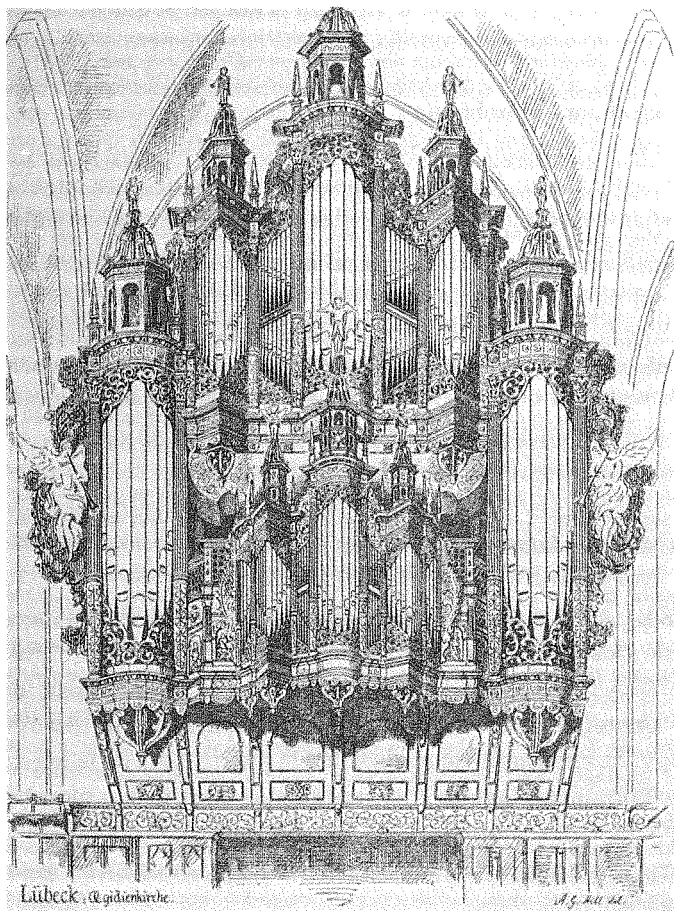
La práctica litúrgica luterana requiere continuamente la presencia del órgano, por lo que los compositores buscaron siempre una mayor elaboración de las melodías de los corales y los organeros trataron de que los registros tuvieran el timbre adecuado para subrayar el canto.

Entre los órganos más importantes destaca el erigido en 1625 en la *Ægidienkirche*, de Lübeck, realizado por Hans Scherer el Joven. Tiene una imponente estructura, diseñada con un poderoso sentido arquitectónico, aunado a una delicada elaboración de los detalles. Es de roble claro, sin dorar ni pintar. La caja central posee un diseño acabado y, sin embargo, las torres están tan hábilmente dispuestas, que armonizan con el centro, formando un todo completo. El único elemento con el que no se establece una clara relación es el remate de las torres, cuya forma semeja una pagoda y que tal vez se trate de un añadido posterior.

Con Arp Schnitger la organería germánica se impuso en todo el norte de Europa y en algunas regiones se la consideró como uno de los vértices del arte organero. En 1686 construyó el órgano para la iglesia de San Nicolás en

Hamburgo, desafortunadamente destruido por el fuego en 1842. Era un fino y representativo instrumento de cuatro teclados y pedal, con sesenta y siete registros, que mostraba el más alto desarrollo alcanzado por los constructores de órganos hacia los fines del siglo XVII. Schnitger también realizó el órgano para la iglesia de San Jacobo en Hamburgo, con cuatro teclados y pedal.

Con el siglo XVIII entramos en un periodo de gran actividad y marcado progreso en el campo de la construcción de órganos. Es una centuria en la que muchos eminentes organeros, nos legaron los grandes frutos de su destreza y profesionalismo. Entre todos ellos destaca Gottfried Silbermann, quien podría ser considerado como el más importante de todos. Algunos de los órganos que construyó fueron los de las catedrales de Estrasburgo, de Friburgo, de Sajonia,



Órgano barroco.
Aegidienkirche,
Lübeck.

éste último con cuarenta registros, pero el magnífico órgano para la Real Iglesia Católica de Dresden se considera su obra maestra.

El órgano de la iglesia del monasterio benedictino de Weingarten, en Suabia, fue construido por Josephus Gabler de Ravensburg y quedó terminado en 1750, después de haberse empleado muchos años en su construcción. Contenía sesenta y seis registros y seis mil seiscientos sesenta y seis tubos de los cuales sólo los correspondientes a diez registros eran de madera, siendo el resto de estaño. Este órgano plasmó los ideales de organistas y organeros de muchas regiones de Europa. Con toda la destreza tecnológica que lo sustentaba, su caja tiene sólo ocho tubos más.

A lo largo de toda la vida de Bach, el órgano fue su instrumento. Antes de apreciar al músico en toda su grandeza, ya se valoraba al maestro conocedor de órganos, y por ello se le pedía su opinión antes de adquirir uno de esos instrumentos. Su propio órgano era sencillo, modesto en el número de registros y con sonido severo, lo que permitía acompañar los corales de los fieles. Era el tipo de instrumento ideal para su polifonía.

El órgano adquirió, en algunos casos, un sentido más profano que litúrgico, a pesar de lo arriba mencionado. Algunos instrumentos germánicos no estaban hechos para acompañar el sacrificio divino o ayudar a los creyentes en sus cantos de salmos, sino solamente para recrear a la gente antes y después de sus devociones.

Aun cuando no puede hablarse de un estilo uniforme, ciertos tipos de órganos como los de los agustinos y cistercienses lograron traspasar sus propias fronteras y aportar ciertos elementos a otras regiones. Sin embargo, es el localismo la característica esencial de los órganos germanos tardíos.

El órgano barroco en los Países Bajos

Durante los siglos XVII y XVIII, los constructores de órganos de los Países Bajos parecen haber seguido a los germanos en la excelencia e importancia de sus obras.

En el año de 1673 fue construido un órgano para la *Nieuwe Kerk* de Amsterdam, por J. Duysscher van Goor, de Dorarecht, quien fue un célebre organero de su tiempo. Se encuentra colocado sobre la puerta oeste de la iglesia y, lo que más destaca de su caja son las enormes puertas que pueden plegarse sobre el instrumento y muestran pinturas sobre tela. En Bélgica, el órgano de la catedral de Amberes fue construido en el año de 1645 por un organero local llamado De la Have.

Durante el siglo XVIII ocupa un lugar predominante el largamente renombrado órgano de la catedral de San Bavón, en Haarlem. Ningún órgano alcanzó tal reputación y además, por haberse conservado en el estado que su constructor lo dejó, tiene un enorme valor desde el punto de vista histórico. Fue realizado por Christian Müller, de Amsterdam, entre 1735 y 1738. Su caja es una muestra del alto grado de ornamentación lograda entonces.

Se sabe que existía una constante comunicación entre Holanda y Flandes y, en algunos casos, los instrumentos fueron erigidos por constructores del país colindante.

El órgano barroco inglés

Los estudios sobre órganos barrocos ingleses florecieron durante el siglo pasado, pero comparativamente es el tipo de órgano que ofrece menor interés, desde el punto de vista internacional, ya que estuvo muy influenciado por otros países y, además, muchos factores intervinieron negativamente en su desarrollo.

En el año de 1644, los Comunes y los Lores reunidos, ordenaron la demolición de los órganos en todo el reino de Inglaterra.⁵ A ello siguió, con fanático celo, una despiadada destrucción de los mismos y de otros artículos del mobiliario eclesiástico a lo largo de todo el país. Algunos órganos fueron comprados por particulares, por lo que se conservaron. Otros más fueron retirados por las mismas autoridades religiosas, que los salvaron de la destrucción; pero la mayoría fueron parcial o completamente demolidos.

A partir de la restauración, en 1660, se detuvo la destrucción de los órganos de las iglesias; sin embargo, no se permitió la inmediata construcción de nuevos sino hasta medio siglo después, cuando todas las iglesias parroquiales contaron con su propio órgano, para lo que fue necesario invitar a organeros extranjeros, quienes formaron una escuela de constructores de órganos.

Entre ellos, destacó el alemán Bernard Smith que se conocía como el Father Smith, quien recibió la comisión de hacer el de la abadía de Westminster y, por su magnífico trabajo, fue seleccionado para realizar el de la catedral de Saint Paul, que había sido comenzado por Christopher Wren. El órgano se estrenó en

⁵ G. A. Audsley, *The Art of Organ Building*. p. 72. ("...of all organs, images, and all manner of superstitious monuments in the Cathedrals, and Collegiate or Parish Churches and Chapels, throughout the Kingdom of England and the Dominion of Wales; the better to accomplish the blessed reformation so happily begun, and to remove all offences and things illegal in the worship of God...")

1697, a pesar de que hubo muchos problemas con el deán, respecto de su colocación y del tamaño de la caja. El último de los grandes órganos construidos por Smith fue el del Trinity College de Cambridge. Murió en 1708.

Renatus Harris fue un denodado rival de Smith. Construyó numerosos órganos, incluyendo muchos de gran importancia como los de las catedrales de Gloucester, Winchester, Bristol y Salisbury. El de ésta última, considerado como uno de los mayores logros de principios del siglo XVIII. Harris dio gran impulso a las ideas francesas, mientras que Smith hizo lo propio con las alemanas. Los Jordan merecen especial reconocimiento como organeros por sus aportaciones en el campo de la mecánica del órgano. Hacia 1740 destacó John Snetzler, quien introdujo el teclado de pedal.

Un aspecto interesante en la factura de la música inglesa, incluyendo la construcción de órganos, hacia el periodo de 1750-1785, fue que todos los adelantos no se probaron en los órganos de las iglesias anglicanas, sino que antes se experimentaron en las capillas de las embajadas, en las casas de reunión metodistas y las de otros grupos evangélicos o en salones de conciertos. Debido a muchos factores, y por las influencias alemanas, el instrumento y su música maduraron hacia 1790, floreciendo a principios de la siguiente centuria.

El órgano barroco italiano

El órgano italiano siguió la tradición renacentista de un instrumento de moderadas dimensiones, con un solo teclado y sonido muy puro. Muchos órganos renacentistas permanecieron en uso y se copiaron aun durante el barroco. Los constructores italianos fueron añadiendo gradualmente sus propias ideas a los esquemas ya establecidos, pero no hubo cambios sustanciales; sin embargo, hacia el siglo XVIII se desarrolló cierto gusto por lo excepcional, que dio por resultado la creación de instrumentos fantásticos, como la solución "naturalista" realizada por Bernini para el órgano de Santa María del Popolo de Roma; en ella, un tronco de encino con cuatro ramificaciones divide en tres secciones sus tubos.

Los motivos decorativos de los siglos XVII y XVIII acentúan el claroscuro, pero no modifican sustancialmente la sencilla armazón de sólida tradición. Se dieron también en Italia ciertas influencias de constructores alemanes y flamencos; un ejemplo de ello es el órgano de Santa María de Carignano en Génova, construido en 1660 por William Hermann, un jesuita flamenco asistido por sus compatriotas Johann Heid y Hans Dietrich. La caja constituye un caso excepcional por sus

dimensiones y el tratamiento curvilíneo de su fachada. Hermann construyó también un órgano para la catedral de Como.

Las diferencias entre los órganos italianos y alemanes son, sin embargo, sustanciales. El pedal, por ejemplo, que en Alemania tiene enorme importancia, lo mismo que los teclados, en Italia siempre estuvo limitado. Existen por supuesto algunas excepciones como el órgano construido por Azzolino della Ciaja para la iglesia de los Cavalieri di Santo Stefano en Pisa, en el año de 1737, de cuatro teclados. Pero el órgano tradicional tendió a valorar aspectos más propios del instrumento, como la limpieza del sonido y la sencillez "clasicista" decorativa, más que hacer un gran desplegado escenográfico como en otros países.

Modificaciones en los órganos españoles y portugueses

Sabemos de la existencia de órganos en la Península Ibérica desde épocas muy remotas; el órgano de Tona, en Cataluña, data del año 888. El uso del órgano parece ser muy antiguo y gran cantidad de documentos hacen referencia a su existencia en las catedrales y en los monasterios medievales. Encontramos numerosas menciones literarias desde Gonzalo de Berceo, Alfonso X el Sabio, el arcipreste de Hita hasta llegar a Lope de Vega en el siglo XVI.⁶

Los grandes instrumentos españoles del Renacimiento y el barroco contienen ciertas peculiaridades que los hacen muy distintos a los del resto de Europa. Entre sus diferencias podemos citar a sus registros, entre los que predominan las trompetas y los clarines, muchos de ellos de una riqueza insólita. Las composiciones españolas que celebraban el envío de un barco a América o ciertas batallas empleaban con profusión estos registros. Éstos, llamados *en chamade*, se colocaban en posición horizontal, proyectándose hacia afuera de la caja. El término francés *en chamade* (del latín *clamare*) fue empleado por primera vez en el siglo XVIII y originalmente se refiere a las trompetas que se tocaban cuando era convocado un parlamento en el campo de batalla. Al colocar registros de lengüeta en forma horizontal, se les daba la perfecta penetración en iglesias en las que la fachada del órgano no daba directamente a la congregación de los fieles, lo que impedía que las lengüetas se llenaran de

⁶ La abundancia y riqueza de datos de este apartado se deben, en gran parte, a los estudios que sobre el tema ha realizado el doctor Antonio Bonet Correa. (Ver bibliografía.)

polvo y el órgano luciera majestuoso y estuviera habilitado para solemnizar la multitud de ceremonias litúrgicas.

La primera vez que se documenta el uso del órgano con tubos horizontales es en la iglesia de San Diego en Alcalá de Henares, de 1659, en un órgano construido por Joseph de Echevarría. Alrededor de 1680, el mismo organero los llamó “registros de soldados de latón”, y ahí agrupó a las trompetas reales, los orlos, la trompeta mayor, los bajoncillos, las dulzainas y aun las esculturas de ángeles que se colocaban a cada lado del órgano y tocaban trompetas que el organista hacía funcionar con una palanca.

Entre los registros es frecuente la presencia de “pajaritos” o “ruiseñores” y de “tambor” en los ejemplares de cierta importancia. Los dos primeros eran usados como fondo para las pastorelas de Navidad y el tercero apoyaba las trompetas.

Lo que caracterizó, sin embargo, con más fuerza al instrumento español fue, sin duda, la división en dos del teclado manual, que aun siendo único, abría enormes posibilidades a la composición y a la interpretación de obras musicales que normalmente requerían de dos teclados. Otras peculiaridades del órgano hispano son la baja presión del aire, la suavidad del teclado, la precisión y rapidez en la respuesta de cada tecla, tubo y registro, la abundancia de juegos y llenos de lengüetería, de sonoridad suave y dulce, y la ausencia de sonoridades extremadamente agudas; no obstante, esta suavidad y dulzura no excluye una enorme capacidad de colorido.

Las cajas de órganos españoles adquirieron, desde el siglo XVI, proporciones monumentales. El Renacimiento fue portador de influencias italianas; entre los órganos más sobresalientes de este periodo figura el llamado del Emperador o de las Procesiones, en la catedral de Toledo. Fue construido en 1539 y su caja, realizada en piedra, constituye un caso excepcional; su autor fue Alonso de Covarrubias.

Otro órgano renacentista es el del lado del Evangelio de la catedral de Tarragona, de 1563, diseñado por el presbítero Jaime Amigó, de Tortosa; toda la caja es de roble tallado, sin dorados, creada por Perris Ostri u Hostri y Gerónimo Sancho. A cada lado muestra dos enormes paneles con pinturas al óleo que, abiertas, representan la adoración de los Magos y la Resurrección, y cerradas la Asunción; sus autores son Pedro Sefarí y Pedro Pablo de Montalbergo. La caja muestra elementos decorativos en delicados arabescos estarcidos en negro, cuyo efecto se asemeja al marfil taraceado con ébano; un caso parecido es el órgano de la catedral de Barcelona. La base de este órgano es una especie de clave de bóveda, que constituye una auténtica alhaja cincelada. En los motivos decorativos suele mezclarse la mitología con elementos de la fauna marina y con temas

cristianos. Conserva sus puertas pintadas con la historia de Santa Elena y la Vera Cruz.

El manierismo en España está representado por el órgano de la Epístola de la catedral nueva de Salamanca; las esculturas son de Antonio Torza y las pinturas de las puertas, que representan a los apóstoles Santiago, Juan, Pedro y Pablo, de Francisco de Montejo.

El barroco dio lugar a cambios sustanciales en la decoración de las cajas de órganos. El primer ejemplar que lleva consigo esas modificaciones es el órgano de la capilla de San Enrique en la catedral de Burgos, con motivos decorativos de gran vigor a pesar de no tratarse de un instrumento monumental.

A finales del siglo XVII destacan, en la región de Cataluña, órganos en los que se emplea como principal motivo decorativo la columna salomónica. Entre ellos, por desgracia destruidos en la última guerra civil, figura el de la catedral de Tortosa, de 1677 y el de Martorell, de 1679.

En Castilla se anuncia el apogeo del barroco dieciochesco con el órgano de la catedral de Palencia. La traza de su caja se debe a Alonso Manzano y entre sus elementos escultóricos novedosos destacan dos sirenas que la flanquean, ángeles músicos, Santa Cecilia y el rey David.

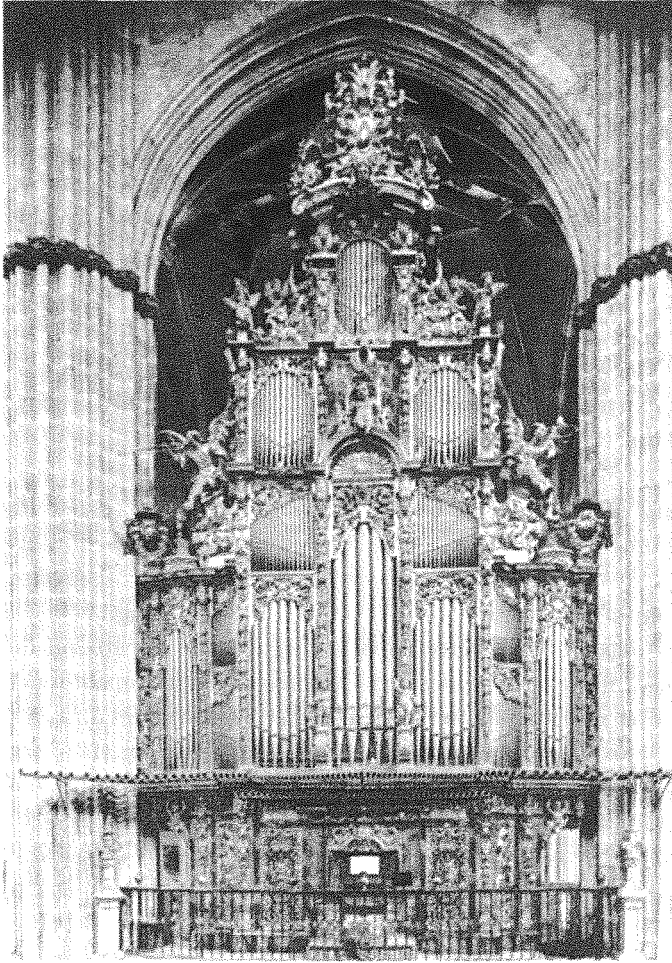
En los inicios del siglo XVIII se construyen los órganos de la catedral de Santiago de Compostela; su traza es de Domingo Antonio de Andrade, autor del altar mayor. Son obras ya insertas plenamente en las nuevas corrientes amantes de la profusión de dorados y formas en movimiento. El remate del órgano de la Epístola muestra a la Virgen del Pilar apareciéndose a Santiago Peregrino y el del Evangelio es una estatua ecuestre de Santiago Matamoros.

El barroco andaluz se percibe en plenitud en los órganos de las catedrales de Sevilla y Granada. Las cajas de los órganos de Sevilla son del arquitecto Diego Antonio Díaz y el escultor Pedro Duque Cornejo y las de Granada se deben a Leonardo Fernández, aunque el proyecto es de José de Bada. Su lenguaje plástico está ya muy cerca de las cajas novohispanas, especialmente de las de los órganos de la catedral de México.

En otras regiones de España hay que destacar los órganos de la catedral nueva de Salamanca cuya caja fue realizada por Manuel de Lara Churriguera. Semejante es el de la Epístola de la catedral de Toledo; fue labrado en 1757 por el escultor Germán López y marca un momento de gran esplendor dentro del barroco.

En Portugal, los órganos alcanzaron su mayor esplendor en el siglo XVIII,⁷

⁷ El tema ha sido ampliamente tratado en la obra de Carlos de Azevedo, *Baroque Organ-Cases of Portugal*.



Órgano barroco.
Catedral nueva de
Salamanca.

aunque desde el siglo XIII existen instrumentos documentados, principalmente positivos y portativos.

La corte de Juan V (1705-1750) fue conocida como una de las más ricas de Europa, abierta a influencias de otros países, especialmente de Italia. Los órganos, sin embargo, siguen su tradición peninsular y en ellos se hace patente el gusto por la teatralidad al darle a las cajas un carácter escenográfico sin alcanzar, sin embargo, la monumentalidad de las españolas.

La disposición más frecuente es la de colocar el órgano junto al coro alto, sobre una tribuna, en las paredes norte o sur. Se emplean algunas veces dos instrumentos,

uno de los cuales es más completo que el otro aunque las cajas son idénticas. Se dan casos en que una de las cajas no encubre ningún instrumento y cumple sólo con una función estética, como en el caso de San Bento da Vitoria en Oporto.

En los inicios del siglo XVIII fueron muy importantes los órganos de las catedrales de Oporto y de Faro. En este último caso la caja es de color rojo y está decorada con motivos chinos, lo cual fue usual durante la primera mitad del siglo.

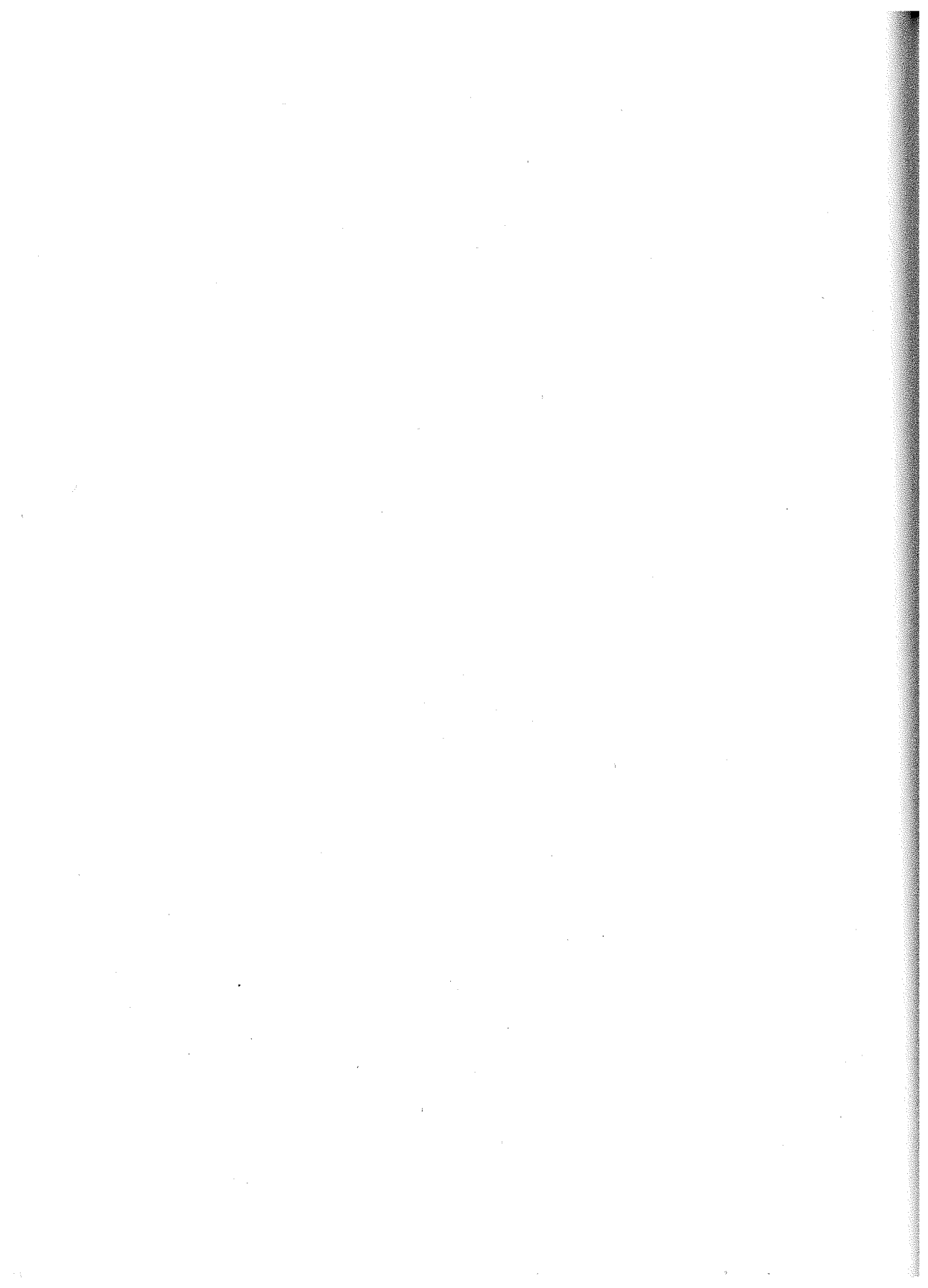
A lo largo de la centuria las cajas se vuelven más ambiciosas, su decoración se torna más elaborada, con abundancia de motivos arquitectónicos como pilastras con capitel y frontones rotos. Las cornisas rematan con pesadas volutas con ángeles sobrepuestos; esto se percibe ya en la caja de Oporto.

El momento culminante del barroco en las cajas de órgano se alcanza en el segundo cuarto del siglo XVIII. De esta época son los órganos dobles de la catedral de Braga, el órgano de la capilla de la universidad de Coimbra y el de Santa Catarina de los paulistas en Lisboa. Los tallados en madera logran un refinamiento jamás superado; en la caja de Coimbra se imitan cortinajes y drapeados. Es frecuente, a partir de este momento, el trabajo en madera que imita textiles, mármoles, etcétera. La iluminación se ha estudiado cuidadosamente y gracias a pequeñas ventanas los órganos son bañados de luz en su parte superior.

Las cajas de la catedral de Braga, construidas en 1738 por el fraile gallego Simao Fontanes, influenciaron, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, a los órganos del norte de Portugal como los de Tibães y Cabeceiras da Basto, obra del organero Frei José de Santo Antonio Ferreira Vilaça. En ellos se hacen presentes elementos rococó como las conchas con collarín y las volutas. En el sur, en la región de Lisboa, el órgano de mayor riqueza y monumentalidad es el de San Vicente de Fora, realizado hacia 1770.

Los órganos portugueses, en general, se caracterizan por su sonoridad brillante, con abundancia de flautados y registros de lengüeta colocados en forma horizontal, en *chamade*. Tienen usualmente, al igual que los españoles, un solo teclado, aunque hay excepciones, como en las catedrales de Faro, Lamego y Braga y en el órgano de San Vicente de Fora, en Lisboa.

Los registros especiales tuvieron una menor respuesta en Portugal que en el resto de la Península, sin embargo, es usual el efecto del ruseñor, denominado *rouzinol* o *passarinhos*. Igualmente, las esculturas animadas no son muy frecuentes aunque hay que mencionar el órgano de San João de Tarouca, donde la figura de Dios Padre bendice a los feligreses.



Las cajas de órgano



Desde la antigüedad, los instrumentos musicales han sido auténticas piezas artísticas, no sólo por su sonido, sino también por su diseño. Han sido adornados con tallados, con motivos pictóricos, taraceados⁸ y dorados.

En un documento italiano fechado a mediados del siglo XV, llama la atención la importancia dada a la decoración de los palacios con instrumentos musicales.⁹

Todo instrumento se rige, en principio, por factores de tipo técnico, relacionados con las leyes acústicas, pero el decorador trabaja en aquellas partes que no responden directamente a las vibraciones sonoras, es decir, en su aspecto externo.

Puede hablarse de toda una evolución estilística a lo largo de la historia de los instrumentos musicales. En su ejecución han intervenido diversas maneras de construir, ya que las diferentes escuelas artesanales han impuesto hábitos y han variado formas y elementos, de acuerdo con el gusto de cada época.

Solamente los instrumentos de arco, y especialmente el violín, constituyen una excepción, porque alcanzan su belleza a través de las exigencias funcionales.

⁸ La taracea es un trabajo de incrustación en madera que emplea piezas de nácar, marfil, metal o maderas de otro tipo.

⁹ Citado por S. Paganelli, *Gli Strumenti musicali nell'arte*, pp. 11 y 15. ("So che alcuna fiata vi abatterete a ragionare con signori e gran gentil'uomini, ricchi, ingegnosi, i quali molto si diletta in adornare e polire i suoi palazzi, le sue case, e massime le camere e gli studi di vari e diversi ornamenti; onde avviene che alcuno le adorna d'istrumenti musici, come organi, clavicembali, monocordi, salteri, arpe, dolcecimele et altri simili; e chi di liuti, viole, violoni, lire, flauti, cornetti, túbie, cornamuse, tromboni, e altri tali, i quali ornamenti io certo commendo assai; perche questi tali istrumenti diletta molto alle orecchie e ricreano molto gli animi; ancora piacciono assai all'occhio, quando sono diligentemente, e per mano di eccellenti maestri lavorati...")

No es posible alterar ciertas proporciones, el largo del cuello, el espesor de la caja y su armonioso diseño; no es posible tener licencias decorativas.

Los instrumentos de teclado, por el contrario, otorgan al artista un vastísimo campo para su creatividad. El clavecín o el virginal y los órganos portativos, por ejemplo, permiten el trabajo de taraceas, tallados, pinturas, que no modifican en nada el sonido del instrumento y llegan a convertirse en verdaderas obras maestras del mobiliario.

El órgano, particularmente, goza de mayor libertad para la intervención artística en su decoración. Se puede trabajar en múltiples elementos externos sin afectar su sonoridad. Por encima de todos los demás instrumentos, el órgano ofrece todas las posibilidades a la fantasía de los diseñadores y constructores; si además se logra insertar en un contexto arquitectónico, se convierte en un elemento ornamental de enorme riqueza y magnificencia. Pero puede introducirse también en un ambiente más austero sin perder sus cualidades sonoras como un salón renacentista o como las modernas salas de concierto, debido a su "disponibilidad" para aceptar cualquier intervención, en sus bien determinados principios, siguiendo cualquier estilo o gusto.

La mayoría de los demás instrumentos, en un cierto estadio de su evolución, se han bloqueado un poco, su sonido se ha cristalizado y su factura no se ha modificado sustancialmente; en cambio, el órgano, en la armonía excelsa de sus sonidos, ha respondido sin interrupción a las voces de cada siglo. Sus recursos y su calidad han prevalecido hasta el fin.

Requisitos técnicos

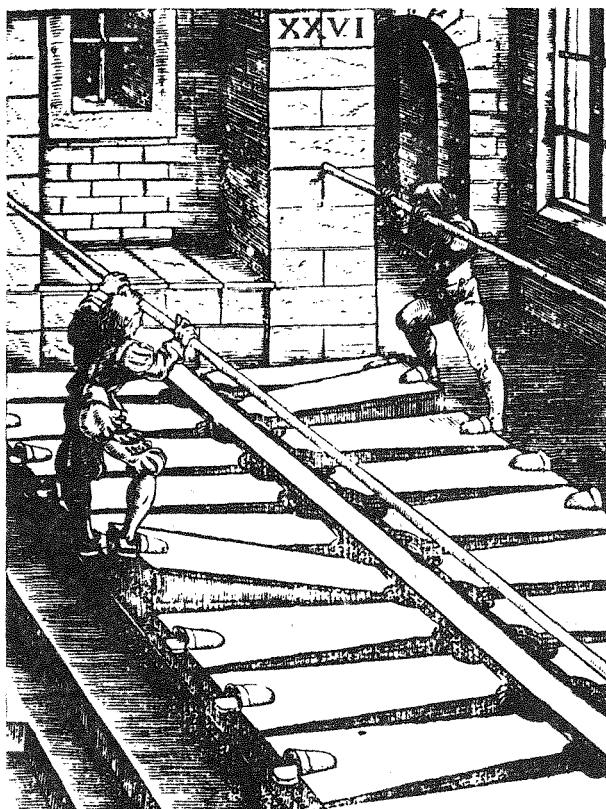
Para comprender las necesidades que debe cubrir una caja de órgano es necesario conocer cuál es la estructura esencial del instrumento.

El principio físico es elemental: una reserva de aire producido artificialmente, con una determinada presión, se comunica con un tubo; el soplo de aire se quiebra sobre la boca del tubo, pone en vibración la columna de aire contenida en el cilindro, formando así el sonido. Este mismo fenómeno sucede en todos los instrumentos de aliento.

El aparato que provee y que tiene en reserva el aire recibe el nombre de fuelle; tradicionalmente era accionado a mano, aunque ahora los modernos instrumentos son alimentados con un motor eléctrico. Ésta es la parte más oculta del instrumento; sin embargo, de la regulación correcta de la presión del aire depende en gran parte la calidad del sonido.

Un segundo aparato, que también está oculto al espectador, es el que forma la parte mecánica. Está constituido por un conjunto perfectamente ensamblado, que va desde la tecla que oprime el organista y se extiende a una serie de palancas e hilos metálicos, encargados de abrir una válvula, hasta el *somier*, que es una caja rectangular que ocupa toda la extensión del órgano, sobre la que están colocados todos los tubos. Construido con tablas de madera, encierra dentro de sí una cavidad en donde se recoge el aire proveniente de los fuelles. Entre esta cavidad, llamada secreto, y los tubos se encuentra una serie de tiras de madera, corredizas y perfectamente ensambladas, que cierran y abren las series de tubos sencillos del sonido más grave al más agudo, que constituyen singularmente los registros, accionados por una palanca colocada junto al teclado.

Alrededor y sobre este complicado mecanismo, que la experiencia de generaciones de constructores ha perfeccionado silenciosa y genialmente, se abre con majestuosidad la fachada de los tubos, la caja, la estructura arquitectónica y decorativa.



Fuelles del órgano de la Catedral de Halberstadt (RDA).

Los tubos, que constituyen el cuerpo sonoro del instrumento, están ocultos detrás de los tubos de la fachada. Los juegos y combinaciones de estos cilindros plateados son suficientes para crear un singular efecto decorativo. Están realizados en estaño, en plomo o en una aleación de estos dos metales, o bien, en madera. Su forma es cilíndrica y se apoyan en un cono invertido que posee una abertura horizontal, la boca, donde se forma el sonido.

Existen dos tipos de tubos, en los *labiales* o *de alma*, la vibración sonora se forma en la boca, mientras que en los de *boquilla*, el sonido es producido por la vibración de una lengüeta, en el interior del tubo. En los tubos del primer grupo la altura del sonido, es decir, la nota, está determinada por la altura del tubo; aquí intervienen leyes físicas: mientras más largo es el tubo, las vibraciones se forman con una menor frecuencia y el sonido es más bajo, mientras que si los tubos son más cortos el sonido se acerca a lo agudo. En los tubos de boquilla, en cambio, la nota está determinada por la longitud de la lengüeta, que se oculta en la base y es amplificadas en el cuerpo del tubo.

La altura de los tubos (que tradicionalmente se calcula con la medida del *pie* correspondiente a 33 centímetros) puede ir de un máximo de 104 centímetros a un mínimo de un centímetro.¹⁰ Efectivamente, el órgano puede cubrir una extensión de sonido que es más amplia que la de cualquier otro instrumento.

Si la altura del tubo determina la nota, lo que condiciona el color y la pureza del sonido es la calidad de su material, el diámetro, su forma, que puede ser cónica o el corte de la boca que puede ser más o menos alto y estrecho. La agrupación de diversos tubos unidos por el mismo timbre da lugar a los registros.

Debajo del teclado el organista tiene la posibilidad de accionar con los pies una serie de pedales exactamente análogos a las teclas, correspondientes a una serie de notas de los registros más graves.

La compleja estructura mecánica y sonora, así como la presencia de dos o más teclados, ha conducido a través de la historia, a la elaboración de una articulación del instrumento en varios cuerpos, creando una arquitectura típica de juegos y de contraposiciones de volúmenes.

En el órgano barroco, los distintos cuerpos, fachadas, caderetas, cajas de ecos, etcétera, están perfectamente definidos en cuanto a su naturaleza, diferenciados en cuanto a su función y jerarquizados de acuerdo con sus mutuas relaciones; todas estas partes son dirigidas por los teclados según un orden lógico establecido por una larga tradición y la caja los hace fácilmente perceptibles:

¹⁰ En España y en Portugal, la medida de los tubos se da en *palmas*, aunque la unidad de medida tuvo diferente valor. En Portugal los 24 palmas (en España 26) corresponden a los 16 pies.

En la organería tradicional es lo que se denomina *Werkprinzip* (de *Werk* = teclado y *prinzip* = principio),¹¹ es decir, es un sistema en el que cada teclado corresponde a un cuerpo definido por su función; esta jerarquía se hace patente en la distribución arquitectónica de la caja. Existe una estrecha relación entre la disposición interior del instrumento y su aspecto externo. El positivo constituye una réplica en menor escala del gran órgano y se acciona por el segundo teclado.

Como ya se ha dicho, los órganos mexicanos siguieron muy de cerca los modelos españoles, cuyas características esenciales fueron el uso de medios registros y la colocación de los tubos en forma horizontal. La influencia castellana se hizo patente en la brillantez de los registros sonoros como las cornetas.

La gran mayoría consta de un solo teclado, con siete o doce registros y no tiene pedal. Algunas veces tienen una cadereta exterior con los tubos colocados en una segunda caja situada en la balaustrada de la galería, o bien una cadereta interior, cuyos tubos se localizan en el interior de la caja principal, en una cómoda localizada al nivel del piso, debajo del órgano principal.

Cuando se da el caso de la existencia de pedales, éstos se encuentran permanentemente unidos bajo las doce notas del órgano principal. No existen registros de pedal independientes, excepto en el caso de instrumentos monumentales. En cambio, abundan los registros de flautados, que crean una enorme variedad de tonos, a pesar de las limitaciones de un solo teclado. La disposición de tonos en registros de lengüeta es un importante distintivo en la factura de los órganos españoles y mexicanos. Uno de sus propósitos es el de proveer el máximo poder y articulación a dichos registros, los cuales son requeridos a menudo, en los repertorios de las piezas de batalla y para los efectos de fanfarrias.

La caja de ecos se encuentra aun en los instrumentos más pequeños; tiene una tapa con bisagra, que se levanta o se baja por medio de un pedal. Como norma, dos fuelles que se levantan alternativamente proveen el aire.

Algunas veces los órganos novohispanos tuvieron la posibilidad de producir ciertos efectos, como el sonido de tambores, pajaritos, campanitas y cascabeles. Su uso debe haber sido requerido en algunas ceremonias litúrgicas, como por ejemplo los tamborazos y truenos del Viernes Santo, y es posible que se hayan empleado también en las improvisaciones.

Estas consideraciones plantean simplemente un esquema, ya que el órgano, aun en sus formas más elementales, es siempre mucho más complejo; pero esta descripción es suficiente para establecer los requerimientos que debe cubrir la caja que lo contiene.

¹¹ *Cfr.*, p. 24 de esta obra.

Posibilidades estilísticas

Es posible afirmar, aunque existan excepciones, que las características de las cajas de órgano estuvieron dictadas por el estilo arquitectónico de las iglesias para las cuales fueron construidas. Además, antes que competir con otros elementos como la fachada o los retablos, la caja establecía una relación de armonía con su entorno arquitectónico, buscando acentuar ciertos aspectos del mismo, más que rivalizar con él.

La caja de órgano se concebía como una unidad en sí misma. No hemos de olvidar que, ante todo, se trata de un instrumento musical con sus propias exigencias y limitaciones y que no es solamente una pieza ornamental o un mueble.

El constructor estaba inmerso en el espíritu de su época y consideraba al órgano como una parte integral del edificio al que estaba destinado. Plásticamente su diseño y disposición estaban en estricta conformidad con sus funciones.

Estilísticamente, pues, la caja no imita a los elementos estructurales de la iglesia, como podía ser un arco, un contrafuerte o un pilar, sino que se apropia de caracteres ornamentales sumamente refinados que se trabajan cuidadosamente en la madera o cobran vida a través de la pintura. Los mismos tallados con frecuencia se doran o pintan de colores para realzar el instrumento.

Las cajas de órganos góticos se barnizaban o se pintaban al temple, interviniendo el dorado en algunas molduras y claraboyas. Las torretas eran semicirculares y estaban sostenidas por repisas ricamente ornamentadas. Fue usual el empleo de rosetones calados y de distintos motivos propios del estilo, así como el uso de puertas plegadizas, algunas veces con pinturas, que se unían con bisagras a los bordes exteriores de la caja.

Un caso excepcional relacionado con la decoración de las cajas de órgano es el de la catedral de Lille, en Francia. Realizada por William Burges y que, aunque pertenece al neogótico decimonónico, muestra una perfecta integración entre las esculturas y los elementos decorativos inspirados en motivos góticos.¹² Constituye un homenaje a la música y se remonta hasta su mismo origen.

En la parte central de la zona inferior se ha representado al aire como un rey con su cetro y escoltado por los cuatro vientos cardinales: Aquilón, Austral, Euro y Céfitro. Esta etapa corresponde a la música más elemental, al ruido más que a la melodía.

¹² Descrita minuciosamente en los *Annales Archéologiques*, Vol. XVI. Citado por G. A. Audsley, *Op. cit.*, pp. 176-179.



Maestro de Westfalia.
Virgen del tintero.



Hans Memling. *Virgen con donantes y santos.*



Paolo Veneciano. *Coronación de la Virgen.*



Jan Van Eyck. *El Cordero Místico*.



Escuela de Van Eyck. *La Fuente de la Gracia*.



Claudio Coello. *Adoración de la Sagrada Forma*.



Andrea Mantegna. *Virgen Trivulzio*.



Tiziano.
*Venus recreándose
con la música.*



Luca della
Robbia. *Relieve.*



Andrés de Concha. *Santa Cecilia*.

Foto: César Palomino

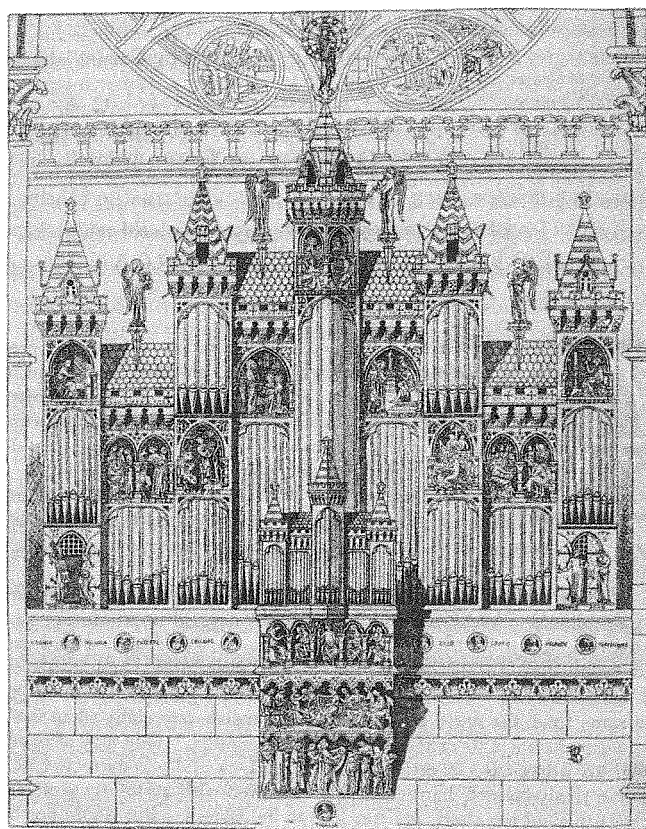


Alonso López de Herrera.
La Asunción.

Detalle de *La Asunción* de Alonso
López de Herrera.

Foto: César Palomino





Decoración del órgano.
Catedral de Lille, Francia.

Un segundo nivel marca la siguiente etapa de la música; a la izquierda está la entrada (introitus) y a la derecha la salida (exitus). En la entrada se abre una puerta que da acceso al edificio sonoro y ahí se representa al sonido por medio de un personaje que toca el tambor y a la armonía como una joven doncella que toca la flauta doble. En la parte opuesta se simbolizan la resonancia y el eco. La primera es un hombre con una campanilla y el eco es una mujer lánguida que huele el aroma de una flor que la hará morir. La resonancia se apresura a cerrar la puerta por donde sale el sonido y el eco se apoya en otra que está ya completamente cerrada. En la primera época el ruido salía del aire, en la segunda, el ruido se convierte en sonido, en armonía, resonancia y eco.

En la tercera etapa aparecen Jubal, “padre de cuantos tocan la cítara y la flauta”¹³ y Pitágoras quien, accionando un martillo sobre un yunque, midió el

¹³ Génesis 4, 21.

sonido y estableció las relaciones entre las notas de cuarta, quinta y octava. El hombre es aquí ya poseedor de la música; conoce la melodía, la armonía, la medida y el ritmo.

La cuarta época plasma el poder que puede ejercer la música sobre la naturaleza. Gracias a ella, Orfeo, al descender a los infiernos en busca de su amada Eurídice, toca su lira y conmueve al mismo Hades. Por ella, Anfión vuelve sensibles los bloques de piedra, los cuales, al cobrar vida, se asientan para formar la villa de Tebas. Con ella Arión, a punto de morir ahogado, es salvado por un delfín y llevado hasta el Cabo Ténare. Con ella, finalmente, David calma la depresión de Saúl.

Esta etapa muestra el poder de la música no sólo sobre los elementos sino aun sobre los monstruos; los de los infiernos, los de la tierra y el mar y sobre la locura humana.

La parte superior se ha dedicado a Santa Cecilia, patrona de la música. Una escena representa al ángel que ha descendido en su habitación y corona a la virgen y a su prometido, San Valeriano, con lirios y rosas. En otro panel la santa es condenada al martirio por Almaquio, gobernador de Roma, sentado a los pies de una estatua de Júpiter. En la última etapa, la música se eleva al cielo y son los ángeles quienes cantan y tocan instrumentos de cuerda, viento y percusión.

Este caso es un claro ejemplo de la forma como la caja manifiesta plásticamente el lenguaje abstracto de la música y cómo se integra el sonido con la representación visual.

Durante el Renacimiento, al igual que los retablos, toda la caja se cubre con estofados y dorados, cuyo resultado es de una gran riqueza decorativa. Semejan un tapiz pletórico de elementos que es posible descubrir en el entorno arquitectónico como el empleo de cariátides a los lados de los tubos y de angelillos que revolotean entre los mismos. También descubrimos frontones, capiteles corintios, balaustres, medallones y grutescos perfectamente integrados.

El material empleado es generalmente el roble oscuro para la caja y tubos de estaño bruñido o dorados con decoraciones de arabescos en café.

El interés por la caja fue, en ocasiones, tan grande que los organeros se olvidaban del instrumento mismo, en función de su apariencia. En 1574, cuando el organero Maese Jorge trabajaba en la construcción del órgano nuevo para la catedral de Sevilla, recibió una llamada de atención de los obispos de la ciudad, los cuales le pedían que no se ocupara “de facer más talla hasta que asiente cañería y dé muestra de sí”.¹⁴

¹⁴ J. E. Ayarra Jarne, *Historia de los grandes órganos de coro de la Catedral de Sevilla*, p. 37.

El barroco marca un momento de gran esplendor artístico; el dorado y la variada e intensa policromía enmarcan el simbolismo de la iconografía y las formas estructurales se desarrollan con base en constantes tensiones. Todas las artes se integran en el todo. Las cajas son la plustificación de la polifonía emitida por el órgano.

Seidel, en el siglo XIX, escribe:

En el curso del siglo XVII y en los comienzos del XVIII se otorgaron grandes cuidados y se gastó mucho dinero para el embellecimiento externo del órgano. Toda la caja fue ornamentada con estatuas, cabezas de ángeles, floreros, motivos vegetales y aun figuras de animales. Algunas veces los tubos del frente fueron dorados y pintados. La abertura de los tubos se asemejó a las mandíbulas del león y en los tubos se realizaron motivos ornamentales...

...la gente fue más lejos y malgastó el dinero, el cual debía haber sido gastado de una manera más digna, en los ornamentos más insípidos y absurdos degradando con ello, quizá sin saberlo, el sublime instrumento. Entre estos ornamentos las figuras de ángeles jugaron una parte importante. Se colocaron trompetas en sus manos, las cuales, gracias a ciertos dispositivos, podían llevarlas a sus bocas. Tocaban también carrillones y timbales. Con frecuencia había en el centro de esta hueste celestial, algún gran ángel encumbrado sobre los otros, marcando el compás con su batuta a su orquesta celestial. Bajo tales circunstancias, no podía dispensarse el firmamento. Había soles y lunas girando y estrellas que se movían como cascabeles, llamadas estrellas címbalo. Aun las huestes del reino animal estaban convocadas... es de alabarse que los últimos constructores de órganos hayan gradualmente abolido estas absurdas y perjudiciales cosas y hayan dirigido su atención hacia aspectos más importantes.¹⁵

Esta profusa descripción, no obstante estar imbuida de un espíritu contrario al arte de los siglos XVII y XVIII, hace patente la riqueza de las cajas que se realizaron en el barroco, ya que no bastaba que la caja fuera solamente un resguardo para el instrumento, sino que constituía un pretexto más para enriquecer la ornamentación del interior de la iglesia.

Las cajas barrocas novohispanas manifiestan este gusto por la decoración exuberante, con tallados en madera. Abunda la presencia de ángeles músicos colocados entre los tubos, que se integran armoniosamente a las fachadas de los instrumentos. Hay casos excepcionales como en San Martín Texmelucan, donde un par de sirenas convertidas en cornisas tocan potentes trompetas, o bien, la misma Santa Cecilia se convierte en parte de la decoración del órgano de Santa Prisca de Taxco.

¹⁵ Citado por G. A. Audsley, *Op. cit.*, p. 61. (La traducción es mía.)

Después de hablar de los principios técnicos y estilísticos debemos profundizar en la caja en sí misma, en su diseño que cumple con la función de contener al instrumento; específicamente, se trata de ahondar en la forma y el contenido.

El diseño de la caja

Un buen órgano debe verse tan bien como se oye. Una buena caja de órgano, realizada con madera de la más alta calidad, puede realzar el tono del instrumento, de igual manera que, una caja mal diseñada puede impedir la salida del sonido o deformarlo.

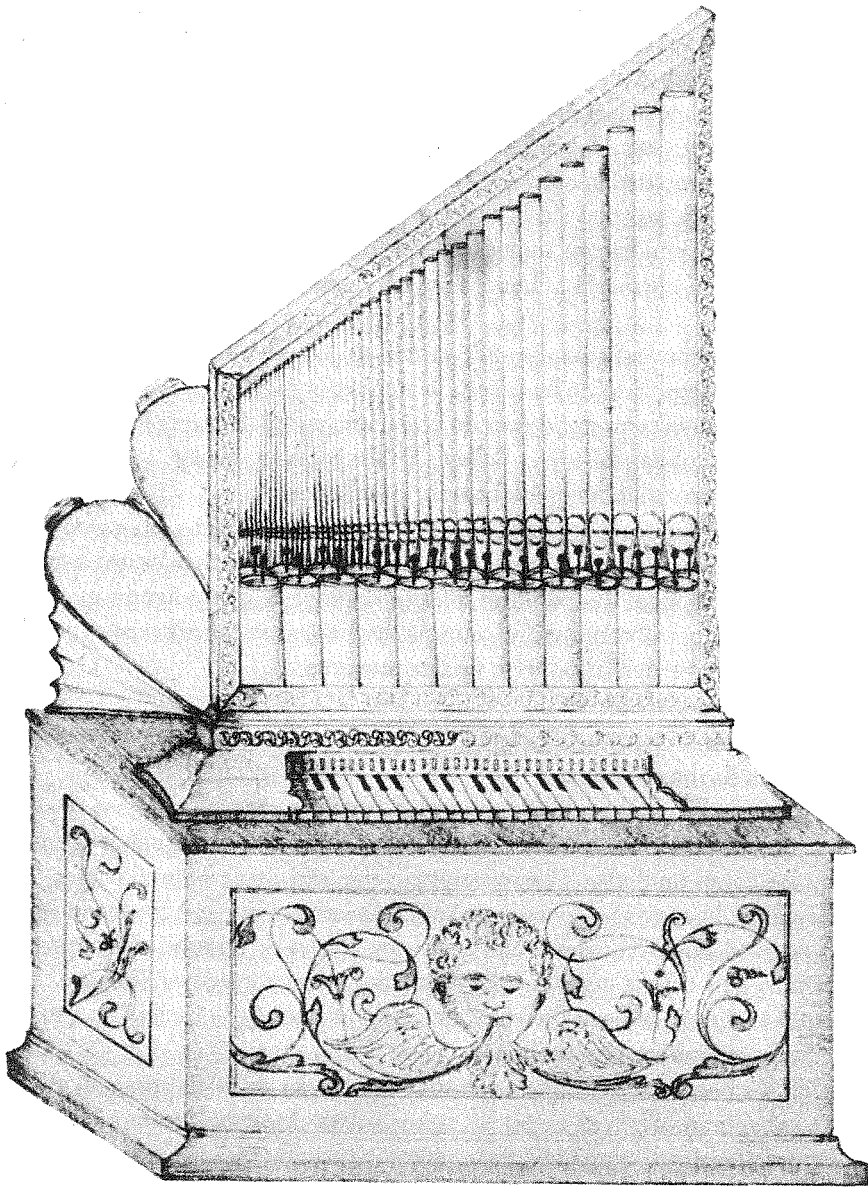
Las cajas deben ser concebidas como una unidad. No se trata solamente de diseñar una elaborada estructura en madera tallada y colocar una serie de tubos sobre ella, sino que son éstos mismos los que deben marcar la pauta para la composición del conjunto.

Se ha procurado generalmente emplear sólo tubos sonoros, pero el uso de tubos mudos se hizo indispensable cuando había que llenar algún espacio o cuando era necesario completar algún grupo simétrico. La manera de disponer y agrupar los tubos externos era muy variable y admitía incontables cambios, con base en las alturas de sus cuerpos, las proporciones de sus medidas, la línea de sus boquillas y su colocación en el plano.

Cuando los tubos no eran de grandes dimensiones se dividían espacialmente por medio de celosías o paneles artísticamente elaborados en forma de tracerías; y también solían rematarse con alas. Los paneles se colocaban en el espacio localizado entre dos torres o agrupación de tubos, mientras que las alas se situaban flanqueando y rematando la caja pero subordinadas a la zona central. Las celosías, usualmente planas, podían tomar formas cóncavas o convexas, mientras que las alas se desarrollaban con gran libertad, sólo limitada por el espacio disponible.

Era posible emplear un sistema distinto, al cual ya nos hemos referido, que consistía en colocar los tubos de registros de lengüeta en posición horizontal para el sonido de las trompetas, las cuales eran proyectadas hacia afuera de la caja. Esta modalidad, característicamente española, fue usada también en la iglesia de San Sulpicio de París y en la catedral de Yorkminster en Inglaterra, donde la tuba se dispara de la caja en sentido horizontal.

En los órganos pequeños o de salón, lo más común era disponer los tubos, ya fueran éstos de metal o de madera, en dos filas unidas.



Diseño de la caja. Dibujo de Jacques Cellier.

Los organeros italianos y españoles recomendaban cierta irregularidad en el acomodo de los tubos, que permitiera jugar con volúmenes y claros.

Aunque no existen reglas de aplicación universal, en lo que al diseño de cajas de órgano se refiere y no existen dos instrumentos exactamente iguales en dimensiones, en disposición, en su contenido o en su alrededor hay, sin embargo, algunas indicaciones seguidas desde la antigüedad que sustentan este arte. Entre las más importantes pueden citarse:

1) El principio artístico de la unidad dentro de la diversidad. Las cajas de órgano están formadas por múltiples elementos: piezas de madera, tubos de estaño o zinc, teclas de marfil y ébano, pinturas, esculturas, que deben integrarse en un todo.

2) Los tubos no deben sobresalir jamás de la parte superior del trabajo realizado en madera. Esto no ha sucedido en ningún estilo ni periodo.

Los tubos deben terminar detrás de la tracería en madera que los atraviesa, o del trabajo de volutas talladas o follaje. En las cajas españolas, los grupos de tubos terminan inmediatamente debajo de los tallados.

3) La parte inferior de la caja debe estar sostenida por ménsulas o puntales, trabajados artísticamente. La terminación del trabajo en madera es una especie de cornisa que, al igual que la parte inferior de la caja, denominada imposta, jamás deben romper su continuidad, aunque sus partes estén a diferentes niveles.

4) Los tubos pueden disponerse de tres maneras:

a) En forma de torres.

b) En forma de planos. Por ejemplo, cuando sus bases siguen una línea recta.

c) En forma curvilínea.

Los paneles tallados en madera ocupan precisamente los espacios que los tubos dejan libres. Los tubos se organizan con base en pequeños grupos, concebidos como unidades. Pueden mostrar una secuencia natural o bien, sus terminaciones, bocas o pies, pueden formar respectivamente una línea continua, recta o curva. Nunca debe darse una transición brusca de un tubo a otro que sea mucho más alto o más pequeño. El diseñador debe considerar siempre, con respecto a los tubos, la línea de terminación de los pies, la boquilla y la cima, y combinarlas en una forma armónica.

5) El material que se emplea con más frecuencia en la elaboración de los tubos es el estaño. Algunas veces los tubos solían dorarse pero como era un proceso muy costoso, no es frecuente encontrarlos. Fue también usual que se pintaran de colores y pueden utilizarse tubos de madera, especialmente en el caso de los bordones.

En su obra *The Organ*, William Leslie Sumner cita a Andrew Freeman, quien afirma: "Un órgano de tamaño moderado, encajonado adecuadamente a los

lados y en la parte posterior, puede ser una de las más hermosas características de cualquier iglesia."¹⁶

El órgano suele ser una de las piezas más costosas del mobiliario eclesiástico. La caja, aparte de darle una extraordinaria apariencia, cumple con la función de proteger al instrumento del polvo y de los cambios atmosféricos.

Debe evitarse que la caja sea muy pesada o que esté muy ajustada, ya que los tonos pueden amortiguarse, aunque tampoco debe estar muy abierta, ya que permitiría que las corrientes de aire depositaran polvo y pelusa dentro de sus rincones interiores. Por consiguiente, la caja debe estar cerrada en todos sus lados con fuertes armazones y paneles trabajados, que eviten el polvo, las corrientes de aire húmedo y cualquier partícula que dañe al mecanismo, a los fuelles y a toda la parte interior de la caja de vientos. Se emplean puertas corredizas o con bisagras en la parte inferior de la caja para tener acceso a todo el mecanismo interior. Un detalle esencial es que cada puerta, panel o ensambladura, estén perfectamente firmes y libres de toda vibración, para evitar que con la potente sonoridad de los tubos la obra se tambalee y deforme el tono del sonido.

El trabajo debe enmarcar y soportar la colocación de los tubos en una forma consistente y armónica. Finalmente, todos los rasgos distintivos y los tratamientos a los materiales deben estar dictados por el instrumento mismo: "la construcción debe ser decorada, más que la decoración construida".¹⁷

La decoración del órgano

Las cajas, diseñadas con un claro interés estético, emplearon además ciertos elementos decorativos destinados a realzar el trabajo de ebanistería. Hubo, sin embargo, algunos casos en los que no fue necesario ningún trabajo extra, como cuando el tallado de la caja se realizó en roble o se combinó con maderas de calidad. Sin embargo, al emplear otro tipo de maderas de menor categoría, la caja completa se cubrió de pintura decorativa.

El entorno es el que exige que la caja logre una armonización con los demás elementos del interior de la iglesia. Así, es común ver que se han dorado ciertas partes importantes de la caja, que la integran al conjunto de retablos. Toda la riqueza estructural que contiene en sí misma una caja de órgano, permite el empleo de elementos decorativos que realzan su suntuosidad y acentúan su belleza.

¹⁶ A. Freeman, *Church Organs and Organ Cases*, citado por W. L. Sumner, *Op. cit.*, p. 264. (La traducción es mía.)

¹⁷ G. A. Audsley, *Op. cit.*, p. 127.

El trabajo decorativo se extiende también a los tubos, principalmente cuando no son de estaño sino de zinc o de otro metal común y puede ser de tres tipos:

El arabesco: Incluye todos los diseños compuestos de motivos que se enlazan entre sí y que se repiten en intervalos regulares. Su fuente de inspiración son los brocados de seda y los bordados de oro de los siglos XIV al XVI.

Las bandas: Son cintas que pueden disponerse en forma vertical, horizontal, diagonal o en zig-zag, en forma de V invertida o en una combinación de todas.

El polvoreado: Es un tipo de ornamentación consistente en una serie de detalles dispuestos en intervalos regulares sobre un área lisa. Fue común representar los símbolos, emblemas y monogramas religiosos de esta manera.

Pueden utilizarse los tres sistemas en forma conjunta, mezclados además con colores y dorados.

Los tubos de madera cuadrangulares no suelen presentar tantas dificultades para decorarse como los cilíndricos de metal. Esto se debe a que tienen una superficie plana uniforme con bordes definidos y sólo se ornamenta la parte frontal. Además no poseen la forma delicada de las boquillas ni el pie cónico como los otros.

Las boquillas de los tubos de madera consisten simplemente en una zona inclinada dentro de las líneas cuadrangulares. Su decoración utiliza dorados y colores en forma natural. Se emplean también, discretamente, arabescos y bandas en armonía con el conjunto.

La decoración de los tubos siguió siempre de cerca la regla de oro de buscar diseños que no destruyeran las verdaderas formas de los mismos y representar motivos simples en sus estructuras y sus combinaciones. Los colores que ocasionalmente se emplearon en la decoración de los tubos fueron el verde, el azul pizarra, el rojo ladrillo, el negro y el blanco.

La pintura y la escultura en las cajas de órgano

Desde el gótico fue usual la decoración de las grandes hojas de las puertas con enormes lienzos, principalmente en Alemania, Francia, Italia y España. El efecto final era el de un tríptico. Ejemplos notables, a los que ya hemos aludido, son el órgano de la catedral de Tarragona y el de la catedral de Perpignan, éste último de fines del siglo XV. Hans Holbein, el Joven (1497?-1543) pintó las alas de un órgano que aún se conserva en la catedral de Basilea.

Al parecer, en la Nueva España ésta no fue una costumbre muy usual aunque, como veremos, en Tlacoahuaya toda la caja se ha pintado con ángeles y motivos

vegetales y existe la noticia de un órgano para el pueblo de Huayacocotla que se debía adornar con dos lienzos, uno dedicado a San José y otro a Santa Cecilia.¹⁸

Las esculturas podían ocupar toda la caja como en el caso de la catedral de Lille, o bien, limitarse a los conjuntos de ángeles músicos, dispuestos generalmente en la parte superior de la caja y portadores de algún instrumento musical o de pergaminos con inscripciones. Dentro de la iconografía judeo-cristiana las representaciones que sobresalen son el rey David y Santa Cecilia.

Los ángeles músicos aparecen en el arte mexicano desde los inicios de la evangelización. Al principio se encuentran en las pinturas murales al temple de los claustros; más tarde, se convierten en esculturas en los retablos renacentistas y en las portadas platerescas; en el barroco sobrevuelan entre las cornisas acompañados algunas veces de racimos de uvas y celebrando el triunfo de la Iglesia.

La tradición de los ángeles músicos en las cajas de órganos se remonta al siglo XVII y es en las catedrales de México y Puebla donde alcanza su máxima expresión. Ya nos hemos referido a la original caja de San Martín Texmelucan donde, además de los ángeles, dos sirenas tocan trompetas, y a la de Santa Prisca que muestra un medallón de Santa Cecilia integrado a la caja.

El órgano en la plástica

En el capítulo anterior, cuando se ha hablado de la evolución del órgano, se han hecho referencias constantes a testimonios plásticos de órganos en pinturas, esculturas o ilustraciones de antiguos libros que suplen, en cierta forma, la ausencia de instrumentos originales. Este inciso pretende recordar algunas obras maestras de la historia del arte, en las que aparecen órganos como instrumentos presentes en la vida cotidiana del pasado.

Entre las pinturas más notables figura la realizada por lo hermanos Van Eyck como parte del políptico del *Cordero Místico*, en la iglesia de San Bavón de Gante y que representa a los ángeles músicos. Las teclas del órgano que ahí se representan son blancas y negras, aunque la que corresponde al bordón muestra ciertas diferencias. La pintura fue realizada en la primera mitad del siglo XV, en 1430 aproximadamente.

De la escuela de Van Eyck hay una pintura en el Museo del Prado denominada *La Fuente de la Gracia* en la que aparece un ángel tocando un portátil. Asimismo, los dos lienzos que muestran a *Venus recreándose con la música* de

¹⁸ Ver Apéndices (A. Documentos), documento 2 p. 107 y 108.

Ticiano y el enorme óleo de Claudio Coello llamado *La Sagrada Forma* que se encuentra en el Escorial, presentan órganos característicos de su momento.

Otras obras que muestran órganos, entre una infinitud, son la *Virgen Trivulzio* de Andrea Mantegna, en el castillo Sforza de Milán, una *Santa Cecilia* de Rafael en la Pinacoteca Nacional de Bolonia y el *Concierto de damas* de Tintoretto en el Museo de Verona.

En su obra sobre las imágenes relacionadas con la música en México, Salvador Moreno¹⁹ hace un recuento de las representaciones plásticas de instrumentos musicales en el México virreinal. De esta fuente he obtenido y ordenado la siguiente lista, colocando en primer término el nombre de la obra, enseguida su autor, cuando se conoce, después el lugar donde se encuentra y por último el tipo de órgano que representa.

SIGLO XVI

Santa Cecilia. Andrés de Concha (antes atribuida a Simón Pereyrs). Pinacoteca Virreinal de San Diego. Órgano regal.

Muerte de la Virgen. Epazoyucan, Hidalgo. Órgano portátil.

SIGLO XVII

Asunción de la Virgen. Alonso López de Herrera. Pinacoteca Virreinal de San Diego. Órgano portátil.

Coronación de la Virgen. Cristóbal de Villalpando. Tercera capilla de la nave izquierda en la catedral de México. Órgano portátil.

La Virgen del Apocalipsis. Cristóbal de Villalpando. Sacristía de la catedral de México. Órgano.

Apoteosis de San Miguel. Cristóbal de Villalpando. Sacristía de la catedral de México. Órgano.

Asunción de la Virgen. Juan Correa. Sacristía de la catedral de México. Órgano.

Visión apocalíptica de San Juan. Juan Correa. Altar del Perdón de la catedral de México (destruido por el fuego en 1967). Órgano portátil.

Ángel. Cúpula de San Cristóbal, Puebla. Relieve de estuco dorado y policromado. Órgano positivo.

Asunción de la Virgen. Pedro García Ferrer. Altar de los Reyes de la catedral de Puebla. Órgano positivo.

¹⁹ S. Moreno, *La imagen de la música en México*, 1960.

SIGLO XVIII

Ángeles. Capilla Real de Cholula, Puebla. Órgano positivo.

Alegoría de las artes: la música. Tableros de la botica de Alconedo en Puebla. Jerónimo Zendejas. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. Órgano portativo.

Nacimiento de San Francisco. Anónimo. Pinacoteca Virreinal de San Diego. Órgano positivo.

La Trinidad. Antonio Sánchez. Convento del Carmen, San Ángel. Órgano portativo.

Misa de Navidad. José Páez (atrib.). San Fernando, México. Órgano positivo.

El Apocalipsis. Sacristía de la iglesia de Milpa Alta. Órgano positivo.

Ángeles músicos. Relieves de estuco dorado y policromado. Capilla del Rosario, Puebla. Órgano portativo.

Santa Cecilia. Bóveda de la capilla del Rosario, Puebla. Órgano portativo.

Santa Rosalía y San Nicolás Tolentino. Villalobos. Museo de Santa Mónica, Puebla. Órgano portativo.

Ángeles músicos. Iglesia de Santa Rosa, Puebla. Órgano.

Virgen de la Asunción, tres versiones. Templo de Analco, claustro alto del convento de San Gabriel en Cholula y sacristía del templo de La Soledad, Puebla. Órganos.

La Sagrada Familia servida por los ángeles. Portería del convento franciscano de Texmelucan, Puebla. Órgano positivo.

Desposorios de la Virgen. Pintura popular. Camarín del Santuario de Ocotlán, Tlaxcala. Órgano.

Como puede concluirse de la lista anterior, la presencia de órganos es muy común en los coros de ángeles, como un instrumento esencial en el conjunto musical, mientras que se hace patente la carencia de obras que le den al órgano una preeminencia temática. Los testimonios plásticos, sin embargo, permiten conocer instrumentos a los cuales ya no tenemos acceso.

El órgano en la Nueva España durante el barroco



rente a la riqueza documental y material que descubrimos al estudiar los órganos europeos, la Nueva España adolece de una gran escasez de datos y de numerosos órganos destruidos. En este capítulo me propongo reflexionar acerca de la música en Nueva España, así como sobre el papel del órgano dentro de la liturgia, de acuerdo con los concilios y con las prescripciones eclesiásticas, respecto de su uso.

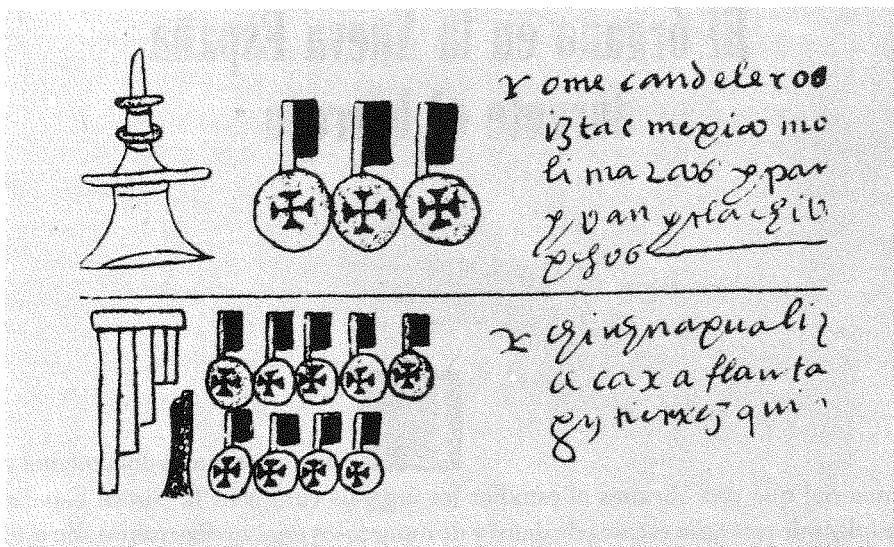
Más adelante se hace referencia a los datos existentes sobre la construcción de órganos y al trabajo de ebanistería que las cajas requerían. Además, se resalta la importancia del instrumento dentro del contexto arquitectónico en que se manifiesta, específicamente en los distintos tipos de coros, que se hicieron de acuerdo con las construcciones religiosas; en este caso se detallarán los diversos emplazamientos del órgano.

Por último, analizaré casos concretos de órganos que se han conservado hasta ahora al menos en su aspecto exterior, y en los cuales es posible aplicar todas las anteriores consideraciones teóricas.

La importancia del órgano en la música virreinal

Muy tempranas referencias sugieren la existencia de órganos en la Nueva España. El testimonio de los cronistas como Motolinía, Mendieta y Torquemada, al igual que el de los concilios eclesiásticos, pone de manifiesto el valor que se le daba a este instrumento por encima de todos los demás.

Entre los requerimientos del Primer Concilio Mexicano, cuyas disposiciones se publicaron en 1556, se urgía a todos los clérigos a instalar órganos en todas



Representación de un órgano. Códice Sierra, s. XVI.

partes para que los instrumentos “indecorosos e impropios” pudieran ser destruidos de la Iglesia.²⁰

Fray Jerónimo de Mendieta en su *Historia eclesiástica indiana* (1571-1596) y fray Juan de Torquemada en su *Monarquía indiana* (1615), hacen referencia a la abundancia de órganos en las principales localidades: “Organos también los tienen todas cuasi las iglesias donde hay religiosos, y aunque los indios (por no tener caudal para tanto) no toman el cargo de hacerlos, sino maestros españoles, los indios son los que labran lo que es menester para ellos, y los mismos indios los tañen en nuestros conventos.”²¹

Según Motolinía en su *Historia de los indios de la Nueva España*, los indígenas “en lugar de órganos tienen música de flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo, porque son muchas flautas. Esta música enseñaron a los indios unos ministriles que vinieron de España y como acá no hubiese quien juntos los recibiese y diese de comer, rogámosles se repartiesen por los pueblos de los indios, y que les enseñasen pagándoselo, y así los enseñaron”, y más adelante: “También hay indio o indios que tañen órganos: de uno días ha que lo conozco.”²²

²⁰ F. A. Lorenzana, *Concilios Provinciales I y II...*, Cap. LXVI, p. 140.

²¹ F. G. Mendieta, *Historia Eclesiástica...*, pp. 410-414 y F. J. Torquemada, *Monarquía Indiana*, p. 214.

²² Motolinía, *Historia de los indios...*, pp. 240-241 y *Memoriales*, pp. 179-180.

Se conoce un reporte de 1568, realizado por el inspector Juan de Ovando, en que se habla del uso de instrumentos en la Nueva España: "Organos sólo se encuentran en algunos lugares."²³

Diego de Basalenque en su *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, publicado en 1673, hace alusión a la destreza de los indígenas como intérpretes del órgano. Describe una competición entre el "gran maestro español Manuel Rodríguez" y el indio Francisco quien "tañó conforme le pedían, de fantasía y que siguiese un paso, y a todos los músicos dejó espantados".²⁴

Por último, fray Isidro Félix de Espinosa, en su *Crónica de la provincia Franciscana*, al hablar de la labor de fray Juan de San Miguel, dice:

Ordenó que los niños se juntasen a la doctrina y de ellos escogiesen las mejores voces para la capilla y para que aprendiesen a tocar órgano y con esta diligencia quedaron en todos los pueblos muchos maestros de música y muy diestros organistas; por su industria se introdujeron los instrumentos que sirven para cantar en los coros y los mismos indios los labraban con tanto primor como se ve hasta los tiempos presentes.²⁵

Para los cronistas y en general para todos los misioneros, las dotes de los indígenas para la música religiosa eran las pruebas palpables de su capacidad para ser cristianos.

Las fuentes documentales arrojan ciertos datos sobre el uso de órganos en la Nueva España; sin embargo, las especificaciones sobre determinados instrumentos se conocen hasta fines del siglo XVII. Otro camino es, por supuesto, el análisis de los instrumentos mismos, de lo cual hablaremos al final de este trabajo.

Los primeros órganos fueron seguramente importados de España y en muchos casos debió tratarse de instrumentos pequeños, de órganos portativos, como el que se encuentra en la iglesia de San Jerónimo de la ciudad de México, donado por Salvador Moreno, aunque éste ya corresponde al siglo XVII. Las cajas están talladas con sencillez y los fuelles se localizan en la parte posterior del instrumento.

Al comenzar a construirse órganos en la Nueva España, naturalmente se siguieron las pautas de los órganos españoles. Es importante hacer notar que los órganos mexicanos fueron ejecutados en un estilo más o menos fijo durante los siglos XVII y XVIII, por lo que no es fácil hablar de una evolución estilística del instrumento, como puede hacerse en otros países. La distinguida organera Susan

²³ Citado por J. Fesperman, *Organs in Mexico*, p. 16.

²⁴ D. Basalenque. *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*, p. 62.

²⁵ F. I. F. de Espinosa. *Crónica de la Provincia Franciscana*.... p. 1+3.

Tattershall ha afirmado que, con los escasos conocimientos que disponemos de los órganos en Nueva España, es muy difícil definir si un instrumento fue construido en 1650 o en 1800.²⁶ Existe un esquema fundamental sobre el que se realizan algunas variaciones.

Uno de los campos de la investigación que podría arrojar más luces sobre la importancia del órgano virreinal es el de la música escrita, aun cuando se han encontrado pocos testimonios de obras de la época. Se conocen dos fuentes de música para órgano; una de ellas es una *Tablatura para órgano*, en tetragrama, la cual contiene una "Fanfarria" de Antonio Carracio (quien firma como maestro en el Perú) y un "Tiento de cuarto tono de medio registro" del maestro Francisco Correa. El manuscrito consta de seis páginas y fue publicado en 1942, en forma facsímil dentro de la *Revista Musical Mexicana*. El otro documento es el *Libro que contiene onze partidos del Mo. Dn. Joseph de Torres*, formado por nueve folios y que pertenece a la Colección Sánchez Garza, localizada en el CENIDIM. Afortunadamente continúan los esfuerzos por encontrar música correspondiente a la época de los instrumentos que aún se conservan.

Es lógico que se haya recurrido al repertorio español, el cual se ajustaba perfectamente a las características de los instrumentos. También se empleó con frecuencia la improvisación, que se enriquecía constantemente con la multitud de posibilidades que ofrecían los órganos de tradición española. La música para órgano compuesta en España de los siglos XVI al XVIII tiene un carácter peculiar que la distingue de la de otras épocas y lugares. El uso de ecos, de registros solos que parecen imitar un gran coro de instrumentos de viento de madera y la singular brillantez de los clarines, les otorga una versatilidad colorística insuperable.

El órgano, además, no fungió solamente como instrumento solista, sino que ejerció como "bajo continuo" en la mayoría de las ocasiones. Alcanzó su más alto desarrollo en Nueva España y en el resto de Hispanoamérica, hacia el siglo XVIII, en el que se dio el desenvolvimiento tanto del conjunto vocal como instrumental, siendo las catedrales y las iglesias principales sus centros de difusión por excelencia.

²⁶ S. Tattershall. "Mexico. A Preface to the 1980 ISO Congress", p. 101.

Consideraciones generales sobre la música en la Nueva España

A su llegada al Nuevo Mundo, los españoles se encontraron con una significativa tradición musical entre los pueblos indígenas. La música formaba parte integral de su existencia cotidiana y, especialmente en sus ceremonias, utilizaban siempre el acompañamiento de conchas o trompetas de arcilla, flautas de cerámica o caña, tambores, etcétera. La danza, por ejemplo, no sólo era una diversión sino que constituía una manera de acercarse a los dioses y recibir sus favores “honrándolos y alabándolos con el corazón y con los sentidos del cuerpo”.²⁷

Hacia 1524, tres frailes franciscanos llegaron a la Nueva España con la tarea específica de enseñar y convertir a los indígenas; el principal, fray Pedro de Gante, se dice que había sido músico de la capilla del emperador Carlos V. En 1532, el fraile escribió el siguiente reporte:

Puedo decir a Su Majestad que, sin exageración, ya hay aquí indígenas quienes son totalmente capaces de predicar, enseñar y escribir (en nombre de la fe). Y con cantores entre ellos quienes, si fueran a cantar a la capilla de Su Majestad en este momento, lo harían tan bien que quizá tendría que verlos cantando en realidad para creerlo posible.²⁸

Las facultades musicales de los indígenas fueron aprovechadas por los primeros misioneros para interesarlos en los principios de la fe. Se pidió incluso que si fuera posible, los misioneros supieran tocar algún instrumento.

La primera escuela de música en América fue fundada por el mismo fray Pedro de Gante en Texcoco. Más tarde, en 1527, se trasladó a la capilla de San José del convento de San Francisco en la ciudad de México. Sus cursos musicales comprendían la lectura del canto llano, canto de órgano, canto figurado y, tal vez, el dictado musical, la ejecución instrumental y la construcción de los mismos instrumentos. Poco después, se estableció en la Santa Cruz de Tlatelolco, donde se puso especial atención en la instrucción de los músicos. Las oraciones y responsos eran aprendidos con mayor facilidad por los indígenas con un canto sencillo. El propio Zumárraga escribió a Carlos V que “más que por la predicación, los indígenas se han convertido por la música”.²⁹

²⁷ Citado por J. Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas...*, p. 242.

²⁸ Citado por S. Tattershall, *Op. cit.*, p. 93. (La traducción es mía.)

²⁹ *Ibidem*, p. 96.

Fray Francisco Ximénez, uno de los miembros de la misión franciscana, ayudado por sus mejores discípulos, tradujo lo fundamental de la doctrina cristiana al náhuatl y “pusieronlo en un canto llano muy gracioso para que los oyentes así lo tomasen mejor de memoria”.³⁰

Los comentarios de los cronistas son muy alentadores en este aspecto, aun cuando a partir del siglo XVII no se consignaron los acontecimientos musicales referentes a la evangelización tan ampliamente como en el siglo anterior.

En 1576 Bernal Díaz del Castillo, al hablar de la vida cotidiana en la Nueva España, informa acerca de la existencia de gran cantidad de instrumentos musicales: “...y en algunos pueblos hay órganos, y en todos los más tienen flautas y chirimías y sacabuches y dulzainas; pues trompetas altas y sordas no hay tantas en mi tierra, que es Castilla la Vieja...”³¹

Fray Jerónimo de Mendieta en su *Historia eclesiástica indiana*, alude a la disposición de los indígenas para aprender música, tanto vocal como instrumental:

Demás del escribir comenzaron luego los indios a pautar y apuntar, así canto llano como canto de órgano, y de ambos cantos hicieron gentiles libros y salterios de letra gruesa para los coros de los frailes, y para sus coros de ellos con letras grandes muy iluminadas...

El tercero año los pusieron en el canto, y algunos se reían y burlaban de los que los enseñaban, y otros los estorbaban diciendo que no saldrían con ello, así porque parecían desentonados como porque mostraban tener flacas voces. Y a la verdad no las tienen comúnmente, ni pueden tener tan recias ni tan suaves como los españoles, andando, como andan, descalzos y mal arropados y comiendo poco y flacas viandas. Pero como hay muchos en que escoger, siempre hay buenas capillas y algunos contrabajos, altos, tenores y tiples que pueden competir con los escogidos de las iglesias catedrales, y en común todos ellos salen con el canto, lo que no es entre nosotros, que por mucho que en ello se ejerciten, hay muchos que poco ni mucho saldrán con ello.

No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores que oficien misas y vísperas en canto de órgano con sus instrumentos de música. Ni hay aldehuela, apenas, por pequeña que sea, que deje de tener siquiera tres o cuatro indios que canten cada día en su iglesia las horas de Nuestra Señora. Los primeros instrumentos de música que hicieron y usaron, fueron flautas, luego chirimías, después orlos, y tras ellos, vihuelas de arco, y ahora cornetas y bajones. Finalmente, no hay género de música en la iglesia de Dios, que los indios no la tengan y usen en todos los pueblos

³⁰ Citado por C. Saldivar. *Historia de la música en México*, p. 96.

³¹ B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista...*, pp. 636-638.

principales, y aún en muchos no principales, y ellos mismos lo labran todo, que ya no hay para qué traerlo de España como solían. Una cosa puedo afirmar con verdad, que en todos los reinos de la cristiandad (fuera de las Indias) no hay tanta copia de flautas, chirimías, sacabuches, orlos, trompetas y atabales como en este reino de la Nueva España.³²

Esto mismo es confirmado por fray Juan de Torquemada en su *Monarquía indiana*, publicada en 1723, obra que constituye una recopilación de distintos testimonios de testigos de la conquista y exploración de la Nueva España.

Los indígenas aprendieron el canto y, según Motolinía, después de practicar-lo “han ya puesto en canto de órgano villancicos a cuatro voces, y los villancicos en su lengua, y esto parece señal de grande habilidad, porque aún no los han enseñado a componer, ni contrapunto... un indio de estos cantores... ha compuesto una misa entera por puro ingenio...”³³

También en el reporte de Juan de Ovando, antes citado, se dice que: “La música polifónica es la moda en todas partes y el acompañamiento de flautas y chirimías es común. En algunos lugares las dulzainas y los orlos junto con vihuelas de arco y otros tipos de instrumentos fueron usados.”³⁴

Para la composición hubo también un gran interés. Se crearon numerosos himnos a la Virgen y a distintos santos, en náhuatl y en español. En las iglesias y pueblos del Virreinato se conocieron las grandes composiciones de los maestros europeos, que alternaron junto con los autores mexicanos. Algunos de los europeos conocidos en Nueva España en el siglo XVI, según Stevenson, fueron: Palestrina, Orlando di Lasso, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria, entre los más importantes.

El primer gran compositor del que se tiene noticia fue Hernando Franco, maestro de capilla de la catedral de México de 1575 a 1585. Sus obras son vocales y se ajustan a los principios de la polifonía litúrgica de su época.

Originario de Extremadura, estuvo algún tiempo en Guatemala como maestro de coros hasta que fue nombrado en su cargo catedralicio. Con Franco a la cabeza, la música de la Catedral alcanzó un apogeo raramente igualado en la Colonia. Se agregaron nuevos instrumentos y cantantes, se aumentaron los salarios de los músicos ya contratados, etcétera. Como compositor, su fama reside principalmente en sus magníficas, publicadas modernamente en *The Franco Codex of the Cathedral of Mexico* (Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press) por Steven Barwich.

³² F. G. Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, pp. 410-414.

³³ Motolinía, *Memoriales*, pp. 178-179.

³⁴ Citado por J. Fesperman, *Op. cit.*, p. 16.

Es importante hacer notar que no fue común el que un indígena alcanzara un rango alto dentro de la jerarquía de la música eclesiástica; es muy difícil encontrarlos como maestros de capilla. Entre las contadas excepciones se encuentra un indio zapoteca llamado Juan Matías quien fungió como maestro de capilla de la catedral de Oaxaca, pero en general se evitó que los indígenas llegaran a puestos tan sobresalientes. Más frecuente fue la participación de bandas de indígenas, con instrumentos de origen prehispánico, que tocaban en el atrio antes de comenzar la misa.

Hacia fines del siglo XVII se distinguió Antonio de Salazar, maestro de capilla de la catedral de México de 1685 a 1715. Se ha encontrado una enorme producción musical de este autor.³⁵ En el siglo XVIII destacó Manuel de Sumaya, compositor y maestro de capilla de las catedrales de México (1715-1739) y Oaxaca (desde 1745 hasta 1755 o 1756, año de su muerte). Fue un compositor muy prolífico y celebrado. A él se debe la primera ópera mexicana, denominada *Parténope*, cuya única representación se llevó a cabo en el palacio de los Virreyes en 1711; ahora sólo se conserva el libreto en italiano y en español. También se conoce solamente el libreto de su obra teatral "El Rodrigo", de 1708. Hay obras suyas en las catedrales de México y Oaxaca, en el Colegio de Santa Rosa de Morelia y en la Catedral de Guatemala, y se trata principalmente de composiciones en latín como Lamentaciones, Magníficas, Salmos, Misas y Villancicos, algunos de éstos dedicados a la Virgen de Guadalupe.

La capilla musical, tanto en España³⁶ como en México, estaba formada por un grupo de cantores, no muy numerosos, compuesto por niños y adultos que, bajo la dirección y las enseñanzas de un maestro, interpretaban la música polifónica vocal en los actos litúrgicos. Dentro de la capilla había también uno o dos organistas que, junto con otros instrumentistas, formaban el grupo de ministriles. Los organistas constituían el pilar de la capilla musical. Con frecuencia se distingue entre dos de ellos, uno para todos los días, no necesariamente un virtuoso, ya que sólo acompañaba la salmodia, y otro, mejor intérprete, que tocaba el instrumento como solista.

El coro de la Catedral era el escenario para la capilla. Los cantores se situaban en torno al fascistol que sostenía los grandes libros. La iglesia era el lugar de concierto por excelencia. Se habla de música cantada "a fascistol" para diferenciarla de la música "a papeles", que se escribía en partes individuales para cada cantor, o al menos para cada voz. La música iba de acuerdo con la celebración, siendo más

³⁵ R. Stevenson, "Antonio de Salazar", pp. 4-6.

³⁶ S. Rubio. *Desde el Ars Nova hasta 1600*, y J. López-Calo, *Siglo XVII. Historia de la música española*.

solemne mientras más importante era la fiesta. Cada día había dos momentos particularmente intensos, la misa por la mañana y las vísperas por la tarde.

La misa se celebraba en las catedrales y en las iglesias principales y siempre se cantaba: los días ordinarios en canto llano, los domingos y días festivos en polifonía o canto de órgano. Musicalmente fueron muy importantes las oraciones conocidas como el ordinario de la misa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*.

Los salmos eran la parte fundamental de las celebraciones litúrgicas. Entre ellos, destaca el *Miserere*, que se cantaba como conclusión de las celebraciones del Triduo Sacro de Semana Santa. El salmo debía cantarse de rodillas por lo que son frecuentes las quejas de los canónigos respecto de la duración de los mismos. Unido a los salmos se encontraba el *Magnificat*, un canto muy solemne y ornado.

En la Nueva España el Alabado fue una de las composiciones religiosas que se enseñaron al pueblo, que se perpetuó en su memoria y que siempre se cantaba al terminar sus labores. Era una jaculatoria, una profesión de fe.

Los villancicos eran usuales no sólo en la época navideña sino también en otras festividades como el Corpus. Los maestros de capilla de todas las catedrales importantes compusieron villancicos que intercalaban en los oficios y misas de las grandes festividades. Estos se acompañaban con el órgano solo o con violas. En México, multitud de autores escribieron villancicos, incluso un genio literario: Sor Juana Inés de la Cruz. Sus villancicos fueron puestos en música por Antonio de Salazar, José Loaysa y Agurto, Manuel de Dalla y Lana y Mateo Vallados.

Susan Tattershall ha rastreado la existencia de villancicos en la Nueva España y reconoce que al ser éstos un poco teatrales, el órgano, además de acompañarlos, era un proveedor de efectos especiales, utilizando los pajaritos, los tambores, las campanas o los cascabeles, los cuales son parte constitutiva del órgano mexicano.³⁷

En la *Gaceta de México* del 21 de octubre de 1731, se narra el desarrollo de una procesión y se hace notar la importancia de la música dentro de la misma:

Los Padres de la Congregación del Oratorio, después de las Vísperas, y Plática, que se acostumbra en su Iglesia, salieron de ella en Procesión cantando la Doctrina Cristiana, con su devota Cofradía, y gran concurso, y llegando a la de San Agustín el Real (destinada para celebrar esta vez el Oratorio Vespertino) salió su comunidad a recibir el Estandarte, y habiendo prestado grata atención el innumerable pueblo, que gustoso esperaba, sonaron los acordes instrumentos, y se oyó la bien concertada música (dispuesta para el efecto por el célebre Mro. D. Manuel de Sumaya) e

³⁷ S. Tattershall, *Op. cit.*, p. 100.

inmediatamente dijo su elegante sermónico un bien habilitado niño, y éste concluido, halagó de nuevo el oído la numerosa cadencia de la suave música...

El maestro de capilla era quien impartía las clases de música instrumental y algún discípulo aventajado se encargaba de la enseñanza del canto. En la ciudad de México la enseñanza musical de este tipo se centraba en la Catedral. Esta escuela se transformó en el Colegio de Infantes del Coro de la Catedral en 1732, la cual es considerada por Saldívar como la escuela de música más antigua de América. Seguía funcionando hasta principios del siglo XX.

Hacia mediados del siglo XVIII se fundó una escuela especial para mujeres. Se localizaba en el convento de San Miguel de Belem, que sería más tarde cárcel, y que se demolió en 1933. En los escritos sobre su fundación se especifican los objetivos; se pretende que sea “una Escuela de Música, en la que las pobres de dicha casa que fueren aptas a esta enseñanza, se críen, eduquen y adoctrinen para el mayor culto y mejor servicio de Dios Nuestro Señor en los Coros de Religiosas de esta ciudad...”

A las religiosas se les exigía también cierta predisposición musical, y se especifica: “En el singular caso de criarse alguna Organista, en quien esta Profesión sobresalga con mucho esmero, en cuya contingencia damos con ella sola por aceptable, atendida la dificultada de este estudio y la raridad con que se crían estas sus profesoras.”³⁸ Además, las monjas eran eximidas del pago de dote en los conventos por el hecho de ser músicas.

Algunos documentos del Colegio de Santa Rosa de Valladolid, hoy Morelia, revelan que las jóvenes alumnas eran cuidadosamente electas. El archivo del convento contiene música compuesta en el siglo XVIII, que era ejecutada por las alumnas.

Las monjas adquirieron gran fama acompañando música. Se dice que Santa Rosa de Lima tocaba el arpa, la guitarra y cantaba “rivalizando con los pájaros”. Hasta nosotros ha llegado la celebridad de Juana de Maldonado, una hermosa monja de Antigua Guatemala, cuya historia es narrada por Thomas Gage, y que se sabe que dominaba varios instrumentos y que conservaba un pequeño órgano en su habitación.³⁹ También la madre María Juana Martínez tocaba el órgano en el convento de Santa Clara de Puebla.⁴⁰

³⁸ Citado por G. Saldívar, *Op. cit.*, p. 149.

³⁹ P. Kelemen, “The Splendor of Colonial Organs”, pp. 235-236.

⁴⁰ *Cfr.* Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán. Leyenda en el retrato de sor Juana María Martínez. Citado por J. Muriel, *Cultura femenina novohispana*, p. 488.

Hubo otras escuelas de música en Puebla y Veracruz, hasta que en 1720 se fundó un conservatorio en el convento de Corpus Christi. En una carta de don Baltazar de Zúñiga Guzmán se dice: "Cierta conservatorio, que después se había de erigir en monasterio, en favor de niños, o mujeres nobles, Indias de nación, debaxo del Instituto en la primera Regla de Santa Clara, y denominación del Santísimo Cuerpo de Cristo."⁴¹

La música litúrgica de los siglos XVI y XVII que ha llegado hasta nosotros es principalmente coral y se acompañaba por el órgano y por otros instrumentos que doblaban las voces. Hasta principios del siglo XVIII es cuando encontramos obras en las que los instrumentos juegan un papel propio e independiente de voces. En este siglo, se desarrolló hasta su máximo esplendor el conjunto vocal y el instrumental, ayudado por la llegada a México de compositores italianos como Mateo Tollis della Rocca e Ignacio Jerusalén, quienes dieron un nuevo impulso a la música religiosa y teatral.

El papel del órgano en la liturgia novohispana. Concilios y disposiciones eclesiásticas

En un principio, el órgano estuvo más relacionado con la diversión y las grandes fiestas públicas que con los servicios divinos. Aún no se ha definido en qué momento se introdujo en las celebraciones religiosas. Según el obispo Julianus, el órgano se usaba en los cultos públicos en España, a mediados del siglo V.

Es muy factible, sin embargo, que la música instrumental formara parte de las festividades religiosas desde fechas más tempranas, como se desprende de algunas recomendaciones de San Ambrosio, arzobispo de Milán, entre el 374 y el 397 d. C., en el sentido del uso de la música dentro de la liturgia, al decir: "Fascinad al pueblo con el encanto melódico de los himnos."⁴²

En el tratado *Spiegel der Orgelmacher*, de Arnolt Schlick, al que hicimos alusión anteriormente, se hace hincapié en esta íntima conexión entre el órgano y la liturgia. El organista participa activamente en cada etapa de la celebración, solemnizando los momentos cumbres de la misa, situado en un lugar privilegiado dentro de la iglesia.

⁴¹ G. Saldívar, *Op. cit.*, p. 152.

⁴² Citado por S. Moreno, *Op. cit.*, p. 6.

Durante la Edad Media, la iglesia era el lugar donde la gente escuchaba la música de órgano como un elemento constitutivo de la liturgia y resulta sumamente difícil descubrir hasta qué punto los feligreses disociaban la experiencia musical del medio litúrgico.

Únicamente en los Países Bajos en la época de Calvino, las autoridades eclesiásticas pusieron en tela de juicio el que el órgano estuviera realmente al servicio de la “mayor gloria de Dios” y prohibieron su uso durante los oficios divinos, hasta mediados del siglo XVII, en que volvió a reconocerse la importancia fundamental del instrumento como el acompañante ideal para los cánticos de los fieles. Las voces dejaban mucho que desear sin que el órgano las apoyara y las guiara al unísono.

Mientras tanto, fue usual que el órgano se empleara en forma independiente. Según el diario de John Evelyn, fechado en 1641, los órganos de tradición germánica, como el ya mencionado de la Haarlem Bavokerk, no estaban hechos para el divino servicio o para asistir a los creyentes con sus cantos de los salmos, como debía suponerse, sino solamente para recrear a la gente antes y después de sus devociones, mientras los burgomaestres hablaban sobre sus negocios; en estos casos, el órgano adquiría un rango más profano que litúrgico.

Posteriormente, cuando los fieles de los países germánicos participaban con muchos cantos en los oficios protestantes, prefirieron en el órgano los registros de “boca” a los de “lengüetas”, demasiado sonoros para el acompañamiento de las voces; según el testimonio de Andreas Werckmeister en su *Orgelprobe* de 1681, los juegos de lengüetas eran considerados como juegos de locos.⁴³ Mientras tanto, en los países más católicos como Francia, Italia y España, donde el órgano fue utilizado como solista con frecuencia, los registros de lengüetas daban una gran riqueza tímbrica a las obras que se interpretaban durante los servicios religiosos.

La música de órgano siempre se ha asociado al acercamiento entre los hombres y Dios. El escritor Honoré de Balzac escribió algunas reflexiones sobre ello:

El órgano es en verdad el más grande, el más osado, el más excelso de todos los instrumentos creados por el genio humano; es una orquesta completa en sí mismo. Seguramente es una especie de pedestal en el que el alma se equilibra en un vuelo hacia el espacio... cruzando el infinito que separa el cielo de la tierra. Los cientos de voces de su coro en la tierra pueden llenar toda la distancia entre los hombres arrodillados y un Dios oculto en lo deslumbrante de su santuario. En esas grandes naves abovedadas, las melodías inspiradas por el sentido de cosas divinas se armoni-

⁴³ Citado por R. Bragard, *Op. cit.*, p. 157.

zan con una grandeza antes desconocida y son recubiertas con nueva gloria y poder. En el profundo silencio roto por el canto del coro en respuesta al estruendo del órgano, un velo es tejido por Dios, y el esplendor de sus atributos brilla a través de Él.⁴⁴

En España y más tarde en la Nueva España, el órgano fue una parte fundamental de los servicios litúrgicos y el organista uno de los pilares de la capilla musical. Las grandes fiestas del calendario litúrgico como las de Navidad, la Semana Santa o el día del santo titular de cada una de las iglesias, eran días de gran concierto, aunque también los domingos ordinarios empleaban la música para solemnizar el momento. Fue la misma Iglesia la que apoyó la importación de instrumentos.

Un cronista español del siglo XVI describe de la siguiente manera una ceremonia: "Hízose una solemne procesión con muchas luces..., con muchas danzas, motetes, villancicos y lindos conceptos, todos en alabanza de los santos y santas reliquias, con mucho canto de órgano, con muy gallardas voces y tan acordadas que verdaderamente era un retrato muy al vivo del paraíso."⁴⁵

En un documento de Juan de Vado de la Biblioteca Nacional de Madrid, puede leerse lo siguiente: "Contra el estilo común hice acompañamiento continuo para el órgano, porque añade solemnidad y apoyo para la afinación de instrumentos y voces; y en los días más solemnes y festivos se puede, sacando traslados en papeles sueltos, multiplicar coros y acompañamientos, y se conseguirá con este aparato más celebridad."⁴⁶

En la Nueva España la música, como hemos visto, fue uno de los medios principales para la conversión de los indígenas, gracias a lo novedosas y atractivas que resultaban las ceremonias. Sin embargo, hacia mediados del siglo XVI, aquello resultaba más bien una romería que una celebración religiosa. La abundancia de músicos cantores e instrumentos dio lugar a que el Primer Concilio Mexicano, celebrado en 1555, declarara que:

El exceso grande que hay en nuestro Arzobispado, y Provincia, quanto de los instrumentos musicales de chirimías, flautas, vihuelas de arco y trompetas, y el gran número de cantores e indios, que se ocupan en los tañer y en cantar, nos obliga a poner remedio y limitación en todo lo sobredicho: Por lo qual S.A.C. mandamos y ordenamos, que de hoy no se tañan trompetas en las Iglesias en los Divinos Oficios, ni se compren más de las que se han comprado, las cuales solamente servirán en las

⁴⁴ G. A. Audsley, *Op. cit.*, p. introductoria. (La traducción es mía.)

⁴⁵ S. Rubio, *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁶ Citado por J. López-Calo, *Op. cit.*, p. 101.

procesiones que se hacen fuera de las iglesias, y no en otro oficio eclesiástico; y en cuanto a las chirimías y flautas, mandamos que en ningún pueblo las haya, si no es la cabecera, las cuales servirán a los pueblos sujetos en los días de fiestas de sus santos, y las vihuelas de arco y las otras diferencias de instrumentos, queremos que de el todo sean extirpados, y exhortamos a que todos los religiosos y ministros trabajen que en cada pueblo haya órgano, porque cesen los estruendos y estrépitos de los otros instrumentos y se use en esta nueva iglesia el órgano, que es el instrumento eclesiástico; y asimismo encargamos a todos los religiosos y clérigos de nuestro Arzobispado, y Provincia, que señalen y limiten el número de los cantores, que en cada pueblo donde residen puede haber, de manera que no queden, ni haya, sino los muy necesarios, y estos canten bien el canto llano, y éste se use y modere, y ordene el canto de órgano al parecer del Diocesano, y todo lo contenido en este capítulo.⁴⁷

Algunos años más tarde el rey Felipe II confirmaba la necesidad de restringir el número de instrumentos y, en general, de hacer más solemne la liturgia. Él permitió solamente el uso del órgano dentro de su capilla, después de 1572. Todos los demás instrumentos fueron prohibidos. El documento dice así:

El Rey:

Presidente e Oidores de nuestra Audiencia Real de la Nueva España:

A Nos se ha hecho relación que hay muy gran exceso y superfluidad en esta tierra, y gran gasto, con la diferencia de géneros de músicos y cantores que hay, con trompetas reales y bastardas, clarines, chirimías y sacabuches, y trompones, y flautas, y cornetas, y dulzainas, y pifanos, y viguelas de arco, y rabeles, y otros géneros de músicos que comúnmente hay en muchos monasterios, lo cual, todo, dizque va creciendo, no solamente en los pueblos grandes, pero en los pequeños; y que de ello se siguen grandes males y vicios, por los oficiales de ello, y tañedores de los dichos instrumentos, como se crían desde niños en los monasterios deprendiendo a cantar y a tañer los dichos instrumentos, son grandes holgazanes, y desde niños conocen todas las mujeres del pueblo, y destruyen las mujeres casadas y doncellas, y hacen otros vicios anexos a la ociosidad en que se han criado; y lo mismo de los cantores. Y que en muchos pueblos los dichos tañedores y cantores no pagan tributo, y carga el tributo sobre los pobres; y que también en muchos pueblos pretenden relevarse de la obediencia de sus cabezas, y toman por principio y medio las dichas trompetas y músicas; y que conviene que vosotros y los preladados os junteis y platiqeuís y deis orden en la reformación de lo susodicho, porque importa mucho a el servicio de Dios y quietud de los pueblos y ocupación de los indios, para evitar los grandes pecados que los

⁴⁷ F. A. Lorenzana. *Op. cit.*, Cap. LXVI, p. 140.

susodichos cometen; y me fue suplicado lo mandase proveer y remediar como conviniere o como la mi merced fuese. Lo cual, visto por los del Nuestro Consejo de las Indias, fue acordado que debía mandar dar ésta mi cédula para vos, e yo túvelo por bien; porque vos mando que veais lo susodicho y proveais que se modere y que no haya exceso en ello, y de lo que hiciéredes y proveyédes, nos dareis aviso.

Fecha en Toledo, de diez y nueve de febrero de mil e quinientos y sesenta y un años.
Yo el Rey. [Rúbrica.]

Por mandato de su Majestad, Francisco de Erasso. [Rúbrica.]⁴⁸

Y no era solamente la gran cantidad de instrumentos lo que molestaba al clero, sino también las danzas que eran una clara manifestación de las antiguas costumbres indígenas. Se sabe, por ejemplo, que en la fiesta de Corpus, los niños acólitos eran adornados con penachos de plumas, y se mezclaban las danzas con los cantos prehispánicos, aunque les cambiaban la letra.

El Tercer Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1585, puso especial interés en erradicar estas costumbres, afirmando que debía impedirse con suma diligencia que quedara algún vestigio de la impiedad de los indígenas, prohibiendo la celebración de danzas dentro de los templos, aunque sí las permitía públicamente: “Queden prohibidas las danzas, bailes, representaciones y cantos profanos aun en el día de la Natividad del Señor, en la fiesta de Corpus y otras semejantes.”⁴⁹

Ya en el Concilio de Trento se había afirmado: “Destierren también de sus iglesias aquella música en que con el órgano o con el canto se mezcla algo impuro o lascivo.”⁵⁰

Se dio en la Iglesia la necesidad de volver a la sencillez y añadir así solemnidad a la liturgia. Musicalmente fueron el órgano y el canto gregoriano los mejores aliados para lograrlo.

Aún en nuestros días, el Concilio Vaticano II, al referirse a la música dentro de la liturgia, promueve que se tenga: “...en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas, y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales.”⁵¹

⁴⁸ Citado por G. Saldívar, *Op. cit.*, p. 184.

⁴⁹ *Concilio III Provincial Mexicano...*, Tít. XVIII, p. 321.

⁵⁰ A. Machuca Díez, *Los Sacrosantos Ecuménicos Concilios de Trento y Vaticano*, Sesión XXII, p. 250.

⁵¹ “Constitución Sacrosanctum Concilium”, Cap. VI, No. 120, p. 129.

La construcción de órganos en Nueva España

En el medioevo fueron los monjes quienes, en el retiro de sus conventos y monasterios, se dedicaron a construir órganos para utilizarlos en sus iglesias. Fueron ellos, constructores e intérpretes, quienes llegaron a convertirse en los más ardientes promotores de este arte.

La organería se convirtió en una preciada artesanía de las órdenes religiosas, aunque hacia el siglo XV ya no estuvo tan monopolizada por ellas. Entre la correspondencia de Pál Kelemen y el doctor Berlin, éste último afirma no haber encontrado clérigos entre los constructores de órganos novohispanos, mencionados en archivos del siglo XVIII,⁵² pero Efraín Castro nombra algunos organeros presbíteros en el siglo anterior.⁵³

Es lógico pensar que los primeros instrumentos que encontramos en Nueva España llegaron de la Península. Más tarde, los indígenas aprendieron a fabricar las piezas de los órganos, las cuales eran armadas por organeros españoles. Los primeros misioneros instruyeron a los indios a hacer también otros instrumentos, según las crónicas de Mendieta y Torquemada, a las que ya hemos aludido.⁵⁴

Asimismo, Motolinía en sus *Memoriales*, afirma: "Tañían ansimesmo sacabuches y chirimias, aunque en pocas partes, a mengua de instrumentos, porque aunque los hacen los indios, tardan mucho en hacer chirimias entonadas."⁵⁵

En 1568, el Cabildo Metropolitano de México expidió una ordenanza municipal en la que se fijaban las reglas para los aspirantes al oficio de fabricante de instrumentos musicales, entre los cuales sobresalía la presentación de un examen sobre la construcción de órganos, espinetas, monocordios, laúdes, violines y arpas, además de un sistema permanente de inspección de su producción a cargo de un examinador oficial que, tres veces al año, tenía el poder de confiscar instrumentos defectuosos.

El constructor de instrumentos, perteneciente al gremio de ebanistas y entalladores,⁵⁶ debía dominar además la forma, la decoración y el tono de los mismos. Era efectivamente un artesano que generalmente transmitía su oficio de generación en generación.

⁵² P. Kelemen, *Op. cit.*, p. 227.

⁵³ E. Castro, "Los órganos de la Nueva España y sus artífices", pp. 21-37.

⁵⁴ *Cfr.* Citas p. 62.

⁵⁵ Motolinía, *Op. cit.*, p. 179.

⁵⁶ *Cfr.* "El trabajo de ebanistería", p. 78.

En el caso de la organería hay que especificar que el constructor del instrumento no necesariamente correspondía a quien elaboraba la caja, aunque el oficio de organero abarca los dos aspectos: el técnico y el artístico.

Maestros de hacer órganos

En 1980, fecha en que Fesperman publicó su obra *Organs in Mexico* y, en 1981, cuando Bonet escribió su artículo sobre las cajas de órgano españolas, se hacía patente la inquietud por la falta de nombres en el campo de la construcción de órganos y de sus cajas, tanto en España como en México.

Fesperman escribía: “¿Quién construyó los sofisticados y hermosos instrumentos de la Valenciana en Guanajuato, de Querétaro, de Oaxaca, de Taxco y de otras incontables iglesias parroquiales y templos conventuales?”⁵⁷ y Bonet decía: “...muchas veces quedamos ayunos de quiénes fueron los artífices de las magníficas cajas de órganos...”⁵⁸

De igual manera, Drewes afirmaba: “Existe en la República Mexicana una asombrosa cantidad de órganos tubulares barrocos que sin lugar a dudas han sido fabricados en el país por artesanos locales...”⁵⁹

Frente a estas expectativas, Efraín Castro Morales, se ha dedicado a la búsqueda de datos sobre constructores, cuyos resultados han salido a la luz en una importante publicación.⁶⁰

Al final del libro puede consultarse un apéndice con un listado alfabético de los constructores de órganos conocidos en la Nueva España. Es importante hacer constar que en todas las fuentes consultadas, jamás encontré referencias acerca de gremios o asociaciones de organeros, específicamente. Esta recopilación es necesariamente incompleta y está sujeta a ampliarse con nuevos descubrimientos. Es mucho lo que se ha avanzado en los últimos años y es muy factible que sigan apareciendo nombres de éstos, casi desconocidos, grandes artistas del México virreinal.

⁵⁷ J. Fesperman, *Op. cit.*, pp. 18-19.

⁵⁸ A. Bonet, “La caja del órgano en España”, p. 14.

⁵⁹ M. Drewes, “Gregorio Casela, un constructor mexicano de órganos del siglo XVIII”, p. 155.

⁶⁰ E. Castro, *Op. cit.*, pp. 21-37.

El trabajo de ebanistería

Detrás de los nombres de los grandes constructores de órganos hay que hacer mención de los encargados de trabajar la madera: los carpinteros, entalladores, ensambladores⁶¹ y los violeros.⁶²

El 30 de agosto de 1568 se promulgaron sus ordenanzas, las cuales fueron confirmadas por la Real Audiencia Gobernadora el 6 de octubre del mismo año. En ellas se especifican las funciones, por una parte, de los carpinteros de lo blanco quienes estaban autorizados para construir sillas, bancos, mesas comunes y otros muebles semejantes, principalmente de superficies planas y lados rectos, y por otro lado los entalladores, quienes eran capaces de realizar un trabajo más elaborado como escritorios con sus bases de molduras, arquitrabes y cornisas; varios tipos de sillas como las francesas, de caderas y ataraceadas (ver nota 8), mesas de seis piezas, etcétera.

Más tarde, el 26 de octubre de 1585, otra ordenanza se refiere a los talleres, donde se especifica que:

Otrosí para que más en perfección se haga de aquí en adelante las obras de carpinteros de lo blanco y de lo prieto, y entalladores y ensambladores y violeros, y de aquí adelante ningún oficial de los susodichos no pueda poner tienda (taller) del dicho oficio, así el vecino de esta ciudad, como el de fuera parte, hasta tanto que no sea examinado, y siendo hábil y suficiente para poner la dicha tienda, y usar del dicho oficio y al forastero que a ella viniese, si fuere mozo no fuere examinado hasta tanto que resida y labre dos meses del año con maestros examinados como dicho es, pueda tomar obras, y poner la dicha tienda con tanto que dé fianzas de cien pesos para las maderas que le fueren entregadas para las obras, que hubiere de hacer, y el que de otra manera cualesquiera de los dichos oficios lo contrario haciendo, incurra en pena de cincuenta pesos de oro común aplicados según y como arriba está dicho.

La misma ordenanza al referirse a los violeros dice:

Otrosí mandamos que el oficial violero para saber bien su oficio, y ser singular de él, ha de saber hacer instrumentos de muchas artes que sepa hacer un clavicornio y un clavicómbano, y un monocordio, y un laúd, y una vihuela de arco y una vihuela grande de piezas con sus ataraces y otras vihuelas...

⁶¹ Entallar es hacer figuras de relieve en madera y ensamblar es unir, juntar o ajustar piezas de madera.

⁶² Son los constructores de los instrumentos de cuerda.

Sabemos que estas disposiciones tan estrictas no se llevaron a cabo en la realidad y sólo se conserva un documento sobre la presentación de un examen sobre construcción de instrumentos correspondiente a Manuel Belmaña.⁶³

En el caso específico de la construcción de una caja de órgano, se conserva un detallado documento, fechado el 19 de septiembre de 1724, referente a los gastos necesarios para la factura de la misma en los órganos de la catedral de Sevilla,⁶⁴ donde aparecen con claridad los oficios de quienes participan en su elaboración.

El documento lo encabezan el maestro de obras de carpintería y el escultor. A ellos le siguen un oficial aparejador, encargado de dirigir la factura de la caja, "la inteligencia de las órdenes y disposiciones de la obra", dos tallistas desbastantes, dos limpiantes de talla, cuatro oficiales ensambladores, dos oficiales de carpintero, dos oficiales menores, dos mancebos aprendices, éstos últimos encargados de "cozer la cola y administrar a los oficiales, y limpiar el taller, y traer a mano lo necesario".

Los materiales que se especifican son: maderas de pino de Flandes, cedro y borne (roble), todo género de clavazón, herraje, cola de zafra y carbón para la cola.

El equipo de entalladores y ensambladores debe haber sido semejante en todos los casos de factura de cajas de cierta relevancia, aunque hay que añadir que en el caso de la Nueva España, abundaron los casos de indios dedicados al trabajo en madera.

Para los muebles finos, durante todo el siglo XVI y la mayor parte del XVII se prefirió el nogal y, más tarde, durante todo el siglo XVIII sobresalen las obras de cedro, aunque las cajas más modestas emplean el pino, el ayacahuite, utilizado frecuentemente en la factura de retablos y otras maderas de menor calidad.

⁶³ Citado por C. Saldívar, *Op. cit.*, pp. 187-188.

⁶⁴ J. E. Ayarra Jarne, *Op. cit.*, pp. 84-86.

Los órganos en el espacio arquitectónico

Un órgano oculto a la vista puede inducir a un sentimiento de misterio, aun de mistificación, pero así sucedería también con un púlpito escondido o con un altar oculto.

Andrew Freeman

La disposición del órgano dentro de la iglesia es de excepcional importancia en relación con la construcción de la iglesia misma y con el ceremonial litúrgico; va dictada por las necesidades de cada caso y por las características arquitectónicas del templo.

Los especialistas están de acuerdo en que no existe ninguna regla de aplicación universal que pueda formularse o adoptarse. Es importante considerar, en primer lugar, el papel que juega la música dentro de los servicios religiosos. No es lo mismo referirse a la Iglesia Anglicana o a la Católica Romana, en las que la música ocupa un lugar esencial dentro del culto que hacer alusión a toda una serie de comunidades religiosas que sólo requieren de que el órgano acompañe algunos cantos y, por lo tanto, que se escuche bien.

Lo que sí puede considerarse como una disposición general entre las autoridades de música religiosa es que el órgano destinado a acompañar los cantos, debe estar lo más cerca posible del coro para producir la perfecta unidad musical y que las voces sean adecuadamente sostenidas, así como que sea colocado a una altura razonable.

Son, sin embargo, muchos los intereses y opiniones que se conjuntan para elegir el lugar más adecuado para el órgano. Los clérigos anteponen el servicio que presta el instrumento a la liturgia mientras los cantores consideran el efecto acústico; al arquitecto le preocupa el aspecto plástico de la caja y, por último, el constructor de órganos, que los conoce a fondo, defiende el espacio necesario para que el sonido se exprese en libertad pues sabe cómo depende su lucimiento de su ubicación.

Es necesario valorar convenientemente el entorno del instrumento ya que de él depende en gran parte la adecuada difusión del sonido. Un órgano de calidad mediana puede lograr un buen sonido en un edificio con resonancia mientras que un excelente instrumento puede lucir poco impresionante y apagar su sonido en un espacio inadecuado. Muchos órganos no han sido correctamente concebidos en los términos de su espacio circundante; otros son excelentes en cuanto a su mecanismo pero fallan como reales instrumentos musicales.

Andrew Freeman⁶⁵ especifica varios lugares adecuados para la colocación del órgano, además de la portada oeste, considerada como el lugar ideal, por su espacio y por la perfecta propagación del sonido:

a) Bajo el arco más oriental de la arcada de la nave, especialmente si se trata de un instrumento pequeño; algunas veces, es colgado como un nido de golondrina. Esta disposición fue común hacia fines de la Edad Media.

b) Bajo el arco más occidental de la arcada de la nave, cuando debe proyectar su parte posterior hacia la misma o cuando es un instrumento de grandes dimensiones.

c) Hacia el fondo de la nave en cualquiera de los lados. En este caso, los teclados deben estar colocados de forma que el organista pueda ver el altar.

d) En el transepto, al nivel del piso o en una galería. Esta colocación fue practicada especialmente durante el Renacimiento.

e) En el entrecoro cuando el arco sea muy alto y el órgano luzca pequeño, o bien, que el órgano esté bajo y permita apreciar el muro de la nave.

Históricamente es asombroso descubrir el interés de los constructores de órganos del pasado por lograr la perfecta transmisión del sonido. El propio tallado en madera de la caja, cuidadosamente ensamblada, contribuyó con mucho al éxito del tono de los órganos.

Durante la Edad Media la elección del lugar más adecuado para el órgano no presentaba grandes dificultades; los instrumentos no eran de dimensiones considerables y podían amoldarse a cualquier lugar y además transportarse de un sitio a otro y aun de una iglesia a otra. En las iglesias medievales más antiguas no puede hablarse de la existencia de un lugar específico para colocar el órgano; existe muy poca información sobre el tema aunque lo más razonable es que se colocara junto a los cantores, en el coro o en el entrecoro, o bien, a un lado del altar mayor.

En las catedrales y en las iglesias mayores había un positivo colocado en alguno de los emplazamientos antes mencionados y además existían uno o varios portativos o regales, que eran llevados de capilla en capilla para acompañar determinadas ceremonias litúrgicas.

Hacia el siglo XV el arte de la construcción de órganos, como ya se ha visto, alcanzó grandes adelantos y fue entonces necesario que se pensara en el lugar apropiado para la erección de grandes instrumentos. Las iglesias europeas dispusieron al gran órgano en un sitio elevado, generalmente en el interior del coro a los pies del templo, o bien se construyó una galería especial denominada tribuna, apuntalada hacia afuera del muro, en el triforio o en los entrepaños de

⁶⁵ Citado por W. L. Sumner, *Op. cit.*, pp. 264-265.

la nave, principalmente. En el caso de la existencia de dos órganos, éstos se colocaron uno frente a otro a cada lado del coro alto.

Podían distinguirse dos clases de instrumentos, el que se denominaba órgano de tribuna, colocado en lo alto y a los pies del templo y considerado en sí mismo como un instrumento solista y el órgano de acompañamiento o de coro, utilizado en los servicios litúrgicos para apoyar los cantos y cuya colocación iba dictada por las circunstancias de la ceremonia. Sin embargo, esta distinción no se hace comúnmente en las catedrales españolas pues el órgano de tribuna o, más bien, los grandes órganos colocados en la nave central, son también órganos de coro que acompañan el canto de los fieles.

Otro lugar usual, aunque no tan común, para colocar el órgano fue alguno de los brazos del crucero, como en el Escorial donde dos de los siete instrumentos se localizan en el transepto de la nave.

Sobre la disposición de órganos en el coro central, característica de las catedrales españolas, hablaremos ampliamente en el inciso "Los órganos en la nave central" p. 83.

En las iglesias barrocas no se otorgó un sitio muy espacioso para el órgano. Según Antonio Bonet⁶⁶ esto se debe al menor uso de la música de órgano por parte de los jesuitas, carmelitas y las demás órdenes religiosas de la Contrarreforma. Siguiendo el esquema del Gesù en Roma, el órgano se sitúa en una tribuna alta a los pies del templo, pero no por ello las cajas dejan de ser un alarde de ostentación por su trabajo ornamental.

Pueden encontrarse órganos, aunque con menor frecuencia, detrás del altar mayor, en el llamado retrocoro, como en el caso de Santa María de la Alhambra en Granada, obra de Juan de Herrera en el siglo XVI y en la Clerecía de Salamanca, construida un siglo después por Gómez de Mora.⁶⁷

Por último, otro lugar especial para el órgano fue el muro interior de la portada principal de la iglesia, aunque su gran defecto consistía en impedir el paso de la luz de los rosetones de la fachada y la falta de espacio para colocarlo en una tribuna alta. Un ejemplo de este tipo de disposición es el de la catedral de Tarazona de 1766.

Los órganos mexicanos que hemos considerado en este estudio se localizan en diversos emplazamientos. Pueden encontrarse en el coro mirando hacia el este como en Santa Prisca de Taxco, en las catedrales de Morelia, Guadalajara y Oaxaca, o estar dispuestos hacia el coro mismo como en Tlacoahuaya, Oaxaca

⁶⁶ A. Bonet, *Op. cit.*, p. 18.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 18.

o en la Valenciana en Guanajuato. Menos común fue utilizar una galería lateral como en Santo Domingo en la ciudad de México o emplear el espacio del transepto como en San Francisco de Tlaxcala.

Órganos de tribuna

Los organeros afirman que acústicamente no hay duda de que la colocación del órgano en el extremo oeste de la nave en una iglesia de grandes dimensiones es la mejor. En el caso de que el órgano se sitúe dentro del coro, es preferible que ocupe el lado norte y, en ocasiones, cuando exista un panel divisor entre el coro y la nave, es éste el lugar ideal para colocar el órgano, ya que permite verlo y escucharlo a la vez.

La gran ventaja de la posición al final de la galería oeste, aparte de la pureza acústica, estriba en el hecho de que el órgano cuenta con el suficiente espacio para estar adecuadamente dispuesto.

En el caso de los órganos de tribuna encontramos importantes trabajos en los pedestales, ya desde el gótico. Durante el barroco, las ménsulas que sostienen al órgano se realizan en madera y pueden convertirse en ángeles atlantes como en la iglesia de São Vicente de Fora en Lisboa, sátiros como en la iglesia del convento de Santa Marinha da Costa en Guimaraes, también en Portugal, o en el excepcional caso mexicano, donde un grupo de tritones simulan sostener el instrumento, en la iglesia de San Martín Texmelucan, en Puebla.

Los órganos en la nave central

Es un rasgo característico de los coros españoles su disposición diferente al resto de los países europeos.⁶⁸ Desde el siglo XV hasta la segunda mitad del siglo XVIII, las catedrales, colegiales y los grandes monasterios situaron el coro al centro de la nave principal, concebido como una unidad, con un espacio propio, frente al conjunto eclesial arquitectónico. Su única comunicación con el exterior la constituía una gran reja al frente que se abría hacia el altar mayor.

La riqueza inigualable del interior se alcanzaba por los trabajos de ebanistería de la sillería que lo rodeaba, que estaba fija, y por los grandes fascistoles al centro donde se colocaban los libros miniados, además por los realejos y, por supuesto, gracias a los majestuosos órganos.

⁶⁸ *Ibidem*, pp.16-17.

En la parte exterior, en el trascoro, se realizaba un altar donde se veneraban importantes imágenes, como en el Altar del Perdón de la catedral metropolitana.

Las naves laterales estaban formadas por un conjunto de capillas auxiliares, cada una de las cuales pertenecía a un gremio o cofradía, quienes la dedicaban a sus santos patronos y las enriquecían con retablos e imágenes escultóricas y pictóricas.

La colocación de los órganos en el coro central les permitía gozar de un amplio espacio para difundir adecuadamente sus voces y para lucir visualmente sin ningún obstáculo, mostrando dos fachadas, una hacia el centro del coro y otra hacia las naves laterales, con su trompetería horizontal semejando los cañones de un navío en guerra.

Los órganos dispuestos sobre las sillerías en el centro de la nave de la iglesia, le restaron importancia al trabajo de la tribuna que era ocultada por los remates de las mismas y ésta se transformó en una galería o balcón corrido con balastradas donde se colocaba el órgano positivo.

Este tipo de coros constituían el sitio idóneo para la actuación de la capilla musical. En torno al fascistol se situaban los cantores y los canónigos ocupaban un lugar privilegiado no sólo para seguir el oficio divino sino para abarcar a los fieles quienes, con frecuencia, lograban solamente escuchar la música pues se colocaban a espaldas del coro.

A raíz del incendio del coro de la catedral mexicana, ocurrido el 17 de enero de 1967, hubo quienes abogaron por su desaparición, pero afortunadamente fue más fuerte la voz de quienes respetaban tan larga tradición y se reconstruyó todo lo perdido en el coro.⁶⁹ Desde el siglo XVIII muchos arquitectos fueron conscientes del rompimiento de la perspectiva en la nave central a causa del coro pero era imposible luchar contra privilegios largamente sostenidos.

Órganos barrocos novohispanos

Durante los siglos XVII y XVIII la factura de órganos en Nueva España alcanzó un notable florecimiento. Las grandes catedrales con sus coros centrales, las parroquias, los conventos de frailes y los de monjas lucían en un lugar privilegiado esos magníficos instrumentos.

⁶⁹ Ver nota de Salvador Moreno en B. G. De Amezúa, "Los órganos de la catedral de México", p. 17.

Son estas valiosísimas obras artísticas, sin embargo, testimonio por ahora, de la destrucción y el abandono ocurrido a lo largo de estos dos últimos siglos de nuestro pasado virreinal. Lo más común es encontrar los coros vacíos, o bien, restos ya inservibles de tubos y piezas de madera.

Fue John Fesperman⁷⁰ el primero en publicar una lista de órganos novohispanos, aproximadamente cien instrumentos, anotando su fecha o un acercamiento a la misma, sus recursos, compases y condición y finalmente sus reconstrucciones, fruto todo ello de su largo viaje por México en los años setenta. Posteriormente, Michael Drewes prometió la publicación de un exhaustivo catálogo de órganos mexicanos, que aún no conocemos.⁷¹ Acaba de aparecer la obra *Voces del arte* que constituye un loable esfuerzo por levantar un inventario de órganos en nuestro país, con un estudio de un equipo de investigadores de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural y fotografías del arquitecto Ángel Esteva Loyola, auspiciado por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología.

El carácter de este estudio, sin embargo, impone necesariamente una selección que considere especialmente la relevancia de la caja de órgano dentro del arte barroco mexicano. La mayoría de estas piezas están documentadas, aunque todavía nos quedan muchas dudas sobre fechas y constructores. Afortunadamente, por otra parte, algunas de ellas han sido sometidas a una cuidadosa restauración y vuelven ahora a transmitirnos sus peculiares sonidos.

Los órganos de la catedral de México

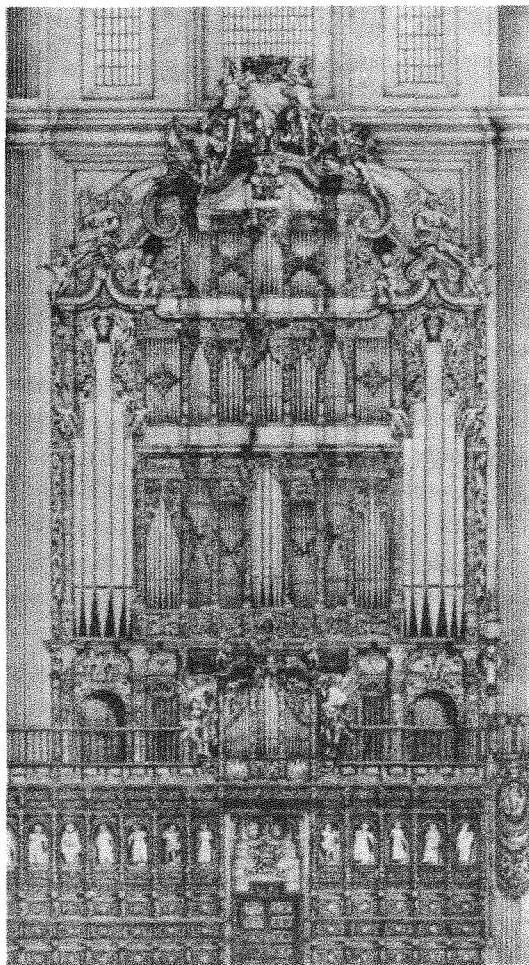
Ampliamente documentados e incluso con una publicación en la que colaboraron varios autores, dedicada exclusivamente a ellos,⁷² los órganos de la catedral metropolitana no son partícipes del silencio que rodea a la mayoría de los instrumentos novohispanos.

Se afirma que en sus orígenes la catedral contaba con dos órganos importados de Sevilla. García Icazbalceta relata que el obispo Zumárraga “en Ocuilco tenía plantada una huerta llamada Monte Sión: también la vendió mucho tiempo antes

⁷⁰ J. Fesperman, *Op. cit.*, pp. 63-85.

⁷¹ M. Drewes, “Órganos tubulares históricos...”, p. 37.

⁷² F. Benítez et al., *Música y Angeles. Los órganos de la Catedral de México*, 1983.



Órgano de la catedral de México.
(Lado de la Epístola.)

de su fallecimiento para comprar en Sevilla órganos, tela de plata y libros que dio a la Iglesia⁷³.⁷³ Se trataba seguramente de instrumentos de pequeñas dimensiones, portativos. Más tarde, según datos que nos proporciona Efraín Castro,⁷⁴ Francisco del Castillo, que había sido organista de la catedral de Puebla entre 1552 y 1553, construyó otros cuya tribuna fue realizada por el maestro carpintero Mateo Ramos y después, entre 1563 y 1565, Agustín de Sotomayor y Gonzalo Hernández construyeron dos más.

⁷³ Citado por S. Tattershall, *Op. cit.*, p. 96.

⁷⁴ E. Castro, *Op. cit.*, p. 23.

Pero los instrumentos que ahora admiramos comienzan su historia, el del lado de la Epístola en 1688 y el del Evangelio en 1734. Al igual que en la catedral de Cuzco, Perú, el primero es importado de España y el segundo es ya un trabajo local.

El documento más antiguo de que disponemos para reconstruir la historia de los órganos de la Catedral está fechado el 31 de mayo de 1688 y se titula "Instrucción del órgano que el muy ilustre y venerable señor Dean y Cabildo de esta Santa Iglesia Metropolitana de México pide se haga en España". En él se especifican las características que debe cumplir el nuevo instrumento y se sugiere que se inspire en los "modernos" órganos de la corte española. El órgano se importó íntegramente de España, con caja y fuelles, aunque acerca de la primera se afirmaba que si había muchas dificultades para transportarla, en el Virreinato existían "buenas maderas y grandes ensambladores".

El órgano fue fabricado por Jorge de Sesma y llegó a Veracruz en octubre de 1692, bajo los cuidados de Tiburcio Sanz de Izaguirre y su hermano Félix de Izaguirre, maestros de hacer órganos. Sanz era aragonés, natural de Zeldá y había trabajado anteriormente en Málaga y Madrid. Se conserva una carta, que Fesperman fecha hacia 1695, en que Sanz pide el pago para "armar el órgano que vino de España para esta Santa Iglesia". En el ensamblaje fue ayudado por el maestro Juan de Rojas, arquitecto y maestro de carpintería, y autor de la sillería del coro. Para su momento se trata de un órgano de grandes dimensiones, tanto en las proporciones de su caja como en el número y calidad de sus registros.

Un documento posterior, fechado el 27 de mayo de 1734, trata acerca de que "se componga el órgano grande que está en el coro de dicha santa iglesia del lado de la epístola, y que se haga otro nuevo en el lado del evangelio..."⁷⁵ Era éste el cumplimiento de un deseo que ya existía tiempo atrás: adquirir otro órgano para la catedral que completara el coro a la manera de las catedrales españolas.

El órgano fue realizado por José de Nazarre, a quien Bonet atribuye un origen aragonés y relaciona con fray Pablo Nazarre, músico ciego que publicó el tratado *Escuela de Música* en Zaragoza en 1723 y 1724 y la obra *Fragmentos músicos. Reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano y contrapunto* cuya primera edición es de 1683. Castro Morales afirma que era originario de Zaragoza, España.⁷⁶

⁷⁵ C. Tovar de Teresa. "Los órganos de la catedral...", p. 40.

⁷⁶ A. Bonet Correa. "El coro, el altar del perdón y los órganos de la catedral de México", p. 93.

El documento —transcrito por Tovar— especifica que:

...dicho don José Nazarre se obliga a favor de la fábrica espiritual de dicha santa iglesia a hacer un órgano nuevo para el coro de ella el cual ha de llenar todo el claro que hace desde la tribuna del arco, de lo ancho de pilar a pilar, siendo de su cuenta la seguridad del cimientado y tribuna que se ha de poner, y en cuanto a las maderas ha de ser conforme a las que tiene el que actualmente hay, y en el antiguo se ha de igualar a este que se hace nuevo, y han de quedar los dos uniformes en el todo, esto es que hecho el órgano que totalmente se hace de nuevo a el lado del evangelio y donde hoy está el órgano pequeño, que el que se ha de fabricar después en el lado de enfrente compuesto el órgano grande viejo y lo que se le añadiere según lo pactado ha de quedar igual en techados, registros y fachada, a dicho órgano nuevo de suerte que interior y exteriormente estén unisonos y conformes, sirviendo del viejo todo lo servible, y formándolos con las mixturas que contiene la dicha memoria inserta...

Treinta meses pidió Nazarre para realizar su trabajo "...por el precio de los cuarenta y ocho mil pesos, comprendiendo en esta cantidad la construcción del órgano nuevo y la cadereta agregada al anterior, mas el trabajo de ponerlos en consonancia".

Por último, el testimonio más difundido en las publicaciones referidas al tema fue la noticia de la terminación de los órganos aparecida en la *Gaceta de México* el 23 de octubre de 1736 y que transcribo a continuación:

Se hizo entrega de los dos suntuosos órganos de esta metropolitana, y consta cada uno de primorosa y bien tallada caja de exquisitas maderas; tiene diez y siete varas de alto y once de ancho, y haciendo asiento en la hermosa tribuna llena todo aquel hueco y sube hasta arriba del medio punto que al sitio corresponde; y su formal composición se reduce a un capaz secreto suficiente a que suene por ambas vistas e impelido viento que despiden cinco fuelles de marca mayor, que lo comunican de alto abajo sin ser vistos ni oídos, por ser contenidos en lo interior y más alto de las cajas, que son tan corpulentas que cada una encierra en lo interior de sus fachadas más de tres mil trescientas cincuenta flautas, de que se forman las armoniosas mixturas de sus flautados, llenos, cornetas, trompetas, clarines, nazardos, ecos, tambores, campanas, cascabeles, violines, flavioteles, bajoncillos y todo lo demás que constituye un órgano con todos sus cabales...

Fueron estos dos grandes órganos los que presidieron las creaciones de la máxima capilla musical de la Nueva España durante el siglo XVIII.

Las cajas, realizadas en cedro blanco y ayacahuite, llenan absolutamente el vano en el que están situadas. Están compuestas por cuatro cuerpos y nueve platabandas, separadas por pilastras. El motivo más sobresaliente en su decoración es el roleo vegetal, constante en nuestro barroco, que se ajusta, en las claraboyas, al tamaño de las flautas. Multitud de angelillos revolotean en toda la caja que es rematada por un par de ellos sosteniendo una corona imperial, dispuesta sobre una imagen de la Asunción, patrona del templo, mientras que otros son portadores de instrumentos musicales como el laúd, viola, violín, clarín, trompeta marina, cornamusa, corneta y guitarra. No hay que olvidar, además, los característicos tubos colocados en forma horizontal.

En la medianoche del 17 de enero de 1967 un incendio destruyó el Altar del Perdón, parte de la sillería del coro, el fascistol y dañó terriblemente a los dos magníficos instrumentos, carbonizando el tallado de sus fachadas y fundiendo un importante número de tubos frontales. La restauración fue realizada en Holanda, en el taller de Dirk A. Flentrop, uno de los más grandes especialistas actuales en el campo de la construcción y restauración de órganos. Fue necesario el desmontaje de las piezas, realizado por restauradores mexicanos y alemanes bajo la dirección de Cees van Oostenbrugge. Sin embargo, se acordó que la restauración de las consolas y las piezas faltantes de madera se llevara a cabo en México.

La restauración de los órganos se terminó en septiembre de 1977 y en ella se buscó, ante todo, respetar al instrumento sin hacerle modificaciones como en el caso del órgano de la catedral de Morelia o en el del templo de Santo Domingo de la ciudad de México, donde sólo se preservaron las cajas y estructuras exteriores, y los mecanismos se sustituyeron por dispositivos modernos.⁷⁷

Como afirma Kelemen,⁷⁸ los descomunales órganos semejan grandes galeones destinados a flotar sobre las olas de la música.

Los órganos de la catedral de Puebla de los Ángeles

La importancia de la catedral de Puebla como centro musical durante el Virreinato está fuera de duda. Efraín Castro⁷⁹ nos proporciona una rele-

⁷⁷ M. Drewes, "Los órganos de la Catedral...", p. 62.

⁷⁸ P. Kelemen, *Op. cit.*, p. 237.

⁷⁹ E. Castro Morales, *Op. cit.*, pp. 23-24.

vante lista de compositores y organistas que trabajaron en ella desde el siglo XVI.

Asimismo sabemos de la existencia de órganos desde 1536. Estos fueron renovados en 1546 y 1564 y después en 1613. Ahora bien, la caja del órgano del lado del Evangelio, que ahora vemos, está rodeada de datos confusos. Tradicionalmente el instrumento ha sido denominado como el “órgano de Carlos V”, afirmándose que se trata de un obsequio del emperador, pero como afirma Manuel Toussaint: “Podría cualquier historiador escribir un curiosísimo ensayo acerca de los regalos de Carlos V a los templos de la Nueva España.”⁸⁰ En este caso, el dato resulta inadmisibile al tratarse de un ejemplar representativo del más elaborado barroco.

John Fesperman afirma que hacia 1700 se importó un órgano de España para la catedral de Puebla y lo atribuye a Maldonado⁸¹ al igual que Salvador Moreno que anota Florencio Maldonado.⁸²

Efraín Castro al hablar de Félix de Izaguirre,⁸³ hermano de Tiburcio Sanz, junto con quien armó el órgano del lado de la Epístola de la catedral metropolitana, considera que la obra maestra del primero fue el órgano de la catedral de Puebla. Se trata seguramente del órgano del lado del Evangelio “que terminó en 1710 y tenía cinco fuelles de marca mayor, un gran número de registros, flautas y trompetas”. Al parecer hubo fallas en la construcción pues fue reparado en 1721 por el organero Bernardo Rodríguez.

La caja está compuesta por dos grandes cuerpos divididos verticalmente en siete platabandas. Sobresale en ella un marcado diálogo entre torretas y planos con una decoración en las claraboyas de roleos vegetales. Como en el caso de las cajas de los órganos de la catedral de México, la de Puebla se encuentra dominada por la presencia de ángeles músicos principalmente con instrumentos de viento: flautas, trompetas, cornetas y clarines, aunque en la parte izquierda superior uno de ellos toca una viola. Las platabandas laterales están adornadas por un querubín dentro de un medallón.

No fue el fuego, como en el caso anterior, lo que causó la desgracia del instrumento de Maldonado sino el robo de todos sus tubos interiores.⁸⁴

⁸⁰ M. Toussaint, *La Catedral y las iglesias de Puebla*, p. 80.

⁸¹ J. Fesperman, *Op. cit.*, pp. 4, 21 (nota 4), 77.

⁸² S. Moreno, *Op. cit.*, p. 12.

⁸³ E. Castro Morales, *Op. cit.*, pp. 30-32.

⁸⁴ Aguilar de la Torre, “Los órganos coloniales en silencio”, p. 4.

Sin embargo, los tubos tienen un distintivo, la impresión del nombre "José Chacón" (Manuel José Chacón Duarte y Dávila fue curador de los órganos de la catedral de Puebla hacia 1786). La organera Susan Tattershall asegura haberlos descubierto entre un conjunto de desperdicio de tubos en el pueblo de Libres, Puebla.⁸⁵

La catedral cuenta con un órgano nuevo, construido en 1921, por la casa Austin y reconstruido por Rubín Frels en 1973.

Órgano de la catedral de Guadalajara

Son dos las fuentes de que disponemos para el estudio del órgano de la catedral de Guadalajara: la *Gaceta de México* publicada en diciembre de 1730 y la obra del cronista Matías de la Mota y Padilla sobre la historia de la conquista de la Nueva Galicia.⁸⁶

Estos textos revisten especial interés pues el instrumento ha desaparecido; sin embargo, los datos que han llegado hasta nosotros son muy explícitos acerca de la belleza del órgano y su particular relevancia dentro del barroco mexicano.

Para su realización fue contratado José de Nazarre, constituyendo ésta la primera obra del autor del órgano del lado del Evangelio de la catedral metropolitana; lo comenzó en 1728 y fue terminado dos años después.

La obra es descrita en la *Gaceta* con un "costo [de] más de veinte mil pesos, y se compone de una muy lucida caja de dos fachadas de finas e incorruptibles maderas, que con sus remates toca en el medio punto..."

El cronista Mota y Padilla no escatima los elogios al afirmar que Nazarre

excedió a los antiguos en la destreza siendo la iglesia catedral de Guadalajara la primera en que dio a conocer su arte, construyendo el más armonioso órgano... y aunque después otras catedrales han conseguido su imitación en tamaños, no han podido lograr la suavidad de voces, que proviene de la pureza de los aires que corren en Guadalajara causa por que aún los pájaros son más sonoros, y también proviene del estaño que produce más sólido la Galicia, en la jurisdicción de Teocualtichi...

⁸⁵ S. Tattershall, "The Eleventh ISO Congress...", p. 26.

⁸⁶ M. Mota y Padilla, *Historia de la Conquista de la Provincia de la Nueva Galicia*, pp. 423-424.

Del órgano no se tiene noticia después de que el coro fue removido en 1827 y ahora la catedral posee un instrumento moderno.

Órgano de la catedral de Valladolid, hoy Morelia

Una vez terminado el órgano de la catedral de Guadalajara, José de Nazarre fue contratado para realizar un instrumento semejante para la catedral de Valladolid. Al igual que el anterior, el instrumento ha desaparecido aunque tenemos la fortuna de que se conserva la caja.

En el documento relativo al contrato para la realización del órgano, fechado el 28 de noviembre de 1731, se enumeran los registros que contendrá y además se especifica que es necesario:

para todo esto secreto capaz, partido a la moderna el teclado, las blancas de hueso y las negras de ébano. Cuatro fuelles a la castellana de marca mayor, que han de ir encubiertos entre las dos fachadas del órgano sobre el secreto principal. Conducciones, movimientos y todo lo que condujere a su armonía, que son varios artificios que no hay necesidad de explicar...

Síguese ahora el segundo órgano llamado “cadrietta” que se toca por otro segundo teclado y por éste se tañe el flautado que ha de estar en la otra fachada del órgano, y también el que está en la espalda o aliento del organista...⁸⁷

La caja, de “cedro encarnado”, ahora es sólo una pantalla que protege los tubos del nuevo órgano, construido en 1905 por la casa alemana Walcker y completado por la firma italiana Tamburini.

De forma piramidal, la caja está dividida en dos cuerpos más el positivo y nueve platabandas separadas por esbeltos estípites que descansan sobre cariátides del mismo material. El último cuerpo, en lugar de esta base, antepone un grupo de angelillos músicos dorados, y el remate, con una elaborada cornisa, es flanqueado por dos ángeles más.

⁸⁷ M. Ramírez Montes, *La escuadra y el cincel*, pp. 143-148.

Órgano de la catedral de Antequera, hoy Oaxaca

A diferencia de los instrumentos anteriores, son muy pocas las referencias de que disponemos acerca del órgano de la catedral de Oaxaca.

En su *Historia de Oaxaca*, José Antonio Gay⁸⁸ publica una carta de Juan López de Zárate, primer obispo de Oaxaca, donde se afirma que la iglesia contaba con un órgano pero el documento está fechado el 30 de mayo de 1544, por lo que no puede tratarse del instrumento que conocemos. Éste es seguramente, el que nombra Gay, el que aparece en el *Libro de Clavería o Fábrica de la Catedral* (1555-1604) donde se especifica que se pagaron cuarenta pesos a Bejarano para aderezarlo en un asiento hecho entre 1557 y 1560.

En las *Actas del Cabildo*, sin embargo, en documentos fechados en 1749 y 1768 se habla, en el primero, de la composición del órgano grande y en el segundo, de la necesidad de componer los órganos. Probablemente uno de éstos es el que ha sobrevivido y ahora podemos apreciar situado a los pies del coro central.

La caja está dominada por una torreta central y a sus lados, en forma simétrica, se disponen tres platabandas, cada una con una superficie de forma diferente. Sus claraboyas, ricamente ornamentadas, contrastan con la sencillez del primer cuerpo del instrumento, seguramente posterior.⁸⁹

Órgano de Yanhuitlán, Oaxaca

El convento dominico de Yanhuitlán construido en el siglo XVI, fue modificado en su interior durante el barroco, específicamente en sus yeserías y sus retablos; a esta época corresponde su órgano.

Sin datos sobre su construcción o su autor, el instrumento se yergue con toda su dignidad en el coro, sobre una tribuna. Al igual que en la catedral de Oaxaca, una torreta marca el eje central de la caja, que dispone sus tubos enmarcándolos con roleos vegetales. El refinamiento decorativo de la pieza integra al órgano con la riqueza de los retablos que lo rodean.

⁸⁸ J. A. Gay, *Historia de Oaxaca*, Tomo I, pp. 346-347.

⁸⁹ Los datos de los documentos consultados para este órgano fueron localizados por el ya desaparecido doctor Heinrich Berlin, que muy generosamente me los proporcionó.

Los tubos están igualmente decorados y sus boquillas son enmarcadas por máscaras que enriquecen aún más la profusa ornamentación. La caja está coronada con una imagen de Jesús.

Órgano de Tlacoahuaya, Oaxaca

El convento de San Jerónimo en Tlacoahuaya fue fundado en 1558 por fray Antonio de la Serna como casa de retiro para la comunidad dominica de la región.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, el templo fue modificándose principalmente en su interior; se cubrió con pinturas al fresco que, por su factura, colorido e ingenuidad, nos hacen pensar en artífices indígenas.

Lo excepcional de su órgano es precisamente la integración decorativa que logra con su entorno. La caja, al igual que los muros y la bóveda, es un alarde de colorido y ornamentación, basada en motivos vegetales que cubren el frente y los lados del instrumento y aun los tubos, que llevan además decoración de rostros con pintura dorada. A cada lado, enmarcados en un medallón, ángeles músicos tocan instrumentos: en el lado izquierdo el laúd y en el derecho el violín. En el remate, enmarcado en un óvalo, aparece San Jerónimo, el santo titular del templo.

Esta pieza única ha sido recientemente restaurada por Susan Tattershall y el órgano será reinaugurado en el otoño de 1991.

Órgano de San Martín Texmelucan, Puebla

En la iglesia de Santa María Magdalena en San Martín Texmelucan se encuentra un instrumento del barroco tardío, pero no por ello menos rico y original.

Por encima del teclado una placa metálica dice así: "Este órgano fue construido el día 9 de abril de 1794 / y reformado a expensas de el Pbro. Sr. Don Genaro / F.E. Quiroz de esta ciudad / Texmelucan 2 de septiembre de 1919." El nombre del constructor del órgano no lo sabemos.

La caja resulta sobresaliente por su riqueza y por todos los elementos originales que aporta. En primer lugar, su composición no es planimétrica con base en platabandas, como suele ser la estructura más común de las cajas novohispanas sino que está íntegramente dominada por un movimiento ondulatorio y, aunque podemos hablar de tres cuerpos de tubos, éstos se ajustan y se disponen en función de este movimiento.

Su emplazamiento en una tribuna anexa al coro, tampoco es una constante de nuestros ejemplares. Es, en cambio, una disposición muy frecuente en los órganos portugueses y brasileños. Como en aquellos casos, Texmelucan enriquece la base de su tribuna con figuras que semejan estar sosteniendo el instrumento —en este caso se trata de tritones— algunos de los cuales aun se permiten tocar la trompeta con una de sus manos.

Dos angelillos en los extremos tocan cuernos de caza y uno en el remate toca la trompeta. Pero quizá el motivo más peculiar sea la presencia de dos sirenas recostadas, siguiendo la curva de la estructura de la caja; incluso uno de sus registros se denomina así, sirena.

El elemento iconográfico de la sirena no resulta absolutamente novedoso pues fue empleado en cajas de órgano del renacimiento español como en la iglesia de San Pablo en Zaragoza y en el órgano de la catedral de Barcelona donde unas aletas se sitúan en el remate junto al escudo con la cruz de San Jorge, y en el barroco, en la catedral de Palencia. Sin embargo, la manera de representarlas tan integradas a la caja y su asociación con los tritones de la base, convierten a Texmelucan en un caso único.

El instrumento fue reformado en 1919 pero conservó en todo su caja barroca y fue restaurado a principios de la década de los ochenta por el maestro Joachim Wesslowski.

Órgano del convento de Meztlán, Hidalgo

Con una estructura y ornamentación no tan ambiciosas como otras cajas de órganos novohispanos el instrumento que se conserva en el convento agustino de Meztlán, en el estado de Hidalgo, reviste particular importancia porque, por una parte, podría considerarse como prototipo del órgano que se construyó en la mayoría de las iglesias de la Nueva España, ahora completamente destruidos y, por otro lado, es un instrumento respaldado por un documento que, sobre su factura, se publicó hace algunos años y que lo remonta al siglo XVI, aunque este dato resulta muy dudoso después de admirar sus motivos decorativos, insertos plenamente en el barroco. Transcribo a continuación el manuscrito, fechado en 1904:

Este órgano que tiene 342 años, fue reconstruido a mosión del muy Reverendo Padre Predicador, Definidor, Prior del Convento de México fray Joaquín Escobar, cura párroco de esta villa por tercera vez, siendo factor activo el señor Administrador de Rentas don Jacinto Ballesteros a quien por especial beneficio de la Divina Providen-

cia debe Meztitlán esta obra magna. Lo reconstruyeron los reputados e inteligentes mexicanos fabricantes de órganos señores Jesús Olvera y Hermanos, siendo maestro de esta capilla el Sr. Profesor don Tomás Luján, zacatecano, inaugurándolo el día 8 de marzo como obra conmemorativa del quincuagenario de la Declaración Dogmática de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María.

Laudate Mariani in psalterio et laudate eam in chordis et organo

Año juvilar [sic] de la Inmaculada Concepción.

Meztitlán marzo 8 de 1904.

El Párroco Fray Joaquín Escobar.⁹⁰

La caja, de forma rectangular, está rematada en forma piramidal y dividida en cinco platabandas del mismo ancho. Su trabajo de celosías es extremadamente refinado semejando el tejido de un encaje. Por desgracia, el instrumento se encuentra en lamentables condiciones, pero no hay duda de que se trata de un órgano posterior al siglo de la conquista.

Órgano de la Valenciana, Guanajuato

Otro autor anónimo es el constructor del órgano del templo de San Cayetano en La Valenciana, Guanajuato. La única noticia sobre el órgano de que disponemos es la aparecida en la *Gaceta de México* del 26 de agosto de 1788, donde se afirma: "...costó cerca de 1.200 ps. es de las piezas más perfectas y de la misma suerte la caxonería de la Sacristía, toda de especiales maderas", pero no se aporta ningún dato más. Los archivos de la iglesia se perdieron durante la guerra de Independencia.

La caja, realizada en pino con los adornos de cedro, muestra, dentro de su sobriedad, un trabajo de ebanistería extremadamente elaborado en sus claraboyas y remates calados. La fecha de "1771" está grabada en uno de los tubos de madera.

A diferencia de la mayoría de los órganos novohispanos, tiene dos teclados. Fesperman le encuentra reminiscencias, en su concepción, de los órganos españoles insertos en la escuela catalana de mediados del siglo XVI, aunque es claro que el instrumento corresponde al siglo XVIII.

El órgano ha sido recientemente restaurado por el ya citado organero

⁹⁰ J. C. Victoria, "Un documento acerca del órgano de la iglesia de Meztitlán", pp. 153-154.



Catedral de México.

Foto: Ángel Esteve



Catedral de México.



Foto: Ángel Esteve

Catedral de Puebla.

Catedral de Puebla.



Foto: Angel Esteve

Catedral de Morelia, Michoacán.



Foto: Rafael López Guzmán

Foto: Rafael López Cuzmán



Catedral de Morelia, Michoacán.



Foto: Gerardo Suárez

Catedral de Oaxaca.



Foto: Ángel Esteva

Yanhuitlán, Oaxaca.

Foto: Angel Esteve



Yanhuitlán, Oaxaca.



Foto: Gerardo Suárez

Tlacoahuaya, Oaxaca.

Foto: Ángel Esteve



San Martín Texmelucan, Puebla.

San Martín Texmelucan, Puebla.



Foto: Ángel Esteve

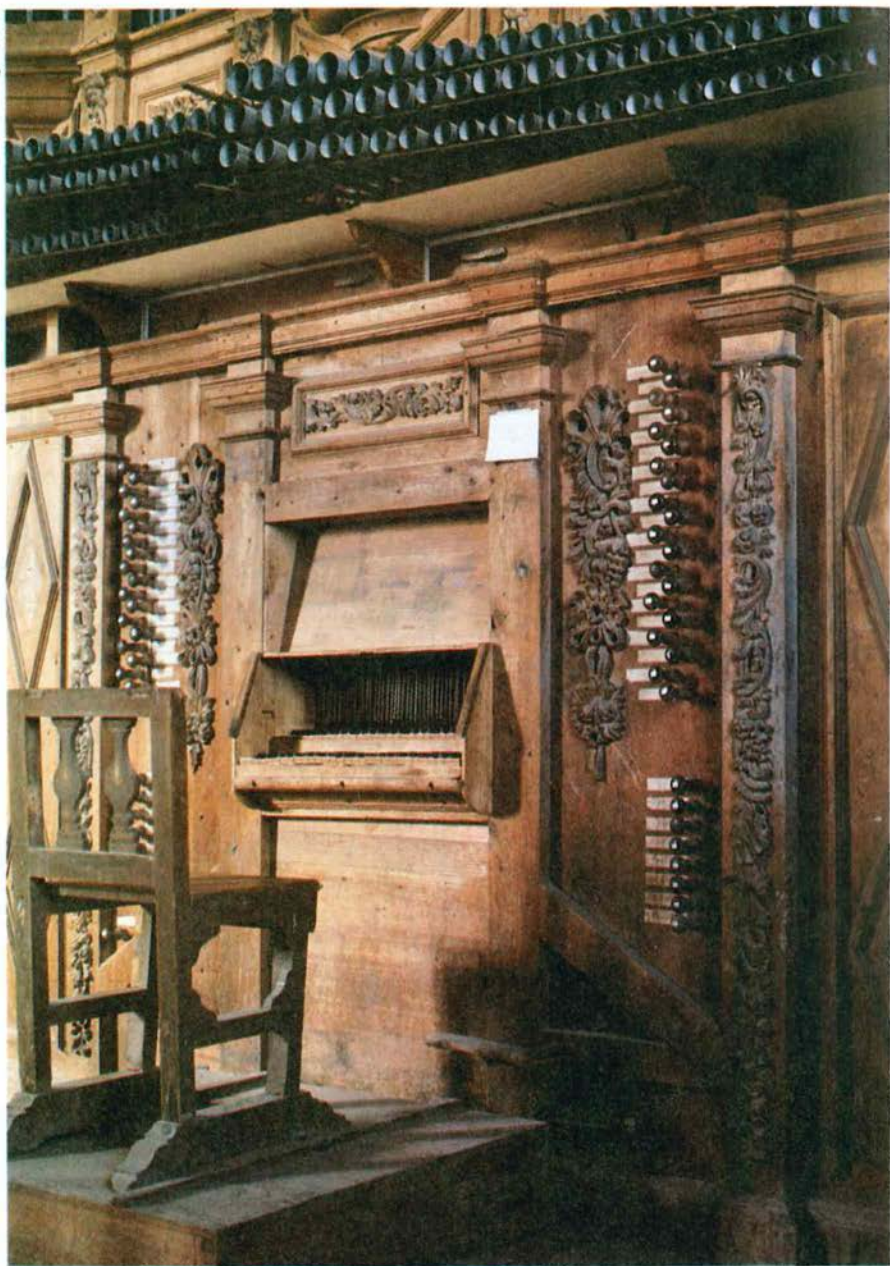


San Martín Texmelucan, Puebla.



La Valenciana, Guanajuato.

Foto: Ángel Esteve



La Valenciana, Guanajuato.



Museo Bello, Puebla.



Santa Rosa, Querétaro.

Foto: Ángel Esteva



Santa Prisca, Taxco.

Foto: Ángel Esteva



Santa Prisca, Taxco.

Foto: Ángel Esteve



Santa Prisca, Taxco.

Foto: Ángel Esteve



Santa Cecilia, Ozumba.

Pomacuarán, Michoacán.



Foto: Angel Esteva

Capilla del Rosario, Puebla.



Foto: Angel Esteva

Foto: Gerardo Suárez



Meztitlán, Hidalgo.

Joachim Wesslowski y afortunadamente puede escucharse con frecuencia en importantes ciclos de conciertos, incluso dentro del Festival Internacional Cervantino.

Órgano del Museo Bello, Puebla

El hermoso órgano perteneciente ahora a la colección del Museo Bello en Puebla se dice que fue construido en el año de 1700 y que originalmente perteneció al convento de monjas de Santa Rosa de la misma ciudad. El nombre de su constructor no se conoce y la tradición lo atribuye a un humilde entallador de Guadalajara.

Las dimensiones y estructura del instrumento nos recuerdan más bien a los órganos de salón o de cámara, creados para lucir en espacios de reducidas dimensiones. El teclado se cubre completamente cuando no se utiliza y sobre esta superficie cerrada se disponen las cinco platabandas con sus tubos decorados que emplean dorados arabescos desplegándose más allá de sus boquillas. Una peculiaridad de este órgano es el empleo de tubos horizontales situados a los lados y no al frente como suele ser lo más común.

Las claraboyas y el remate están realizados con elaborados calados de motivos vegetales. En este caso podemos admirar una caja en perfectas condiciones.

Órgano del convento de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro

El convento franciscano de beatas dedicado a Santa Rosa de Viterbo, en Querétaro, fue fundado en 1752; el autor de los planos de la iglesia y de algunos retablos fue un importante arquitecto novohispano llamado Ignacio Mariano de las Casas, a quien se atribuyen también el órgano y el primer reloj de repetición que se construyó en América. El órgano está fechado en 1759.

Portadora de un barroco ya muy cercano al rococó, la caja de órgano está realizada con una concepción escultural. Ante todo, llama la atención la integración entre el instrumento y la profusa decoración del coro, el cual muestra hacia el exterior un conjunto de lienzos enmarcados en "rocaille" que representan a Cristo, la Virgen y a los doce apóstoles, cada uno con su insignia tallada en relieves dorados.

En una deliciosa descripción dice de él don Heraclio Cabrera:

...pequeño, elegante, sumamente artístico, así en su concepción como en sus más ligeros detalles... responde perfectamente al objeto a que se le destinó, es fino y

delicado, porque finas y delicadas eran las manos que habían de mariposear sobre sus teclas; es elegante y está labrado con todo esmero, porque se habían de fijar en él muchas miradas... Pintado de azul y exornado con molduras y tallas en madera dorada, tiene en la parte superior una imagen de la Purísima, de tipo arcaico, muy interesante, que armoniza perfectamente con el carácter del órgano, y contribuye mucho a realzar su belleza.⁹¹

Se trata, efectivamente, de una obra situada en el límite del barroquismo, con sus pronunciadas cornisas, sus conchas, una de las cuales se despliega en el remate, las guirnaldas y los elaborados corazones que decoran la consola y protegen el instrumento cuando el teclado está cerrado.

Es interesante observar que en las fotografías del órgano que aparecen en la obra de Heraclio Cabrera, publicada en 1936, no aparecen los dos angelillos que más tarde decoraron la parte superior del mismo y que ya se encuentran en las tomas hechas por Kelemen, quien visitó la iglesia hacia 1947.

Ahora, sus piezas interiores, enlazadas entre sí, esperan una restauración. En la parte posterior a la caja se ha situado una consola de factura moderna de la casa alemana Walcker.

Órgano de Santa Prisca, Taxco

Dentro de la línea de los órganos pertenecientes a los fines del barroco y ya con una abierta tendencia al rococó, no es posible olvidar el extraordinario ejemplar de la iglesia de Santa Prisca de Taxco.

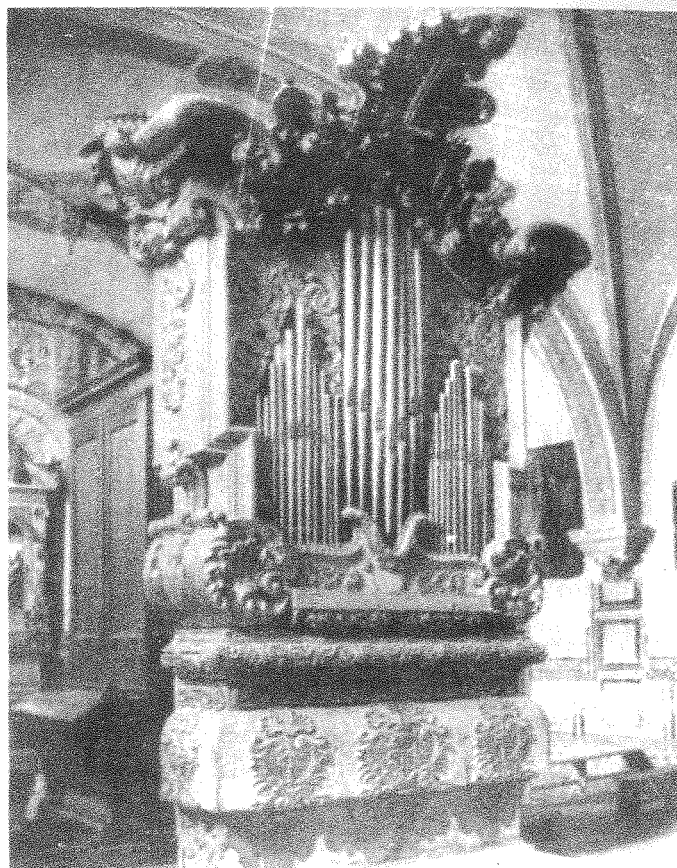
Se desconoce el nombre de su autor y, aunque la tradición local afirma que José de la Borda, el patrón de la Iglesia, lo mandó traer de Alemania, es tal la integración estilística entre la caja y su entorno, que resulta inconcebible que la obra no se realizara "in situ", como afirma la doctora Vargas Lugo:

La presencia de ángeles balbasianos, pilastras-medallón, conchas y cortinajes hermana al órgano con los retablos, y nos da derecho a pensar que, o bien fue creado por el mismo autor de los retablos (Isidoro Vicente de Balbás) o bien se siguieron fiel y genialmente los lineamientos formales de éstos.⁹²

El día 3 de diciembre de 1758 fue terminada la iglesia y es de suponerse que el órgano ya estaba colocado para entonces. En el instrumento aparece, en una

⁹¹ Citado por M. Romero de Terreros, *Las artes industriales en la Nueva España*, pp. 110-111.

⁹² E. Vargas Lugo, *La iglesia de Santa Prisca...*, p. 228.



*Órgano de Santa Rosa
de Viterbo, Querétaro.*

inscripción, la fecha de 1806 pero con claridad se habla de una añadidura al órgano original: "Se ilustró con nueve mistur^s la grande obra del órgano que logra esta venerable parroquia siendo el artífice de lo nuevamente añadido D. José Antonio Sánchez vecino del pueblo de Ixmiquilpan." Otras reparaciones fueron hechas por Manuel Suárez en 1852.

Concebida con un sentido piramidal, la caja está formada por tres platabandas divididas por pilastras adornadas con medallones de doncellas, que acompañan a Santa Cecilia, patrona de la música, situada en el remate. La parte superior de los tubos está cubierta con un cortinaje que sigue el movimiento de los mismos. Es de notarse la profusión de angelillos dominados por San Miguel en el punto culminante.

En el positivo destacan las pilastras-medallón, lo mismo que los querubines y un nuevo cortinaje, todo imbuido por este espíritu de fines del siglo XVIII, en el que se preveen ya grandes cambios que culminarán con la sobria respuesta del neoclásico.

Entre 1975 y 1977 el instrumento fue sometido a una primera restauración a cargo de Charles Fisk de la Smithsonian Institution y con personal del Centro Coremans de la ciudad de México y en 1988 finalizó su definitiva restauración el maestro Joachim Wesslowski.

Conclusiones



Con el surgimiento del neoclasicismo, gestado desde fines del siglo XVIII, las cajas de órgano se modificaron sustancialmente, perdiendo el gusto por la ornamentación y la exuberancia, características del barroco. Además, una Cédula Real de Carlos III, emitida en 1773, prohibía el uso de la madera en las iglesias y condenaba los dorados por considerarlos un lujo excesivo. El deseo de simplificación llegó casi a suprimirlas y sólo la disposición de los tubos constituyó la decoración del órgano.

Es posible hablar, sin embargo, de cierta persistencia de elementos barrocos en órganos como el de la catedral de San Luis Potosí, de 1866 y el del Oratorio de San Felipe Neri, en San Miguel Allende, reconstruido en 1857, los cuales reafirman una tradición organística que va más allá del siglo XVIII.

Son muchas las posibilidades de investigación que se abren a partir de este primer estudio, no sólo en cuanto al análisis de más órganos sino la profundización en varios temas relacionados con ellos como la integración plástica dentro del entorno arquitectónico y una contextualización más precisa del barroco y su mundo artístico y musical en relación con los instrumentos. Se cuenta también con el reciente inventario de órganos ya citado, que abre las posibilidades de nuevos y más completos estudios sobre cajas de órgano, esa especie de retablos con música, que engalanan nuestras iglesias.

En la actualidad, es posible hablar con optimismo de la recuperación de estas piezas invaluable de nuestro pasado virreinal. Hay que destacar la labor de organeros como Joachim Wesslowski, quien ha restaurado los órganos de San Martín Texmelucan, la Valenciana y Santa Prisca y Susan Tattershall, quien trabajó en Tlaxcala restaurando órganos como el de Ocotlán y el de la parroquia de San Luis en Huamantla, así como el de Tlacoahuaya, Oaxaca.

La mayor difusión de conciertos de órgano en instrumentos históricos y el interés por salvarlos de la destrucción, al menos los más valiosos, permite alentar esperanzas de la salvaguarda de nuestro patrimonio, inconcebible algunos años atrás.

Es interesante constatar, por último, que cada día son más los organeros en todo el mundo interesados en volver a construir cajas de órgano inspiradas en modelos del pasado.

Apéndices

A. Documentos*

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN
Ramo Civil. Vol. 1242

1. Órgano de Culhuacán realizado por José Mariano Ortiz

SnThiago Chalco y Octubre 21 de 1796 años.

Digo yo, D. José Mariano y Ortiz que me obligo en toda forma de derecho a dar cumplimiento con un órgano de las circunstancias que por la de enfrente revuelta de esta forma expreso a el Sr. Cura propio por S. M. del pueblo de Culhuacán Dn. José Rafael Puebla, en la cantidad de ochocientos y cincuenta ps., y de cuya cantidad recibo el organito que yo les hice, en la cantidad de doscientos y cuarenta pesos y la renta que son seiscientos y diez pesos. Los recibiré semanariamente comenzando unas en pos de otras desde el lunes veinticuatro del que rige con inteligencia que se exortarán los hijos a lo más que puedan cada semana, para que no por la falta de los reales y a consecuencia por ellos falte la habilitación y se demore la obra pues a ellos se les seguirá demora en dar lleno a su deseo tan justo y a mí se me seguirá notable perjuicio en no poder recibir otra obra con qué poder beneficiarme y en virtud de todo lo estipulado.

Firmé ésta en Santiago. Mes y año.

[Rúbrica]

José Mariano Ortiz.

* Los textos en cursivas son míos.

Caja del órgano

Altura cinco varas con cinco castillejos con su correspondiente talla. El primero lleva siete flautas mayores y en los demás se acomodan la mayor parte de la mistura del flautado que deberá ser de cuarenta y siete, que corresponden con la misma cantidad de teclas. El dho teclado fino forrado de hueso.

Misturas flautado mayor	1a.
Trompetería real ynterior	2
Clarín en la frontera a el pie del flautado	3
Flautado tapado	4
Bordon octava clara	5
Bordon nasardo	6
Dosena	7
Címbala	8
Quinsena	9
Venti dosena	10
Registros para ecos con las 3 últimas misturas	11
Pajaritos	
Tambor	
Campanitas	

2 fuelles de dos varas y tercia de largo y de ancho.
Una vara y tres dígitos de duelas forradas en Baldana Blanca.

Recibí del Sr. Cura del pueblo de Culhuacán la cantidad de treinta pesos en cuenta de su obra y porque coste dí éste en 8 de Enero de 97.

[Rúbrica]
José Ortiz.

Más adelante aparece otro documento relacionado con el mismo caso.

... el año pasado de 1796 ajustaron un Organo pequeño para su yglesia en doscientos y quarenta pesos con Don José Mariano Ortiz de esta vecindad, quien lo construyó tan mal que de nada les ha servido, habiendo salido los yndios dañados con el contrato, a vista de lo cual por su natural rusticidad, trataron con el mismo de que les hiciere otro grande devolviéndole aquél en parte del

precio y por los mismos doscientos y quarenta pesos y el resto hasta seiscientos y diez en reales.

Pero instruidos los yndios de que Ortiz no es perito, pues todas las obras que ha hecho han salido imperfectas le han avisado no haga esta y requerido para que les devuelva treinta pesos que en reales le han entregado a buena cuenta, y los doscientos quarenta del órgano chico, que tiene ya en su poder, a lo que se ha negado.

Y porque los yndios no están obligados a cumplir este contrato que les es dañoso, ni deben recibir el órgano que no les sirve... se le notifique escriba en este Juzgado las referidas cantidades que componen la de doscientos y setenta pesos, y que escritas que sean, se entreguen a mis Partes para que procedan a hacer un órgano con toda la perfección correspondiente a cuyo fin...

A.V.E. suplico así lo mande que es Justicia: Juro

[Rúbrica]

Licdo. Manuel Lucio Basail.

Don José Mariano Ortiz "de exersicio relojero en esta Corte", se defiende pidiendo que se cumpla con el contrato.

Pero Manuel Lucio Basail lo obliga "...a devolver el dinero, a pista de que no habiendo hecho el órgano chico bueno, tampoco lo saldría el grande.

Pero por hacerle beneficio he tratado con él de que pague en abonos parciales; pero suficientes a que dentro del breve quede salda la dependencia por cuanto el Organo lo está acabando otro, a quien se le ha de pagar, y los yndios no tienen para ello más reales, que los que debe Ortiz".

Basail no confía en que Ortiz pague lo que debe y pide que se dé cumplimiento al Decreto.

Mexco [sic], Marzo 8 de 1798.

Notifíquese a Dn. José Mariano Ortiz, exhiba en el acto de la diligencia, los doscientos setenta pesos, que ha recibido de los naturales de Culhuacán; y no haciendo la exhibición, procédase al secuestro. y embargo de bienes equivalentes; y en caso de no cubrirse, al arresto de su Persona. continuándose los efectos de

la ejecución, en forma. Lo proveio el Sr. oydor Asesor del Juzgado de Naturales, Delegado del Exmo. Sr. Virrey.

[Rúbrica]
Quijada.

El ministro ejecutor del Juzgado General de Naturales José María Ponce de León y el señor José María Chirlin, pasan a buscarlo a su casa y al no encontrarlo, van a su relojería “sita en la Calle de San Francisco, frente a las Casas de Correo”, donde le dan a conocer el decreto. Él afirma no tener con qué sufragar los gastos “...y en esta su Relojería, no tiene mas que su corta herramienta, el aparador y armazón que a excepción de aquella que le pertenece, esto es del dueño de la Panadería contigua...” Por ello “...lo condugimos a la Real Cárcel de Corte y entregamos a su Alcayde”.

Una vez en la cárcel, el ministro ejecutor pasa a requisar sus bienes entre los que se nombra “...un organito como de dos baras poco más sin flauta alguna...” Más tarde, Don Mariano Ortiz pide salir bajo fianza “...que está pronto a otorgar en mi abono el Bachiller Don Lorenzo Cos... y a su consecuencia se me excarcele en obvio de los perjuicios que se me preparan por la demora...” Esto es aceptado “...en términos de que el Bachiller Cos, obligue los réditos de sus Capellanías, para satisfacer diez pesos cada mes, en defecto de Ortiz hasta completar el importe de la Deuda...”

[Rúbrica]
Lic. Manuel Lucio Basail
Mariano de Zepeda.

Don Lorenzo Cos es clérigo, presbítero domiciliario del Obispado de Valladolid, residente en esta capital.

Posteriormente, los pagos vuelven a retrasarse y se procede contra Mariano Ortiz de nuevo:

Inmediatamente presente en el cuartel del Comercio el Capitán de aquella Guardia Don Martín Angel Michaud, le entregó, dicho Ministro Ejecutor (José Ma. Ponce de León) en calidad de preso la persona de don José Mariano Ortiz, donde le mantendrá a disposición del Excelentísimo Sr. Virrey, que de estos autos, y lo firmaron doy fe

[Rúbrica]
Martín Angel de Michaud.

[Rúbrica]
Manuel Peimbert, Escribano Real.

ARCHIVO GENERAL DE NOTARÍAS

Notario Juan Díaz de Rivera

Octubre 25 de 1687

f. 242r, vta.- 243r.⁹³

2. *Órgano de Huayacocotla realizado por Antonio de la Torre y Francisco Peláez*

En la ciudad de México a veinte y cinco días de octubre de mil y seiscientos y ochenta y siete años ante mi el escribano y testigos parecieron de la una parte el bachiller José Arias Alamilla, presbítero, cura beneficiado por su Majestad del partido de Guaiacocotla, residente en esta dicha ciudad, y de la otra Antonio de la Torre y Francisco Peláez, maestros de hacer órganos, vecinos de esta ciudad a quienes doy fe conosco y dijeron que están convenidos y concertados como por la presente se convienen y conciertan en que dichos maestros han de hacer y hagan un órgano de media ala de ocho mixturas y media, con su caja de cedro y nogal con dos lienzos uno del señor San José y otro de Santa Sicilia, el cual se obligan a hacer a satisfacción de los músicos de esta Santa Iglesia, con sus fuelles de baqueta todo muy bien acabado y conforme a arte de dar y recibir y lo entregaran para el día veinte de febrero del año que viene de ochenta y ocho, el cual han de llevar los naturales de dicho pueblo para cuyo efecto y la conducción de dicho órgano ha de ser por su cuenta y riesgo menos el irlo a armar, que esto lo han de hacer dichos maestros o cualquiera de ellos, lo cual se obligan a hacer y acabar según dicho es, en dicho término, por cuyo costo y trabajo se les ha de dar un mil y doscientos pesos de oro común en esta manera: cuatrocientos pesos que confiesa tener recibidos de dicho Bachiller para empezar dicha obra y que le han entregado los naturales de dicho partido de que se dan por entregados renuncian leyes de la entrega y su prueba de que otorgan recibo en forma: otros cuatrocientos pesos acabada que sea la dicha obra, y los cuatrocientos restantes cumplimiento a los dichos mil y doscientos pesos de este concierto que se les han de pagar dentro de seis meses contados desde el dicho día veinte de febrero de ochenta y ocho del dicho entrego en reales bien y llanamente con las costas y salarios de la cobranza a razón de dos pesos de oro de minas en cada un día hasta la real paga y por defecto de no dar acabado dicho órgano en la forma referida y a satisfacción de dichos músicos y plazo referido, pueda el dicho beneficiado o quien su derecho representare mandarlo a hacer a otro maestro y por lo más que le costare y lo que los otorgantes tuvieren recibido los pueda ejecutar en virtud

⁹³ Publicado por S. Bravo Sandoval, "Dos órganos novohispanos del siglo XVII", pp. 39-40.

de esta escritura y su juramento simple sin otra prueba de que le relevan y el dicho bachiller José Arias Alamilla se obliga de dar y entregar a los dichos Antonio de la Torre y Francisco Peláis o a cualquiera de ellos y quien su poder hubiere los dichos ochocientos pesos que se les restan del concierto de dicho órgano, a los plazos y según va expresado, que ha este otorgante le han de ir dando para este efecto el común y naturales de dicho partido, por cuya cuenta y costa se hace en reales bien y llanamente acabada que sea dicha obra a toda satisfacción la mitad y la otra mitad dentro de seis meses entregado que sea, que han de correr desde el dicho día veinte de febrero de ochenta y ocho con las costas de la cobranza y salario de dos pesos de minas en cada un día, según dicho es, y a su cumplimiento se obligan los dichos maestros con sus personas y bienes y el dicho licenciado los suyos y del dicho común y partido de los naturales habidos y por haber dan poder a los jueces y justicias de su majestad de cualesquier partes, en especial a las de esta dicha ciudad, corte y Real Audiencia de ella, a cuyo fuero se someten, renuncian el suyo y la ley si combenerit de jurisdiccion e y demás de su favor y la general del derecho, para que les compelan y apremien como si fuese sentencia pasada en cosa juzgada y otorgaron obligación en forma con los requisitos necesarios y lo firmaron, siendo testigos José de Bustos, Juan de Monzón y José Sayago, vecinos de México presentes. Br. José Arias Alamilla. Antonio de la Torre. Francisco Peláis. Ante mi, Juan Díaz de Rivera, escribano real y público.

ARCHIVO GENERAL DE NOTARÍAS

Notario Antonio de Anaya

Septiembre 7 de 1699

f. 175r, vta. - 178r.⁹⁴

3. Órgano de la Purísima Concepción realizado por Félix de Izaguirre

En la Ciudad de México, en siete de septiembre de mil seiscientos y noventa y nueve años, estando en uno de los locutorios de el Convento de Religiosas de Nuestra Señora de la Limpia Concepción ante mí el escribano y testigos parecieron las reverendas madres María de Cristo, abadesa; Juana de San Bernardino, vicaria; Gertrudis de San Miguel; María de la Concepción; María de la O y Francisca Javiera de San Felipe, definidoras; que se juntaron a son de campana como lo observan para tratar y conferir las cosas tocantes al servicio de Dios

⁹⁴ Publicado por S. Bravo Sandoval, *Op. cit.*, pp. 40-43.

Nuestro Señor prolatil [sic] de su convento con asistencia del bachiller don Antonio de Aguilar, presbítero de este arzobispado, mayordomo y administrador de los bienes y rentas del dicho convento, y así mismo pareció don Félix de Izaguirre, artífice de hacer órganos, vecino de esta ciudad que doy fe conozco; y el dicho don Félix dijo que, por cuanto tiene tratado y ajustado con dichas religiosas hacer un órgano para el coro de su iglesia por precio de dos mil pesos que se le han de pagar en la forma que irá expresado y se le ha de dar el órgano viejo luego que entregue el nuevo de dar y recibir para el día fin de enero del año próximo que viene de mil y setecientos, lo cual ha de afianzar con el capitán don Francisco de Ursúa de esta ciudad y para otorgar escritura en esta razón pidió licencia al señor don Manuel de Escalante y Mendoza, chantre de esta Santa Iglesia, vicario visitador de este convento, que con el informe que en esa razón hicieron dichas religiosas con su mayordoma, que será el tenor de esta escritura, la concedió para su otorgamiento a los cuatro de este corriente mes y año, que yo el escribano doy fe haber visto y leído y es amplia para lo que va expresado y su original lo volví al dicho bachiller don Antonio de Aguilar para en guarda de su derecho en la paga que ha de hacer y usando unas y otras partes de dicha facultad y licencia, el dicho don Félix de Izaguirre otorga que, se obliga a hacer y entregar al dicho convento de Nuestra Señora de la Concepción a sus preladas y mayordomo para el coro alto de su iglesia, un órgano que las mixturas de que se compone su fábrica es en la manera siguiente:

Primeramente, se ha de hacer una caja con cinco castillos en la fachada de madera electa, con toda la arquitectura que necesita, adornada de sobrepuestos de talla, todas las pilastras, cornisa, remate en la forma que necesita; y así mismo toda la parte de demostración que da dicha obra a la iglesia y coro.

Y así mismo se han de hacer tres fuelles de marco mayor de tablillas a lo moderno.

Un teclado de cuarenta y cinco teclas de ébano y marfil de la tierra por ser más terso y más blanco.

Más ha de hacer un secreto de cuarenta y cinco canales y tapas y registros medios partidos de mano izquierda y derecha.

Y una reducción de molinetes del teclado al secreto.

Más se han de hacer todas las conducciones que se necesitan para los vientos.

Ha de hacer un flautado entonación de a trece tono natural de capilla, el cual ha de estar puesto en los cinco castillos de la fachada de dicha obra en la mejor forma encastillado.

Más un flautado de bordon todo tapado, la primera octava de madera siguiendo lo demás de las octavas de metal.

- Un registro de Rochela abierta.
- Otro registro de octava abierta.
- Otro registro de docena clara.
- Otro registro de quincena.
- Otro registro de diez y novena.
- Otro registro de lleno en veinte docena, tres caños por punto con sus aumentaciones en rigor de música.
- Otro registro de trompetas reales.
- Más se ha de hacer de registros de pueblo, que así es su nombre, lo siguiente:
Primeramente, un registro de cascabeles, todo el teclado tres caños por punto.
- Un registro de tambor de guerra, muy esencial para cualquier partido de batalla.
- Otro registro de dos jaulas de pájaros, con cuatro pájaros cada jaula.

Que todo lo mencionado es lo mismo que prometió hacer a dichas religiosas por una memoria firmada de su nombre que tienen vista y reconocida que para en su poder y de que se ha de componer el dicho órgano nuevo tan necesario para una capilla ilustre y copiosa, así de instrumentos como de voces del coro de dicho convento, donde lo entregará puesto y perfectamente acabado sin que le falte ninguna cosa de lo en esta escritura capitulado, para el dicho día fin de enero de el dicho año próximo que viene de mil y setecientos, sin otro término, ni plazo que pedirá, ni se le ha de conceder, a satisfacción y contento de dichas religiosas y de los artífices de órganos inteligentes que tengan conocimiento en obras condicionales, que dichas religiosas nombraren para su inspección y reconocimiento, y que con juramento declaren si está hecho según arte y lo capitulado en esta escritura, y en defecto de no estar en dicha forma o que le falte cualquiera cosa de lo así capitulado y mencionado no ha de ser obligado el dicho convento a recibirlo, y ha de proceder exclusivamente a cobrar de el dicho don Félix de Izaguirre y de su fiador y de cualquiera insolidum la cantidad de los dos mil pesos de el valor de dicho órgano o la cantidad que por sus recibos constare haberle entregado el mayordomo de dicho convento, con más las costas y daños que causare la dicha cobranza, diferido en el juramento inliten del susodicho sin otra prueba, averiguación de que lo deja y queda relevado; y haciendo el entrega de el dicho órgano en dicho tiempo y con todos los cabales aquí contratados, y precediendo dicha inspección de artífices y contentamiento de dichas religiosas, han de ser obligados y lo queden a dar y pagar por el valor de dicho órgano, los dichos dos mil pesos de oro común en reales, con más el órgano viejo que este

dicho convento tiene y ha tenido en su uso, cuya paga y entrego se le hace y ha de hacer en esta forma: un mil pesos que de presente recibe ante el escribano de este instrumento, de que yo el infraescrito escribano doy fé que en mi presencia y de los testigos que irán expresados pasó dicha cantidad a poder de el dicho don Félix de Izaguirre, realmente y con efecto contados a su satisfacción, de que otorga recibo y carta de pago en forma; y los otros un mil se los ha de ir dando el dicho bachiller don Antonio de Aguilar en las porciones que le fuere pidiendo el dicho don Félix, para el costo de materiales y oficiales de que le ha de ir dando recibos al pie de la licencia de suso citada, para que se le pasen en cuenta del que diere de su Mayordomía; y el órgano viejo se le ha de entregar después que esté acabado el nuevo perfectamente y entregado a dichas religiosas en su coro alto y lugar donde siempre ha de estar; para cuyo seguro, afianze y presente por su fiador al dicho capitán don Francisco de Ursúa, vecino y mercader de esta ciudad, a quien doy fe conozco, que habiendo oído y entendido esta escritura otorgó que fiaba y fió al dicho don Félix de Izaguirre, en tal manera que el susodicho hará el órgano en la forma que en esta escritura se ha delineado y en el tiempo expresado, a satisfacción de dichas religiosas y artífices que nombraren, y por su defecto volverá y pagará dichos dos mil pesos o la cantidad que de ellos constare haber percibido, costas y daños, y en su defecto el otorgante como su fiador y principal pagador que se constituye, haciendo como hace de deuda y negocio ajeno suyo propio, y sin que contra el principal deudor ni sus bienes sea hecha ni se haga diligencia, ni ejecución de fuero ni de derecho, cuyo beneficio expresamente renunció, luego que sea requerido, pagará dichos dos mil pesos, costos y daños de su cobranza en reales, todos juntos en esta ciudad y si dicho principal y fiador estuvieren fuera de ella, se puede enviar una persona donde estuvieren y sus bienes, con salario de dos pesos de oro de minas que gane en cada un día de los que se ocupare en idas, estadas y vueltas, hasta la real paga, para cuyo monto que también difieren en el juramento de el cobrador sin otra prueba de que le relevan, quieren ser ejecutados como por la deuda principal. Y las dichas madres abadesa, vicaria y definidoras por lo que les toca y en nombre de las demás religiosas del dicho convento presentes y futuras, por quienes prestan voz y caución en debida forma, otorgan que aceptan esta escritura y consienten y tienen por bien que el dicho bachiller don Antonio de Aguilar, de los bienes y rentas del dicho convento dé y pague los un mil pesos de el valor de dicho órgano, y se obligan a entregar el viejo luego que por el dicho don Félix se halla cumplido en el todo con el tenor y forma de esta escritura, y a su cumplimiento obligaron dichas religiosas sus bienes y rentas, y los dichos don Félix de Izaguirre y don Francisco de Ursúa sus personas y los suyos habidos y por haber, dieron poder

a los prelados y jueces que de sus causas puedan e deban conocer conforme a derecho, en especial a las de esta Ciudad, Corte y Real Audiencia de ella, los dichos principal y fiador y las religiosas a las de este Arzobispado, a cuyo fuero y jurisdicción se sometieron, renunciaron el suyo propio domicilio y vecindad, ley si convenerit, las demás de su favor y defensa, con la general del derecho para que les compelan y apremien a lo que dicho es, como por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada, y lo firmaron dichas religiosas con su mayordomo que aceptó pagar dichos dos mil pesos, y el principal y fiador, siendo testigos Sebastián Vello, Juan de Olivar y Manuel Calderón, vecinos de México. María de Cristo, abadesa. Juana de San Bernardo, vicaria. Gertrudis de San Miguel, definidora. María de la Concepción, definidora. María de la O, definidora. Bachiller don Antonio de Aguilar. Francisco de Ursúa. Don Félix de Izaguirre. Ante mi, Antonio de Anaya, escribano real y de provincia.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

Ramo Civil. Vol. 1952, ff. 10-11

Notario Antonio Hernández.

4. Obligación que otorgaron los naturales de Chicontepec, a favor de don Juan Vital

En la Ciudad de México en nueve de Septiembre de mill setecientos y cuatro años, ante mi el notario y testigos parecieron unos indios, que mediante Carlos Mancio, intérprete de esta Real Ciudad dicen llamarse Don Antonio Nicolás y ser gobernador del pueblo de Xachicoautla, Don Juan Bustos, Francisco Guillén, Serenísimo Don Juan de Roa, oficial pasado y Domingo Hernández, regidor, residentes de esta ciudad a quien dicho intérprete dijo conocer como Principales y don Diego de Palacios, vecino de esta dicha ciudad que doy fe conozco como su fiador y principal pagador que se constituye haciendo como hace de deudor que negocio ajeno suyo propio y sin que contra los hizo dichos procedan ni se haga diligencia ni excursión de fuero, ni de derecho cuyo beneficio expresamente denuncia que todos juntos de mancomun a los de uno y cada uno de por sí, por el todo que no soliciten denunciando como denuncian las leyes y derechos de la mancomunidad División y excursión como en ellas se contienen otorgan que deben y obligan de pagar a Don Juan Vital Moctezuma vecino de esta dicha ciudad y maestro de organista y quien su poder hubiere y derecho representare ciento y sesenta pesos de oro común en Reales los mismos que de resto de mayor cantidad le quedaron debiendo procedidos de un Organó que el susodicho les hizo y acabó para la Iglesia de dicho su pueblo

de cuya cantidad a mayor abundamiento se dan por entregados a su voluntad sobre que Renuncian la excepción de pecunia leyes de la entrega y su prueba y dichos ciento y sesenta pesos pagarán a dicho Don Juan Vital para el día veinte y cuatro de Diciembre que viene de este presente año de la fecha cuya paga harán debajo de la dicha mancomunidad en esta ciudad o donde se les pidan y demanden bien y llanamente sin contienda de Juicio con las costas de su cobranza y salario de dos pesos de oro de minas que gane en cada un día la persona que a ella fuere en [...] da citada y vuelta hasta la Real Paga. Por cuyo monto que difieren en el Juramento simple del cobrador sin otra prueba de que le Relevan les puedan ejecutar como por la suerte Principal a cuyo cumplimiento obligan sus Personas y bienes y los de su comunidad y dicho fiador la suya y suyos habidos y por haber dan poder a las Justicias de su Majestad de cualesquier partes que sean en especial a las de esta dicha ciudad Corte y Real a usar de ella a cuyo fuero y Jurisdicción se someten Renuncia al suyo propio domicilio y vecindad ley si convenerit las demás de su favor y defensa y general del derecho para que a ello le apremien como por sentencia pasada en cosa Juzgada y así lo otorgaron y firmaron dicho Francisco Guillén, escribano y dicho fiador y por los demás que dijeron no saber dicho intérprete siendo testigos Luis Grosó, Onofre de Utrera y Joseph Palacios, vecinos de México.

Francisco Guillén
[Rúbrica]

Diego de Palacios
[Rúbrica]

Ante mí
Antonio Hernández
Escribano Real

Carlos Mancio
[Rúbrica]

En la Ciudad de México en nueve de Septiembre de mil setecientos cuatro años.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN
Ramo Civil. Vol. 1952

5. Escritura que otorgaron los naturales de Santiago a don Juan Vital Moctezuma

En el pueblo de Santiago Tlatilulco, jurisdicción de la ciudad de México en veinte y seis de febrero de mil setecientos y cinco años ante mí el serenísimo y testigos parecieron unos indios que mediante don Carlos Mansio, intérprete de esta Real

Audiencia, dijeron llamarse Don Bernardo de Santiago, gobernador que fue el año próximo pasado de mil [tachado], Don Roque de Santiago y Don Andrés Corona, Don Augusto Tolentino, Don Lucas de Mendoza, Don Miguel de la Cruz y Don Melchor Valeriano y dijeron que porque a los veinte y cuatro de Octubre de el año próximo pasado de setecientos y cuatro, comparecieron ante el Excelentísimo Señor Duque de Alburquerque, Virrey gobernador desta Nueva España y presentaron memorial pidiendo se les concediese licencia para otorgar escritura de obligación por cantidad de ochocientos pesos de oro común de que le son deudores a el Maestro Don Juan Vital Moctezuma que lo es de fabricar órganos por el valor de uno que les hizo para la Iglesia Mayor de dicho pueblo y que les era de utilidad por hallarse falta dicha iglesia del de que dicho Señor Excelentísimo Virrey se sirvió mandar se diese vista al señor fiscal quien en respuesta de veinte y cinco de dicho mes de octubre de dicho año pidió que su excelencia mandara hacer información de utilidad y dicha se le diese en ésta para pedir con ella lo que conviniera como lo protestaba que vista que dicho Señor Excelentísimo Virrey que decretó veinte y siete de dicho mes de octubre de dicho año se sirvió de mandar como lo pedía el señor fiscal y en su conformidad dichos naturales dieron la información de utilidad pedida que el señor fiscal con cierto número de testigos de que se dio vista a dicho señor fiscal, quien con su vista dijo que siendo servida su Excelencia pedía mandar se otorgase la escritura con tal de que para su cumplimiento no hubiese derramas ni contribución de dicha parcialidad por el perjuicio que se le hizo para con ella, cuya fecha es de veinte y ocho de noviembre del año próximo pasado de mil setecientos cuatro con cuya vista dicho Señor Excelentísimo por decreto de seis de Diciembre de dicho año mandó se hiciese como lo pedía dicho señor fiscal y, en su conformidad, se sirvió de expedir la licencia de el tenor siguiente.

Aquí la licencia.

Por otro memorial que presento don Juan Vital Moctezuma representó haber fabricado el órgano de que la dicha menciona para la iglesia de este pueblo y haber concertado su precio en cantidad de mil y trescientos pesos que se habían de obligar a pagarle dentro de un año. Presidiendo licencia de su Excelentísima Persona Bernardo de Santiago, gobernador actual de esta parcialidad y los demás oficiales de República para cuyo efecto se les concedió licencia, la cual demostró y que no había tenido efecto el que se otorgase dicha escritura de obligación y que había más tiempo de seis meses que servía dicho órgano en dicha iglesia y tener de costo más de doscientos pesos por haber sido preciso pagarles doble a

los oficiales por la precisión con que dichos naturales lo pedían por que pidió se compitiesen los susodichos a que luego y sin dilatación alguna pasasen a otorgar dicha obligación en la forma que tenían pactado y por su defecto le pusiesen en su casa dicho órgano con los costos que hubiese tenido y lo demás que dicho memorial contiene; y por el decreto de doce de el corriente se mandó se llevase al Señor Fiscal con los autos de la materia y despacho que se presentaba que con efecto se ejecutó así y por respuesta de catorce de este dicho presente mes dijo que siendo su Excelencia servido mandara hacer como por parte de el dicho Don Juan Vital Moctezuma se pedía, con cuya respuesta se conformó dicho Señor Excelentísimo Virrey y en su conformidad habiéndoseles notificado hoy decide.

Don Juan Pérez de la Cueva Enríquez, Duque de Alburquerque Marqués de Cuéllar, Conde de Ledesma y Huelmos... me representaron que hallándose necesitada la iglesia de su pueblo de un órgano, trataron y ajustaron el que les fabricase dicho, el maestro Juan Vital como con efecto lo tenía ejecutado que para poder [...] hacer su trabajo... me suplicaron me sirviere de concederles venia y licencia para pasar a otorgar escritura de obligación a favor de dicho maestro para que finalice dicho órgano y satisfacerle su labor y beneficio en que recibirían merced y habiéndolo remitido al señor fiscal... concedo licencia... para que puedan otorgar la escritura de obligación de que pagarán al Maestro Juan Vital lo que montare el órgano que les hizo para que por este medio consigan el que se le finalice con calidad que para su paga no haya derrama ni contribución de dicha parcialidad...

Duque de Alburquerque
[Rúbrica]

Esteban de Morales
[Rúbrica]

Aparece después el compromiso de irlo pagando en un plazo de un año y quince meses. Don Juan Vital se compromete a entregarlo "perfectamente acabado a satisfacción de maestros del arte que lo reconozcan". Finaliza el documento con las rúbricas del propio Juan Vital Moctezuma, de Agustín de Tolentino, de Carlos Mancio (intérprete de la Real Audiencia) y, por último, del escribano real, Antonio Hernández, y está fechado el dos de marzo de 1705.

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
Dirección de Restauración de Inmuebles Federales. Secretaría de Asentamientos
Humanos y Obras Públicas
Documento, propiedad del Instituto, hallado dentro de los órganos de la catedral
metropolitana⁹⁵

6. *Órgano para Mexicaltongo realizado por Gregorio Casela*

México y noviembre de 1760 años.

Digo yo, don Gregorio Casela, maestro de órganos, naturales y vecino de la ciudad de México, que por esta obligación presente me hago cargo, y me obligo a entregar un flautado, para el pueblo de Mexicaltongo, conchabado y ajustado con los hijos de dicho pueblo y adjunto con el reverendo presbítero maestro fray padre, en darlo en trescientos y cincuenta pesos y el órgano viejo; quienes dichos hijos con el reverendo presbítero se obligan también a la correspondencia de dicho dinero y órgano, y yo a la del dicho flautado el que se compone de cuatro mixturas en mano derecha, y cuatro en mano izquierda, cuatro octavas, que componen cuarenta y cinco teclas, pájaros y tambor. De cedro de La Habana toda su caja, acondicionada de dar y fluir.

Y para que este presente papel sirva de obligación, así a la entrega del dicho flautado como de la satisfacción a su valor, apunto al talón lo que fío, bajo de la firma que otorgo hoy 9 de noviembre de 1760.

Gregorio Casela

Memoria de las mixturas y modo de aderezar que necesita el órgano.
Primeramente, el flautado mayor, que es lo que únicamente permanece.
Flautado violón: se han de hacer todas las flautas nuevas.
Espigueta, toda la mixtura nueva.
Octava clara, toda la mixtura nueva.
Docena clara, toda la mixtura nueva.
Quincena clara, toda la mixtura nueva.
Diez y setena, toda la mixtura nueva.
A más de las referidas mixturas, se le ha de añadir lo siguiente:

⁹⁵ Publicado por M. Drewes, "Gregorio Casela...", pp. 156-158.

Una mixtura de clarín claro.

Otra de bajoncillo.

Y en la mano derecha se le han de añadir al secreto tres canales, y por lo consiguiente, tres flautas más en cada mixtura de las arriba expresadas. Los fuelles que están bien maltratados, se han de reformar y elevar más del suelo.

La caja que es de fábrica antigua, se ha de poner con todas sus cornisas y demás follajes a la moderna; los registros y demás compuestos que se habían maltratado, se le han de hacer sus reparos correspondientes, a fin de que todo el órgano quede de dar y recibir; todo lo dicho me obligo a efectuar con la perfección que pide, por la cantidad de ochocientos pesos.

Recibí de la muy respetable madre abadesa y del señor mayordomo del convento de Nuestra Señora de Balvanera la cantidad de diez pesos de un tercio cambiado en dos de octubre (en 28 de septiembre) de este presente año, cuya cantidad tengo asignada por la afinación y aderezos menores del órgano de dicho convento, y para que conste doy éste en México en tres de octubre de 1761 años.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

Ramo Civil. Vol. 1555, ff. 15-16

7. Venta del chino nombrado Blas a Joseph de la Fuente en 330 ps

Sean cuantos esta carta vieren como yo Fabián Pérez Ximeno, Presbítero Organista de la Santa Iglesia Catedral de esta Ciudad de México otorgo que vendo a Joseph de la Fuente maestro de hacer órganos, vecino de esta dicha ciudad que está presente, un chino mi esclavo nombrado Blas, de edad de quince años, poco más o menos, que hube y compré de el contador Andrés de Zárate, vecino de esta dicha ciudad por escritura de declaración otorgada en mi favor, en ocho de enero del año de seiscientos y treinta y seis ante Diego de Reyna, escribano Real que está originalmente al pie de una escritura otorgada en favor del dicho contador, Andrés de Zárate, en esta Ciudad, en veinte y tres de agosto del año de seiscientos y treinta y cinco, ante Diego de Alabe, escribano Real, que le entregó para título del dicho esclavo y se lo vendo por cautivo y sujeto a servidumbre y libre de deuda, empeño hipoteca de otra enajenación sin asegurárselo como no se lo aseguro de ninguna tacha, defecto ni enfermedad pública ni secreta porque con las que tuviere y se le hallaren con esas, especialmente se

lo vendo por precio de trescientos y treinta pesos de oro común que le debo de resto de la cantidad en que concerté con él un órgano que me ha de entregar conforme a la escritura que entre ambos otorgamos en esta ciudad en catorce de Junio de este año ante el presente escribano de que a mayor abundamiento me doy por entregado de ellos y renuncio las leyes de la pecunia y entrego y declaro son el justo precio y valor del dicho esclavo y si pareciere valer más de la demasía y más valor en cualquier cantidad que sea, le hago gracia y donación tan bastante como es necesario y me desapodero, desisto y aparto del derecho del dicho esclavo y lo cedo, renuncio y traspaso en el dicho Joseph de la Fuente para que sea suyo y disponga de él a su voluntad y me obligo a su seguro y saneamiento en la más bastante forma que puedo y de derecho soy obligado y a ello obligo mi persona y bienes y doy poder a los jueces que de mis causas puedan y deban conocer y señaladamente al Juez Provisor y vicario general de este arzobispado a donde me someto y renuncio mi fuero y jurisdicción, vecindad y domicilio y la ley, si convenerit de Juridicione, para el cumplimiento de lo que dicho es como si fuese sentencia pasada en cosa juzgada y renuncio todas las leyes de mi favor con la general de el derecho = y yo el dicho Joseph de la Fuente otorgo que acepto esta escritura y recibo comprado el dicho chino del cual y de el dicho título me doy por entregado y renuncio las leyes del entrego y su prueba que es hecho en la dicha ciudad de México a treinta de el mes de octubre de mil y seiscientos y treinta y seis años y los otorgantes que yo el presente escribano doy fe que conozco, lo firmaron siendo testigos Pedro de Barreda, Miguel de Moraleja y Nicolás de Zamora, vecinos de esta ciudad, Fabián Pérez Ximeno, Joseph de la Fuente, Ante mí, Luis de Valdivieso, Escribano Real,

Y ante decir verdad hago mi signo,
Luis de Valdivieso
[Rúbrica]

Un año más tarde, Joseph de la Fuente lo vende al padre Toribio Gómez, Procurador General de la Compañía de Jesús, por doscientos ochenta pesos de oro común, el 7 de marzo de 1637.

ARCHIVO GENERAL DE NOTARIAS

Notario José de Rivera Butrón

Abril 11 de 1747, ff. 23-24

8. Órgano de La Encarnación por Gregorio Casela

En la Ciudad de México a once de abril de mil setecientos cuarenta y siete años Ante mi el escribano y testigos, Don Gregorio Casela vecino de esta ciudad a quien doy fe conozco, dijo que por cuanto en consorcio de Don Joseph Casela su Padre difunto se obligó a hacer un órgano para el choro de la Iglesia del Sagrado Convento de Señoras Religiosas de Nuestra Señora de la Encarnación de esta Corte bajo de las condiciones que constan de la escritura que a este efecto se otorgó a los veinte y uno de Noviembre del año pasado de mil setecientos cuarenta y seis por Ante Felipe Muñoz de Castro escribano Real cuya obra se pactó arreglada a un mapa y memoria que se halla en poder del Licenciado Don Manuel González Presbítero Mayordomo de dicho Sagrado Convento a cuyo contesto de uno y otro se remite, y en atención a haber fallecido dicho su Padre y haber quedado pendiente dicha obra que está a cargo del otorgante como obligado en dicha escritura en consideración de que para el tiempo que se estipuló su entrega que fue para el día primero de Junio de este presente año en el cual se había de dar puesto dicho órgano en el choro de dicha Iglesia, lo cual le es imposible por necesitar más tiempo para su perfecta conclusión, para lo cual ha pedido a dicho Licenciado y propuesto que para el día fin de Agosto de este año dará acabado y puesto en el choro dicho órgano, que es el tiempo (que según ha regulado) necesita para darlo perfectamente acabado, y asimismo para poner en corriente dicha obra, le ministre la cantidad de quinientos pesos; en lo que ha condescendido dicho Licenciado con tal de que para el seguro de dicha cantidad o la afianze o de Alhajas competentes y que haya de quedar en su fuerza y vigor la citada escritura que otorgó con su Padre sin faltar a las circunstancias que constan del mapa y memoria que para dicho órgano dejó dispuesta, y para que en todo tiempo conste reduciéndolo a instrumento público por el presente y en aquella vía y forma que más haya lugar en derecho el referido Don Gregorio Casela otorga y de nuevo se obliga a que para el día fin de Agosto próximo venidero de este año dará puesto en choro de dicha Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación perfectamente acabado el órgano según y en la misma forma que lo dejó dispuesto su Padre arreglándose en todo al mapa y memoria que para ello se dispuso para lo cual deja en su fuerza y vigor la expresada escritura otorgada a los veinte y uno de Noviembre del año pasado de cuarenta y seis la cual a aquí por inserta, a

cuyo cumplimiento se obliga otra vez con su persona y bienes habidos y por haber y con ellos se somete al Fuero y Jurisdicción de los Jueces y Justicias de su Majestad en especial a las de esta Ciudad, Su Corte y Real Audiencia con renunciación de su fuero Domicilio y Vecindad y demás de su favor y general del derecho para que le competan como por sentencia pasada en cosa Juzgada; Y así mismo otorga que recibe de mano de dicho Licenciado don Manuel González como Mayordomo de dicho Sagrado Convento, los Quinientos pesos que le ha pedido para la conclusión de dicha obra, cuya cantidad recibió en mi presencia y de los testigos y pasó de poder y mano de dicho Licenciado a la del expresado don Gregorio realmente y con efecto contada a su satisfacción en moneda corriente de que doy fe sobre que otorga recibo en forma, y para el seguro de esta cantidad pone en poder de dicho Licenciado las Alhajas siguientes; unas pulseras menudas, la una con diez y ocho hilos y la otra con diez y siete y sus chapetas de plata sobredorada y piedras verdes; otro par de pulseras con la perla más gordita que las antecedentes con chapetas redondas de plata sobredorada y también piedras verdes, la una con catorce hilos, y la otra con trece y un hilo de perlas con su cinta negra, un terno de cruz de lazo y zarcillos de oro con esmeraldas; y otros zarcillos también de oro con unas calabacillas de esmeralda, cuyas alhajas asimismo doy fe haber visto y de que quedaron en poder de dicho Licenciado por vía de prenda para devolverlas luego que por el expresado Casela se haya cumplido con lo pactado; en cuyo testimonio así lo otorgó y firmó con dicho Licenciado (a quien conozco) siendo testigos el Bachiller Don Manuel Chagaría, Don Juan de Castro y Don Joseph de Cos, vecinos de esta ciudad = testado = Catorce de Abril = no ve entre renglón = mi = ve = 1 Un hilo de perlas con su cinta negra = ve =

Ldo. Manuel González
[Rúbrica]

Gregorio Casela
[Rúbrica]

Dios y así lo firmo
Ante mi
Joseph de Rivera Butron,
Escribano Real.

Aparece un documento más adelante, el 18 de septiembre del mismo año, en que le son devueltas las alhajas a Gregorio Casela al haber terminado el órgano, el cual tuvo un costo total de 2 500 pesos de oro común.

ARCHIVO GENERAL DE NOTARIAS

Notario José Antonio de Anaya

Julio 20 de 1728

9. Obligación que otorgó don Félix de Izaguirre por 1 450 pesos al Convento de San Lorenzo

En la Ciudad de México en Veinte de Julio de Mil y setecientos y veinte y ocho años, ante mi el escribano y testigos Don Félix de Izaguirre vecino desta ciudad, y maestro de el arte de fabricar órganos que doy fe conozco otorga que se obliga de hacer fabricar y dar de todo punto acabado un órgano cuya fábrica ha de ser en esta manera; Primeramente una caja encastillada de tres castillos de madera de ayacaguite y las molduras de cedro blanco para su extremo ancho y largo que pide según la disposición del Artífice. Un secreto de cedro de Orizaba con todos sus registros y movimientos para el teclado. Un teclado de cuarenta y cinco, con sus varillas y demás a ello anexo = y dos fuelles de marca del estilo moderno, cuyo órgano ha de tener las mixturas en esta manera; Un flautado, bordón, tapado, de cuarenta y cinco caños, Una octava abierta encastillada de afuera de cuarenta y cinco caños = Una docena se entiende del bordón de cuarenta y cinco caños = Una quincena que sale del mismo de cuarenta y cinco caños = Una decisetena que sale del bordón de cuarenta y cinco caños = los llenos de tres caños por cuanto que sean ciento y treinta y cinco caños; Una mixtura de trompetas Reales, que son cuarenta y cinco. Media mano de cornetta de Ecos, de cuatro caños por punto: En esta forma y manera ha de hacer el otorgante el referido Organo, dentro del plazo de siete meses que corren y se cuentan desde hoy día de la fecha en adelante al fin de los cuales lo ha de dar íntegramente acabado de dar y recibir y puesto en el choro del Sagrado Convento de Señoras Religiosas de San Lorenzo, por cuyo trabajo y formación se le ha de dar la cantidad de un mil cuatrocientos y cincuenta pesos de oro común en Reales, de los cuales confiesa tener recibidos, desde el día ocho del presente mes y año trescientos pesos de que se dio por entregado a su voluntad... y asimismo se le ha de dar en parte de pago el órgano viejo que hoy sirve y que llaman Realexo...

... siendo testigos Don Francisco Antonio de la Cueva, Antonio de Ulloa, y Juan Antonio de Guadarrama, vecinos desta ciudad.

Félix de Izaguirre
[Rúbrica]

Don Miguel Ventura de
Luna [Rúbrica]

Ma. Josefa de San Diego,
Priora [Rúbrica]

Inés Teresa de San José,
Definidora [Rúbrica]

Ma. Nicolasa de San José,
Definidora [Rúbrica]

Luisa de Lasima, vicaria
[Rúbrica]

Ma. Michaela de Sta.
Carla, Definidora
[Rúbrica]

Don Carlos de Cuevas
[Rúbrica]

Ma. Antonia de Jesús,
Definidora [Rúbrica]

Ante mi,
Joseph Antonio de
Anaya

PAPELES VARIOS

Legajo 32, 9a. - z.⁹⁶

10. Propuesta de José Joaquín Pérez de Lara para la construcción de un órgano

Mi estimado hermano Fr. José Guiles: Estando enterado de la que remite de V. R. el R. P. Dr. Narciso Durán, en orden a la pretención [sic] que tiene de colocar órgano en su iglesia en cumplimiento del encargo que V. R. me hace, le manifiesto mi sentir en la materia, contestando a cada una de las circunstancias que propone, en la forma siguiente:

Para una iglesia de fondo de sesenta varas, es suficiente un órgano de cinco varas de alto, construida su caja en una forma agradable; omitiéndose adorno de molduras voluminosas, fabricada con el viento de que desarmada puedan hacerse cargas cómodas; ésta irá adornada con tres castillejos, o vistas de flautas todas de sonido, en las cuales irá colocado todo el flautado mayor.

El teclado debe ser según el estilo del día, de octava abierta con cincuenta y un signos y chapeado de hueso.

Estoy entendido que el organista debe tocar al estilo opuesto, por omitir la irreverencia del santísimo; y que toda la vista del órgano ha de quedar libre a la iglesia; asimismo que el tono de éste órgano ha de ser coral por ser el más bajo para la comodidad de los que cantan.

⁹⁶ Citado por G. Saldivar. *Op. cit.*, pp. 191-193.

Los fuelles me es indiferente colocarlos a la diestra o siniestra de la caja; como también ponerle doce teclas o signos de los más graves del mismo teclado con uso al pie para algunos tastos; porque los pedales sólo se hallan en órganos de mucha magnitud para el uso de las contras que los adornan.

Las mixturas que debe tener el órgano son las siguientes:

Mano izquierda
Flautado mayor
violón o contra
quincena clara
lleno en tres mixturas

Mano derecha
flautado mayor
violón unísono
octava clara
lleno o tolosana

mixtura de clarines

bajoncillo
tambor

clarín claro
pajaritos

Todo fabricado de buena madera y buen metal; resguardado con llaves donde conviene; entregado aquí a sujeto perito, desarmado y numerado de mi cuenta; puedo hacerlo por el precio de seiscientos cincuenta pesos.

Puedo agregarle a más de lo dicho la mixtura de corneta de eco, cuyo importe es de cien pesos y esta mixtura es sólo para la mano derecha, con quien se acompaña la de violines de igual precio; porque la trompa real que se coloca en la izquierda, no es propia para este órgano.

También puedo aumentarle el bajoncillo de la izquierda, el clarín de quincena y el claro de la derecha, el de trompa magna, por el precio de doscientos veinticinco pesos fuera de lo dicho.

Puede V. R. hacer elección de lo que guste, quedando a su disposición su afmo. hermano que lo estima.- José Joaquín Pérez de Lara.- Junio de 1820.

Sin lugar de procedencia ni destino.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

Ramo de Bienes Nacionales

Legajo 1591. Exp. 91

Coyoacán, 1854

11. Solicitud de recursos para la conclusión de un órgano en una parroquia de Coyoacán

Excelentísimo e Ilustrísimo Señor:

Los que suscriben, el primero Cura de la Villa de Coyoacán y el segundo Juez de Paz ante la notoria piedad de V.E.Y. con el respeto debido decimos, que, no pudiendo adbitrar ya otros medios para cumplir el contrato hecho con los S.S. Suárez de un Organó para esta Iglesia, que no le había, porque desgraciadamente varios de los que se hallaban comprometidos han fallecido en la actual Epidemia, y urgiendo los organistas por el resto de seiscientos pesos, no nos queda otro recurso que tocar, que el suplicar rendidamente a V.E.Y. tienda una mano benefactora hacia esta pobre Parroquia aliviándonos de la congoja, pues que concluido el Organó estamos expuestos a ser demandados por daños y perjuicios, que los constructores dicen les resultan por la retención de la cantidad dicha.

— Sin embargo del extraordinario empeño que hemos tomado, no solo en la recaudación de novecientos pesos que tenemos dados, cuyas congojas las dejamos a la consideración de V.E.Y., sino aun también con los pocos intereses del primero, y que hubiera hecho mayores sacrificios, si no hubiera erogado gastos grandes en la reposición de los techos del Curato e Iglesia. Deseaba con ansia el que habla la visita de V.E.Y. para que se hubiera persuadido de la verdad de mi asunto.

Por lo expuesto verá V.E.Y. el deseo que tenemos de concluir el citado Organó por ser un mueble sumamente interesante para el culto: por tanto

A V.E.Y. suplicamos rendidamente nos socorra con lo que guste para la conclusión de nuestro contrato, favor que eternamente agradecerán sus súbditos servidores,

J. Joaquín Sánchez Mendivil

[Rúbrica]

Octaviano Belmont

[Rúbrica]

Consecuente a la nota que V.S. que con fecha 1 del próximo pasado se sirvió remitirme en la que me manifiesta lo que el E. e Y. Sr. Arzobispo tuvo a bien decretar a la solicitud que le dirigimos para que se sirviera auxiliarnos con la cantidad que gustase para la conclusión del Organo, debo decirle, que, no encontrando finca alguna con que asegurar (según manifiesta el citado decreto) los 600 pesos que con tal condición se nos franquean del Juzgado de Capellanías, damos por lo mismo las debidas gracias al E. y E. Sr. Arzobispo por su bella disposición; pero tenemos el sentimiento de no poder recibir dicha gracia por la razón expuesta, así es, que, si el Dignísimo Prelado no se sirve tender una mano benefactora hacia estos desvalidos, sin duda alguna seguirán mis congojas hasta que la Providencia me abra camino para concluir una empresa que tiene amargados mis días.

Al suplicar a V.S. se sirva elevar esta contestación al E. e Y. Sr. Arzobispo tengo la satisfacción de ofrecerle mi respeto y distinguida consideración.

Dios guíe a V.S. m.a.

Coyoacán. Agosto 1 de 1854.

J. Joaquín Sánchez Mendivil

[Rúbrica]

Sr. L.D. Joaquín Primero de Rivera

Srio. de Cámara y Gobierno de la S. Notaría de México.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

Ramo de Bienes Nacionales

Legajo 1521. Exp. 223

Villa de Actopan. Diciembre 27 de 1852

12. Solicitud de autorización para el empleo de recursos destinados a la construcción del órgano en la parroquia de Actopan

Ilustrísimo Señor:

Hermenegildo María, Cura coadjutor de la Parroquia de Actopan. de acuerdo con el Sr. Cura propio, ante V.S. Ytma. con el más profundo respeto digo que no solo es necesario y urgente que haya un Organo en esta Iglesia. sino que hasta

parece vergonzoso que en un Templo de la magnitud de este, no exista un instrumento de esta clase para tributar el culto a la Divinidad con la solemnidad debida: que en vano se han pretendido coleccionar limosnas de los fieles para este objeto; porque las veces en que se ha ocurrido, ha sido tan corta la cantidad que ofrecen, que de nada serviría el que se reuniese, pues según se calcula, para la construcción de un Organó regular y decoroso para esta Iglesia, se necesitan como dos mil pesos; de manera que es evidente que de sola la limosna de los feligreses nunca podrá hacerse; mucho menos de los productos o derechos parroquiales; porque hoy se dividen entre el Sr. Cura propio y yo, que se han disminuído tanto y son tan grandes los gastos que tienen que erogarse que apenas nos alcanzan para nuestra subsistencia; por manera que no hay esperanzas de que puedan hacerse de estas rentas.

Hay un recurso que hemos pensado y convenido que lo presente a la deliberación de V.S. Ylma., a fin de que si le parece previa su licencia y consentimiento podamos ponerlo en práctica: existe un capital de ocho mil pesos cuyos réditos se aplican a los gastos de fábrica de esta Parroquia; dicho capital está impuesto a depósito irregular en la Hacienda, llamada la Condesa, sita en las cercanías de México desde el año de 1833, por el término de cinco años; de suerte que desde el de 38 hay derecho claro de pedir todo el capital, pues bien la idea es pedir dos mil pesos para construir el Organó siendo objeto de fábrica, y que sigan reconociéndose los seis mil restantes para emplear sus réditos en los demás gastos. Es verdad que con esta medida se disminuye el capital, lo que es un mal, y que podrían juntarse los dos mil pesos al cabo de algunos años, evitando así la disminución, pero además de que esto tiene algunas dificultades, porque tienen que hacerse gastos necesarios de esos réditos, sería un medio moroso, quizá irrealizable; y la decencia con que deben hacerse las funciones religiosas requiere la pronta construcción del instrumento mencionado.

Así pues por lo expuesto

A V.S.Y. suplico se digne conceder licencia para que de los ocho mil pesos ya mencionados se pidan dos mil que se han de emplear en construir un órgano para el uso de esta parroquia.

Villa de Actopan. Diciembre 27 / .852

Hermenegildo Mejía
[Rúbrica]

México. Enero 12 de [1853]

Remita el Sr. Cura el título de adquisición que tenga la Parroquia de los ocho mil pesos que expresa en este ocurso, y se proveera. Lo decretó y rubricó el Ylmo. Sr. Arzobispo.

Lic. Joaquín Primo de Rivera, Srio.

En 13 se le comunicó el anterior decreto.

B. Maestros de hacer órganos en la Nueva España⁹⁷

ARAGÓN, Agustín Jerónimo de.

Trabajó en la ciudad de México en el siglo XVII.

BRAVO, Pablo Antonio.

Realizó el órgano para la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe hacia 1799.

CASAS, Ignacio de las.

Arquitecto y ensamblador del siglo XVIII en Querétaro. Fue autor del órgano de la Congregación de Presbíteros de Nuestra Señora de Guadalupe de Querétaro, estrenado en 1753. Estaba descubierto encima de las teclas para que el organista pudiera ver el altar.⁹⁸ Asimismo se le atribuye el órgano de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro, que realizó hacia 1759. Era también fabricante de relojes.⁹⁹

CASELA, Gregorio.

Fue un organero muy importante. Terminó el órgano de la Encarnación¹⁰⁰ y ocupó el puesto de afinador de los órganos de la catedral de México a partir de 1747.

Realizó el órgano de San Miguel de la ciudad de México en 1747, semejante al que había construido su padre para San Gregorio con sus tres fuelles y un buen número de registros. Hizo un órgano pequeño para Santa María Tulpetlat, jurisdicción de San Cristóbal Ecatepec, y otro mayor, para la parroquia de la Villa de Tacubaya, jurisdicción de Coyoacán y Marquesado del Valle de Oaxaca, en 1748.

Reparó, hizo un "secreto" y registros nuevos al órgano de la iglesia de Santo Domingo de México en 1757 y, además, puso flautas nuevas y modificó la caja del que servía al convento de Balvanera en 1761. Fabricó en 1760 un órgano pequeño para el pueblo de Mexicaltongo.¹⁰¹ Entre 1766 y 1768, hizo el de la iglesia del convento de Santa Clara de México.

En el documento sobre la reparación y modernización del templo de Balvanera, se especifica que: "La caja es de fábrica antigua, se ha de poner

⁹⁷ El orden es alfabético y cuando no hay otra especificación, los datos provienen del ya citado estudio de Efraín Castro.

⁹⁸ M. Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 109.

⁹⁹ Se ha publicado un libro en Querétaro donde aparecen importantes datos de este sorprendente personaje del Virreinato.

¹⁰⁰ *Cfr.*, documento 8, pp. 119-120.

¹⁰¹ *Cfr.* documento 6, pp. 116-117.

con todas sus cornisas y demás follajes a la moderna...¹⁰² El doctor Drewes ha publicado una serie de fragmentos de cartas que lo revelan como un personaje de excepcional talento y gran popularidad.¹⁰³

CASELA, José.

Hizo en 1735 un órgano pequeño para la capilla de la Tercera Orden de San Francisco en Morelia. Fue autor del órgano del Santuario de Guadalupe de México y del de la iglesia nueva del convento del Carmen de México, del de San Gregorio y el del Santuario de la Virgen de Loreto. En 1746, asociado con su hijo Gregorio, comenzó uno en el convento de la Encarnación de la ciudad de México, pero no lo terminó ya que falleció un poco después.¹⁰⁴

CASTRO VITAL, Nicolás de.

Fue tal vez miembro de la famosa familia de los Vital. Fue maestro de fabricar órganos y vecino de la ciudad de México. En 1725 fue contratado para construir un órgano para la iglesia del convento de Balvanera.

CEBALDOS, Diego de.

En un documento se le nombra como “maestro del arte de organista”. Originario del reino de Bohemia en Alemania, reparó los órganos de la catedral de Puebla en 1654, 1655 y 1663. En 1660, por dos mil pesos, ofreció en venta a la Catedral un órgano que había fabricado con once registros “y de hermosura tal, que como adorna un retablo en cualquier altar o capilla, adornará mucho una tribuna del coro”. El Cabildo no aceptó de momento y después de su muerte, dado que lo tenía en custodia, lo mandó armar.

CHACÓN, José Miguel.

En compañía de su hijo Manuel José fabricó un órgano en 1779 para la iglesia del convento de San Agustín en Puebla. En la iglesia de San Francisco de la misma ciudad, se conserva uno pequeño, firmado por ellos, que data de la segunda mitad del siglo XVIII.

CHACÓN DUARTE Y DÁVILA, Manuel José.

Era afinador de los órganos de la catedral de Puebla y en la *Gaceta de México* se le elogia como constructor de órganos y también como fabricante de cilindros y órganos para la diversión de las casas.

DÁVILA, Clemente.

Realizó en 1733 el órgano para la iglesia del colegio de San Agustín en Guadalajara.

¹⁰² M. Drewes, *Op. cit.*, p. 158.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 156-160.

¹⁰⁴ *Cfr.*, documento 8, pp. 119-120.

FERNÁNDEZ, Gaspar.

Presbítero y maestro de capilla portugués de la catedral de Puebla. Reparó el órgano grande en 1623.

FUENTE, José de la.

Maestro organero de la ciudad de México en el siglo XVII. Sólo sabemos de él que compró un chino.¹⁰⁵

IZAGUIRRE, Félix de.

Acompañó a su hermano Tiburcio Sanz en el viaje que traía las piezas del órgano de la catedral de México. En 1698 aderezó el órgano del convento de San Antonio en Texcoco y en 1699 hizo uno para el convento de la Concepción de México.¹⁰⁶ En 1704 realizó uno para la iglesia del colegio de San Pablo, perteneciente a los agustinos. En 1707 comenzó un órgano para la Casa Profesa, el cual fue terminado por Tiburcio, cuando Félix viajó a Puebla, donde realizó un órgano para la catedral, que terminó en 1710. Reparó además el órgano pequeño, el cual fue reconstruido después por Bernardo Rodríguez. En 1737 el Cabildo mandó hacer un nuevo "secreto". Construyó además órganos para los conventos de monjas de San Lorenzo,¹⁰⁷ La Encarnación y posiblemente el de Santa Clara. Restauró el de Jesús María.¹⁰⁸

IZAGUIRRE, Nicolás de.

Construyó un órgano nuevo para el convento de Jesús María en 1775.

MARTÍN, Diego.

Maestro de hacer órganos, aderezó el realejo que estaba en la iglesia de San Jacinto.

MILLÁN, Domingo.

Organero y afinador de los órganos de la catedral de México. Restauró el órgano de Jesús María en 1785.

MILLER, Adan.

Organero y constructor de claves de origen alemán. Se sabe que en 1795 le fue abierto un proceso por aprobar las ideas francesas republicanas. Su taller estaba en el número nueve de la calle de Las ratas.

NAZARRE o NASSARRE, José de.

Fue el constructor de órganos más notable del siglo XVIII. Originario de Zaragoza, España, llegó a México en 1727. Fue contratado en 1728 para

¹⁰⁵ Cfr., documento 7, pp. 117-118.

¹⁰⁶ Cfr., documento 3, pp. 108-112.

¹⁰⁷ Cfr., documento 9, pp. 121-122.

¹⁰⁸ N. Salazar, "El convento de Jesús María...", pp. 154-155. Todos los datos de construcción y restauración de órganos de Jesús María provienen de esta fuente.

construir dos órganos en la catedral de Guadalajara, que fueron terminados en 1730, y el órgano de la catedral de Valladolid, hoy Morelia para el que fue contratado en 1731.

En 1734 realizó algunas reformas en el órgano de la catedral de México fabricado por Jorge de Sesma y después presentó el proyecto para fabricar el órgano nuevo. Este fue aceptado y los órganos se entregaron en octubre de 1736. Los órganos de Nazarre llegaron a ser los más importantes de los que se construyeron en América, debido a sus dimensiones, mecanismo y sonoridad. Murió durante el trayecto de su viaje marítimo a España, al salir del canal de las Bahamas.

OROZCO, Anastasio de.

Vecino de México. En 1780 fabricó un órgano con nueve mixturas que vendió a la Cofradía del Santísimo Sacramento del pueblo de Tepotzotlán, para su iglesia parroquial.

ORSUCHI u ORSÚCHIL, Francisco de

Presbítero y organista de la catedral de México. En 1679 se le encargó un órgano para el convento de la Concepción y más tarde hizo el del Oratorio de San Felipe Neri en San Cristóbal de La Habana. Restauró el del convento de Jesús María.

ORTIZ, José Mariano.

Construyó en 1796 un órgano para el convento de Culhuacán.¹⁰⁹

PELÁEZ DE UGARTE, Francisco.

Junto con Antonio de la Torre, fue contratado para realizar un órgano en el pueblo de Huayacocotla, que se adornaría con dos lienzos, uno donde se representó a San José y otro a Santa Cecilia.¹¹⁰ Estaba encargado del mantenimiento de los órganos de la catedral de México en 1704.

En 1707 revisó y valuó el órgano nuevo de la Casa Profesa y en 1715 se hizo cargo de aderezar y platear con estaño del Perú las flautas grandes del órgano destinado a la nueva iglesia del convento de San Francisco de México. En 1719 realizó un órgano para la catedral de Durango "de madera de nogal y cedro, con su talla, flautas y mixturas". Restauró el de Jesús María.

PÉREZ DE LARA, José Joaquín.

Existe un documento suyo sobre el proyecto de un órgano en 1820, pero se desconoce el lugar al que corresponde.¹¹¹ En 1810 recibió 900 pesos por la limpieza y reparación del órgano de Jesús María.

¹⁰⁹ *Cfr.*, documento 1, pp. 103-106.

¹¹⁰ *Cfr.*, documento 2, pp. 107-108.

¹¹¹ *Cfr.*, documento 10, pp. 122-123.

PÉREZ XIMENO, Fabián.

Organista y compositor de la catedral de Puebla en 1623. Fue llamado para reparar los órganos de esa catedral en 1634.

PLACERES, Mariano.

Organista principal de la catedral de Durango hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX. Se asoció con Miguel Careaga y construyó un piano al cual añadió un órgano, pudiendo tocar indistintamente uno u otro o los dos a la vez. Daban publicidad a este instrumento anunciando en su presentación que era “lo mismo que si fuera extranjero”.

RODRÍGUEZ, Lorenzo.

Maestro carpintero, vendió en 1699 un órgano realejo para el colegio de San Juan de Letrán.

RODRÍGUEZ DE VERA, Manuel.

Se nombraba maestro “examinado de fabricar órganos”. Fue afinador de los órganos de la catedral de Puebla en 1776 y escribió “Plan o reglamento de las operaciones que se han de ejecutar en la reedificación o compostura de los órganos de esta Santa Iglesia Catedral”.

SÁNCHEZ, Francisco.

Vecino de Puebla en 1621 y “de nación chino”.

SÁNCHEZ, Jerónimo.

“Artífice de órganos”. Natural de la ciudad de Oaxaca.

SÁNCHEZ, José Antonio.

Procedente de Ixmiquilpan. Remozó en 1806 el órgano de Santa Prisca de Taxco.

SANTIAGO, Agustín de.

Trabajó en Puebla. Hizo el órgano para San Francisco de esta ciudad y más tarde se le obligó a hacer otro igual para el pueblo de Tepexi de la Seda en 1578. En 1582 se comprometió a hacer otro para la iglesia de Gavina, Michoacán.

SÁNZ DE IZAGUIRRE, Tiburcio.

Estuvo encargado de armar y colocar el gran órgano para la catedral de México que había sido fabricado por Jorge de Sesma. Era originario de Zelda, Aragón y había estudiado el oficio de la fabricación de órganos con un maestro catalán. Había trabajado en Málaga y Madrid. El órgano se estrenó el 14 de agosto de 1693. En 1695 ocupó la plaza de organista en la catedral de Puebla; en 1697 contrató la hechura de un gran órgano para la iglesia del convento de San Bernardo, y restauró el de Jesús María hacia 1719.

SIMÓN, Pedro.

Presbítero. Realizó reparaciones en los órganos de la catedral de Puebla en 1630, 1633 y 1635.

SUÁREZ, Manuel.

Restauró el órgano de Santa Prisca de Taxco en 1852. Tal vez a él se refiere el documento sobre el contrato hecho con un Suárez para realizar un órgano en la iglesia de Coyoacán en el año de 1854.¹¹²

SUÁREZ DE GRIMALDO, Diego.

Maestro de capilla de la catedral de Valladolid de Michoacán; reparó los órganos en 1704 y en 1721. Construyó uno para el convento de San Francisco en Querétaro.

SUÁREZ GRIMALDO DE CERVANTES, Cecilio Ignacio.

Fue afinador de los órganos de Valladolid en 1737 y, en 1759 realizó un órgano para el Colegio de Niñas de San Luis Potosí.

TÉLLEZ GIRÓN Y BRACAMONTE, Juan.

Este organero tiene un especial interés para la historia de la música en México. Fue quizá uno de los fabricantes de instrumentos musicales más notables de la Nueva España. Contrató en 1709 a Ignacio Xuárez para realizar tres espinetas y un clavecín y, en 1710, otra espineta y tres monocordios. Era originario de Valladolid de Michoacán y poseía varios clavicémbalos, un órgano pequeño y un instrumento llamado liraseli, los cuales fueron heredados por sor Teresa de la Natividad, monja profesa del convento de la Encarnación.

TORRE, Antonio de la.

Maestro de carpintería. Aderezó el órgano del Hospital de Jesús en 1589.¹¹³ Además de su trabajo con Francisco Peláez de Ugarte,¹¹⁴ reparó los dos órganos de la catedral de Morelia en 1691.

TORRES, Lázaro de.

Se conoce como maestro del arte de la música. En un documento de 1590 se dice que enseñó al niño Juan Rodríguez, de 9 años, a “hacer un órgano, una arpa y un clavicordio y vihuelas... y a tañer”.

VEZARES, Santiago.

Natural de La Rioja. Construyó en 1732 un órgano para la capilla de Aránzazu del convento de San Francisco de la ciudad de México.

¹¹² *Cfr.*, documento 11, pp. 124-125.

¹¹³ E. Báez Macías, *El edificio del Hospital...*, p. 34.

¹¹⁴ Ver nota 110.

VITAL, Hernando.

Construyó en 1680 un órgano para la iglesia del pueblo de Santa María Urapicho, Michoacán.

VITAL, Juan Antonio.

Con su hermano Hernando, contrató la fabricación de un órgano para la iglesia del convento de Santa Clara en 1659. También se comprometió a hacer un órgano realejo para el presbítero de Juchitán, Michoacán, en 1668.

VITAL DE MOCTEZUMA, Juan.

Se nombraba como maestro de hacer órganos y tirar plomo. Terminó las obras de su tío Hernando. Realizó el órgano de San Juan Parangaricutiro y el de Santiago Tlatelolco,¹¹⁵ así como el de Chicontepepec.¹¹⁶ La Real Audiencia lo reconoció como descendiente directo del emperador Moctezuma y gozó de una renta anual de un mil pesos de oro de minas.

XIMENO DEL ÁGUILA, Ignacio.

Presbítero y organista. Revisó el órgano de la catedral de Puebla comprado en 1648 para la nueva construcción y en 1654 hizo un registro nuevo para el órgano y reparó los violones.

XUÁREZ, Mateo.

Originario de Tlalauquitepec, en la sierra de Puebla. Se sabe que en 1618 se le contrató para construir un órgano parroquial en San Juan de los Llanos, hoy Libres, Puebla. Realizó un órgano para Xalatzingo y en el contrato se especifica que debía realizar unas esculturas y un lienzo con San Sebastián.

¹¹⁵ *Cfr.*, documento 5, pp. 113-115.

¹¹⁶ *Cfr.*, documento 4, pp. 112-113.

Bibliografía

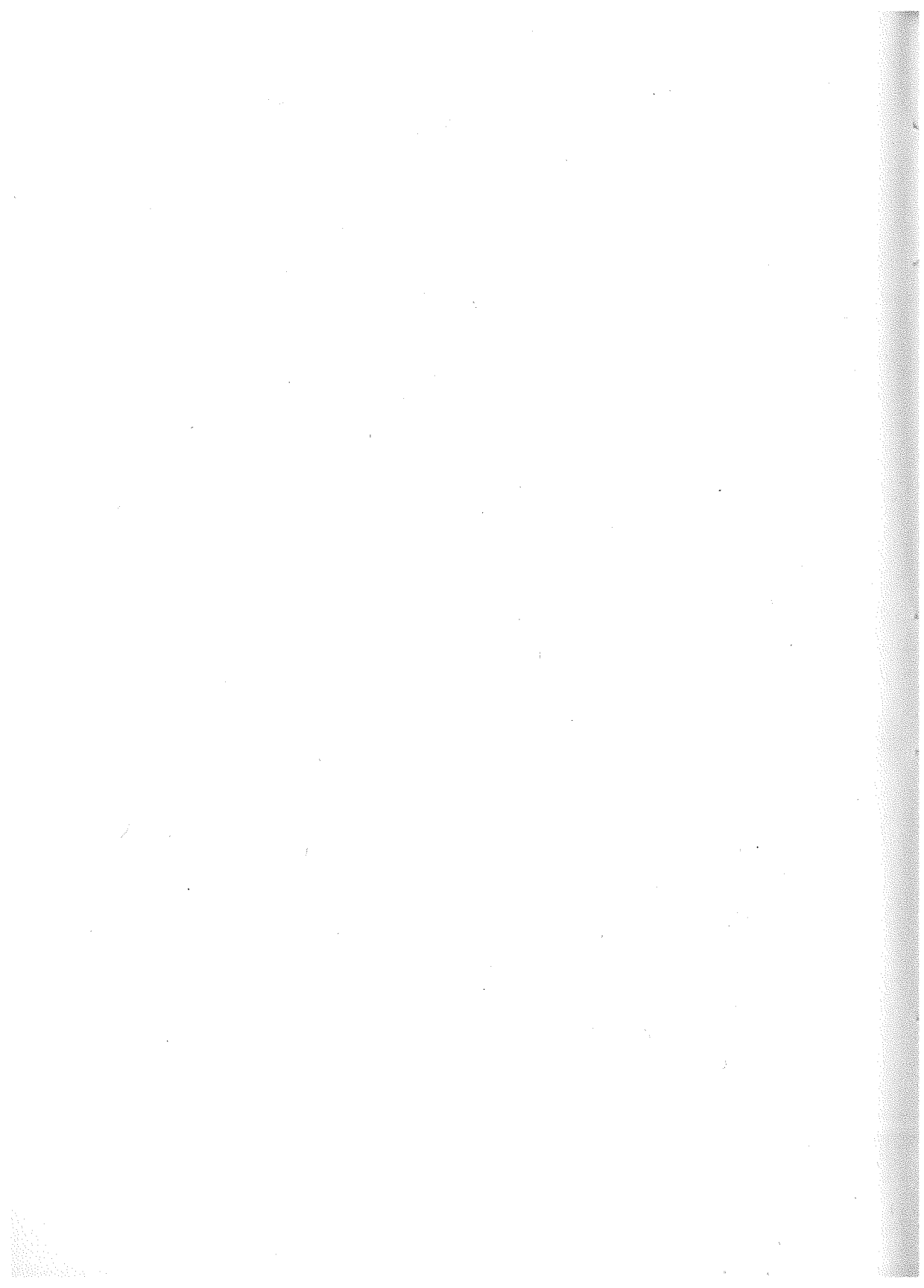
- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1975.
- AUDSLEY, George Ashdown. *The Art of Organ Building*. Nueva York, Dover Publications, Inc., 1965. Vol. I.
- AYARRA JARNE, José Enrique. *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974.
- AZEVEDO, Carlos de. *Baroque Organ-Cases of Portugal*. Amsterdam, Uitgeverij Frits Knuf, 1972.
- BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *El edificio del Hospital de Jesús. Historia y documentos sobre su construcción*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. (Monografías de arte, número 6)
- BASALENQUE, Diego. *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán (1673)*. México, Jus, 1963.
- BENÍTEZ, Fernando. "Catedral, resumen de la Colonia", en *Música y Ángeles. Los órganos de la catedral de México*. México, Sociedad de amigos del Centro Histórico de la ciudad de México, 1983, pp. 9-19.
- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. *El archivo musical del colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.
- BRAGARD, Roger y Ferd. J. de Hen. *Instrumentos de música*. Madrid, Daimon, 1975.
- CABRERA, Heraclio. *El Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo*. Querétaro, s.e., 1936. Labor caligráfica y fotográfica de J. G. Patiño, facsímil realizado en octubre de 1974.
- CANDE, Roland de. *Historia Universal de la Música*. Madrid, Aguilar, 1979. Vol. I.

- CARREÑO A., Gloria. *El colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*. Morelia, Departamento de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1979. (Colección Historia Nuestra número 1)
- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. *Mueble Mexicano. Epoca Colonial*. México, Ediciones de Arte, 1948. (Colección Anáhuac)
- CASTORENA Y URSÚA & SAHAGÚN DE ARÉVALO. *Gacetas de México*. Introducción de Francisco González de Cossío. México, Secretaría de Educación Pública, 1949. Vol. I (1722 y 1728-1731).
- CASTRO MORALES, Efraín. "Los órganos de la Nueva España y sus artífices" en *Música y Ángeles. Los órganos de la catedral de México*. México, Sociedad de amigos del Centro Histórico de la ciudad de México, 1983, pp. 21-37.
- CHASE, Gilbert. *A Guide to the Music of Latin America*. Washington, D. C., Pan American Union, 1962.
- Concilio III Provincial Mexicano celebrado en 1585*. México, Eugenio Maillefert y Cía., 1859.
- CORTÉS, Antonio. *Valenciana (Guanajuato, México)*. México, Ediciones Cortés, 1967.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. 9a. ed. Bibliografía e índices Federico Gómez de Orozco, Guadalupe Pérez San Vicente y Carlos Sabau Bergamín. México, Fernández Editores, 1972.
- Documentos completos del Vaticano II*. Bilbao, Mensajero, 1974. (Colección Bolsillo Mensajero)
- DUFOURCQ, Norbert. *La Música. Los hombres, los instrumentos, las obras*. Barcelona, Planeta, 1976.
- ESPINOZA, Fr. Isidro Félix de. *Crónica de la Provincia Franciscana de los apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*. México, Santiago, 1945.
- ESTRADA, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. México, SepSetentas, 1973. (Número 95)
- FESPERMAN, John. *Organs in Mexico*. Raleigh, The Sunbury Press, 1980.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín. *Colección de documentos para la historia de México*. México, Porrúa, 1971, Vol. I.
- GAY, José Antonio. *Historia de Oaxaca*. México, Imprenta del Comercio de Dublan y Ca., 1881. Vol. I.
- GÓMEZ DE OROZCO, Federico. *El mobiliario y la decoración en la Nueva España en el siglo XVI*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983. (Estudios y Fuentes del Arte en México, Vol. XLI)

- GUZMÁN BRAVO, José Antonio. "La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España", en Julio Estrada, ed., *La música de México. I. Historia. 2. Periodo Virreinal (1530 a 1810)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 75-145.
- HONOLKA, Kurt et al. *Historia de la música*. Madrid, EDAF, 1980.
- KELEMEN, Pál. *Baroque and Rococo in Latin America*. Nueva York, Dover, 1967.
- LIBERA, Sandro dalla. *L'Organo*. Milán, Ricordi, 1956. (Colección Gli Strumenti)
- LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española. Siglo XVII*. Madrid, Alianza Editorial, 1983. (Colección Alianza Música)
- LORENZANA, Fr. Francisco Antonio. *Concilios Provinciales I y II celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México*. México, Dn. Joseph Antonio de Hogal, Imprenta del Superior Gobierno, 1769.
- MACHUCA DIEZ, Anastasio. *Los Sacrosantos Ecuménicos Concilios de Trento y Vaticano*. Madrid, Librería Católica de D. Gregorio del Amo, 1903.
- MAZA, Francisco de la. *Arquitectura de los coros de monjas en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983. (Estudios y Fuentes del Arte en México, Vol. VI)
- MENDIETA, Fr. Gerónimo de. *Historia Eclesiástica Indiana*. México, Porrúa, 1971.
- MIDGLEY, Ruth. *Musical Instruments of the World*. Toronto, Bantam, 1978.
- MORENO, Salvador. *La imagen de la música en México*. México, Artes de México, 1960. (Número 148)
- _____, *Ángeles músicos en México*. México, Ediciones de la Revista de Bellas Artes, 1957.
- MOTA Y PADILLA, Matías de la. *Historia de la conquista de la Provincia de la Nueva Galicia*. México, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1870.
- MOTOLINÍA, Fr. Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España*. México, Salvador Chávez Hayhoe, 1941.
- _____, *Memoriales. Manuscrito de la colección del Sr. Dn. Joaquín García Icazbalceta, publicado por su hijo Luis García Pimentel*. México, Casa del Editor, 1903.
- MURIEL, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 1982. (Serie de historia novohispana, número 30)
- OROZCO Y BERRA, Manuel. *Historia de la dominación española en México*. México, Antigua Librería Robredo, 1938.

- PAGANELLI, Sergio. *Gli strumenti musicali nell'arte*. Milán, Fratelli Fabbri, 1966. (Colección Elite, número 16)
- RAMÍREZ MONTES, Mina. *La escuadra y el cincel. Documentos sobre la construcción de la catedral de Morelia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. (Monografías de arte, número 7)
- RAMÍREZ ROMERO, Esperanza. *Catálogo de construcciones artísticas, civiles y religiosas de Morelia*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Fondo Nacional para el Fomento de las Actividades Sociales, Michoacán, 1981.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel. *Las artes industriales en la Nueva España*. México, Librería de Pedro Robredo, 1923.
- RUBIO, Samuel. *Historia de la música española. Desde el Ars Nova hasta 1600*. Madrid, Alianza Editorial, 1983. (Colección Alianza Música)
- SALTAGÚN, Fr. Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México, Librería de Pedro Robredo, 1938.
- SALAZAR SIMARRO, Nuria María. "El convento de Jesús María de la ciudad de México. Historia artística 1577-1860". México, Universidad Iberoamericana. Tesis de licenciatura, 1986.
- SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la música en México*. México, Secretaría de Educación Pública/Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.
- SALDÍVAR GUERRA, Sergio et al. *Voces del arte. Inventario de órganos tubulares*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1989.
- SILVA MANDUJANO, Gabriel. *La Catedral de Morelia. Arte y sociedad en la Nueva España*. Morelia, Comité editorial del Gobierno del Estado/Instituto Michoacano de Cultura, 1984. (Colección Estudios Monográficos)
- SONNAILLON, Bernard. *L'Orgue. Instrument et musiciens*. París, Office du Livre, Editions Vilo, 1984.
- SOUSTELLE, Jacques. *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- STEVENSON, Robert. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1974.
- , "La música en el México de los siglos XVI a XVIII", en Julio Estrada, ed., *La música de México. I. Historia. 2. Periodo Virreinal (1530 a 1810)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 7-74.
- , *Renaissance and Baroque Musical Sources in The Americas*. Washington, Organización de Estados Americanos, 1970.

- _____, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1961.
- SUMNER, William Leslie. *The Organ. Its Evolution, Principles of Construction and Use*. Londres, MacDonal and Jane's & Nueva York, St. Martin's Press, 1978.
- TORQUEMADA, Fr. Juan de. *Monarquía Indiana*. México, Salvador Chávez Hayhoe, 1944.
- TOUSSAINT, Manuel. *La catedral de México y el sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*. México, Porrúa, 1973.
- _____, *La catedral y las iglesias de Puebla*. México, Porrúa, 1954.
- _____, *Paseos coloniales*. México, Imprenta Universitaria, 1939.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo. "Los órganos de la catedral de México", en *Música y Ángeles. Los órganos de la catedral de México*. México, Sociedad de amigos del Centro Histórico de la ciudad de México, A. C., 1983.
- _____, *México barroco*. México, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1981.
- VALDEZ, Manuel Antonio. *Gazetas de México. Compendio de Noticias de Nueva España que comprenden los años de 1788 y 1789 dedicadas al Exmo. Señor Dn. Manuel Antonio Florez*. México, D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1788-89.
- VARGAS LUGO, Elisa. *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974.
- VENCES, Magdalena. "Coro", en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/Fomento Cultural Banamex, 1986.
- VITRUVIUS, Marcus L. *De Architectura*. Prólogo de Eugenio Montes. Madrid, Unión Explosivos Río Tinto, 1973.
- WILLIAMS, Peter. *A New History of the Organ. From the Greeks to the Present Day*. Londres, Faber and Faber, 1980.
- YOUNG OSORIO, Sylvania. "Guía bibliográfica", en Julio Estrada, ed. *La música de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.



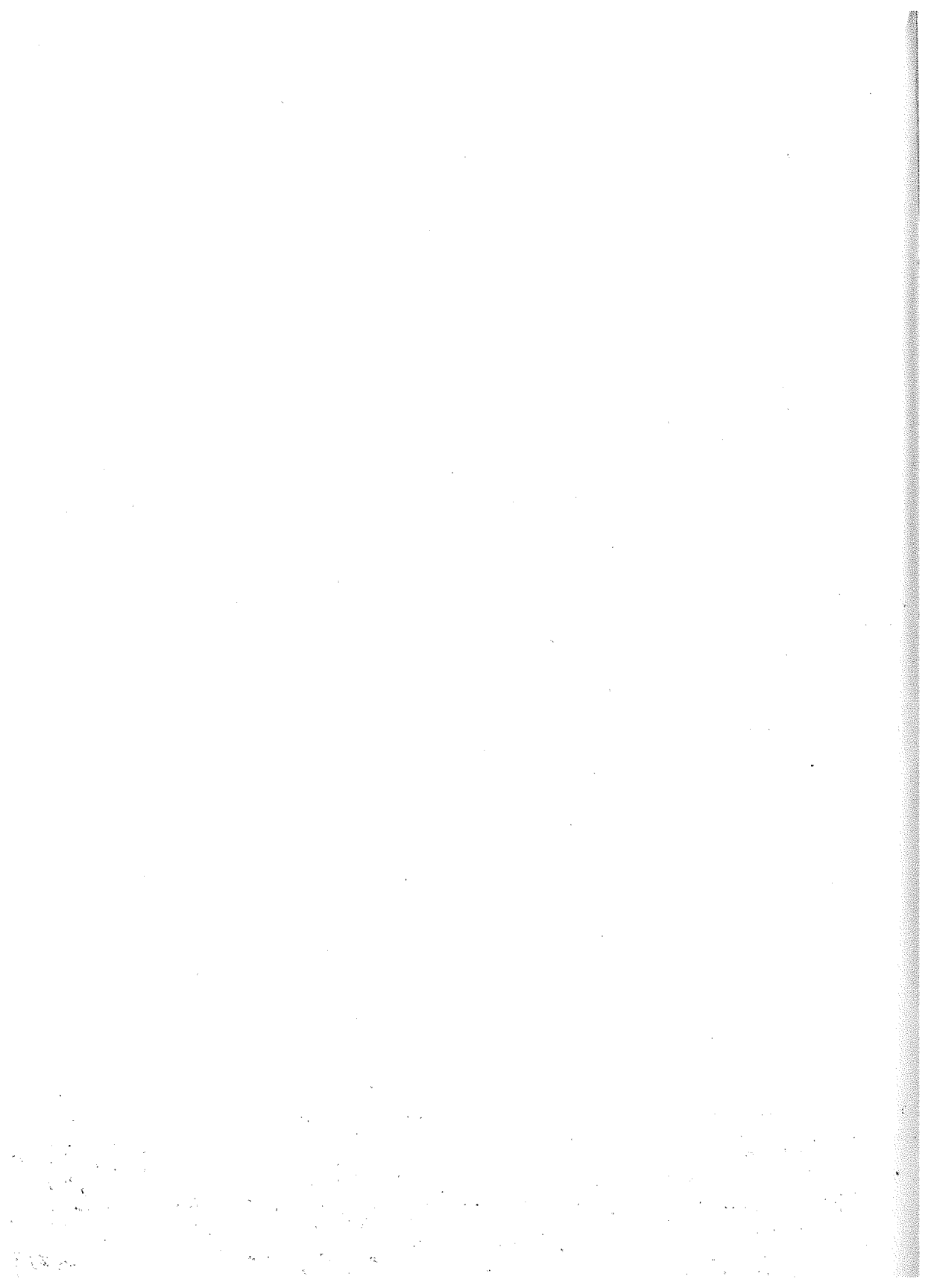
Hemerografía*

- AGUILAR DE LA TORRE. "Los órganos coloniales en silencio", *Diorama de la Cultura*, Suplemento de *Excelsior*, diciembre 18, 1977, p. 4.
- AMEZÚA, Ramón González de. "Los órganos de la catedral de México", *Heterofonía*, número 25, julio-agosto, 1972, pp. 11-17.
- BACIERO, Antonio R. "Tlacoahuaya y Tlacolula", *Guelaguetza. Oaxaca en la Cultura*, número [4], junio, 1985, pp. 1 y 2.
- _____, "Tlacoahuaya", *Guelaguetza. Oaxaca en la Cultura*, número 5, julio, 1985, p. 3.
- BLANCAFORT, Gabriel. "Lo que es y no es el órgano", *Heterofonía*, número 33, noviembre-diciembre, 1973, pp. 5-7.
- BONET CORREA, Antonio. "El coro, el altar del perdón y los órganos de la catedral de México", en AAVV, *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974, pp. 87-96.
- _____, "La caja del órgano en España", *Música en España*, número 9, Madrid, diciembre, 1981, pp. 14-19.
- _____, "La evolución de la caja de órgano en España y Portugal", en AAVV, *El Órgano Español*. Actas del Primer Congreso del 27 al 29 de octubre de 1981. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1983, pp. 241-355.
- BRAVO SANDOVAL, Silvia. "Dos órganos novohispanos del siglo XVII", *Boletín de Monumentos Históricos*, número 8, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982, pp. 37-44.

* Artículos en revistas, periódicos y obras colectivas.

- CARREÑO, Alberto María. "Los órganos, el altar del perdón y las tribunas de la catedral metropolitana de México", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, Tomo XVI, número 4, octubre-diciembre, 1957, pp. 326-338.
- CELORIO, Gonzalo. "Los pulmones de la catedral", *México en el Arte*, número 2, Nueva Época, Instituto Nacional de Bellas Artes, otoño de 1983, pp. 40-47.
- DREWES, Michael. "Gregorio Casela, un constructor mexicano de órganos del siglo XVIII", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 49, 1979, pp. 155-159.
- , "Los órganos de la catedral metropolitana de México, su historia y restauración", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 49, 1979, pp. 55-72.
- , "Órganos tubulares históricos en el área Puebla-Tlaxcala", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 51, 1983, pp. 37-44.
- FESPERMAN, John & David W. Hinshaw. "Órganos de México", *Heterofonía*, número 43, julio-agosto, 1975, pp. 9-11.
- FRAILE, D. G. "Cinco órganos históricos en la catedral de Salamanca", *Universidad de Salamanca* (XVII Cursos Internacionales de verano, actividades culturales), julio, 1980, pp. 59-60.
- GRAAF, Gerard A. C. de. "El órgano gótico en la capilla de San Bartolomé en Salamanca", *ISO Information*, número 22, Lauffen/Neckar, Alemania, agosto, 1982, pp. 9-34.
- LEMMON, Alfred E. "Don Francisco Fabián y Fuero y la música en Puebla", *Heterofonía*, número 61, julio-agosto, 1978, pp. 36-40.
- MURIEL, Josefina. "Las mujeres en la música del Virreinato", en AAVV, *De la historia. Homenaje a Jorge Gurría Lacroix*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 201-206.
- PARRA MORENO, Arturo. "El órgano del templo de San Cayetano en Valenciana, Guanajuato", *Primera temporada de órgano*, programa de mano, Guanajuato, Templo de la Valenciana, noviembre-diciembre, 1986.
- SÁNCHEZ, Néstor. "Tlacoahuaya", *Magazine de Novedades*, julio 9, 1961, p. 11.
- STEVENSON, Robert. "Compositores de la época colonial. Antonio de Salazar", *Heterofonía*, número 37, julio-agosto, 1974, pp. 4-6.
- , "Compositores de la época colonial. José Loaysa y Agurto", *Heterofonía*, número 35, marzo-abril, 1974, pp. 13-15.
- , "El más notable de los maestros indígenas (Juan Matías)", *Heterofonía*, número 61, julio-agosto, 1978, pp. 3-9.
- , "Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México", *Heterofonía*, número 11, marzo-abril, 1970, pp. 4-11.

- _____, "Manuel de Zumaya en Oaxaca", *Heterofonía*, número 64, enero-febrero, 1979, pp. 3-9.
- _____, "Manuscritos de música colonial mexicana en el extranjero", *Heterofonía*, número 25, julio-agosto, 1972, pp. 4-10.
- _____, "Primeros compositores del Nuevo Mundo", *Heterofonía*, número 15, noviembre-diciembre, 1970, pp. 4-12.
- _____, "Tendencias en la investigación de la música colonial", *Heterofonía*, número 49, julio-agosto, 1976, pp. 3-6.
- TATTERSHALL, Susan. "Eleventh ISO Congress 1980. A Report", *ISO Information*, número 23, Lauffen/Neckar, Alemania, agosto, 1983, pp. 25-32.
- _____, "Mexico. A Preface to the 1980 ISO Congress", *ISO Information*, número 20, Lauffen/Neckar, Alemania, mayo, 1980, pp. 91-106.
- URBÁN, Víctor. "El arte organístico en México", *Heterofonía*, número 35, marzo-abril, 1974, pp. 23-26.
- VELAZCO, Jorge. "Monumentos musicales mexicanos", *Diorama de la Cultura*, Suplemento de *Excelsior*, octubre 3, 1976, pp. 12-13.
- _____, "Órganos barrocos mexicanos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 44, 1974, pp. 83-102.
- VICTORIA, José Guadalupe. "Un documento acerca del órgano de la iglesia de Meztitlán", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 49, 1979, pp. 153-154.
- ZWANSWIJK, P. "El órgano de iglesia", *Crónica de Holanda*, número 182, 1974, pp. 2-5.



Índice General

Presentación	7
Agradecimientos	9
Prólogo	11
Historia del órgano	13
Tratados sobre construcción de órganos	21
Las cajas de órgano europeas antes del barroco	26
El órgano durante el barroco	30
Las cajas de órgano barrocas	30
<i>El órgano clásico francés</i>	31
<i>El órgano barroco germánico</i>	32
<i>El órgano barroco en los Países Bajos</i>	34
<i>El órgano barroco inglés</i>	35
<i>El órgano barroco italiano</i>	36
Modificaciones en los órganos españoles y portugueses	37
Las cajas de órgano	43
Requisitos técnicos	44
Posibilidades estilísticas	48
El diseño de la caja	52
La decoración del órgano	55
<i>La pintura y la escultura en las cajas de órgano</i>	56
El órgano en la plástica	57

El órgano en la Nueva España durante el barroco	61
La importancia del órgano en la música virreinal	61
Consideraciones generales sobre la música en la Nueva España	65
El papel del órgano en la liturgia novohispana. Concilios y disposiciones eclesiásticas	71
La construcción de órganos en Nueva España	76
Maestros de hacer órganos	77
El trabajo de ebanistería	78
Los órganos en el espacio arquitectónico	80
Órganos de tribuna	83
Los órganos en la nave central	83
Órganos barrocos novohispanos	84
Los órganos de la catedral de México	85
Los órganos de la catedral de Puebla de los Ángeles	89
Órgano de la catedral de Guadalajara	91
Órgano de la catedral de Valladolid, hoy Morelia	92
Órgano de la catedral de Antequera, hoy Oaxaca	93
Órgano de Yanhuitlán, Oaxaca	93
Órgano de Tlacoahuaya, Oaxaca	94
Órgano de San Martín Texmelucan, Puebla	94
Órgano del convento de Meztlán, Hidalgo	95
Órgano de la Valenciana, Guanajuato	96
Órgano del Museo Bello, Puebla	97
Órgano del convento de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro	97
Órgano de Santa Prisca, Taxco	98
Conclusiones	101
Apéndices	103
A. Documentos	103
1. <i>Órgano de Culhuacán realizado por José Mariano Ortiz</i>	103
2. <i>Órgano de Huayacocotla realizado por Antonio de la Torre y Francisco Peláez</i>	107
3. <i>Órgano de la Purísima Concepción realizado por Félix de Izaguirre</i>	108
4. <i>Obligación que otorgaron los naturales de Chicontepec a favor de don Juan Vital</i>	112
5. <i>Escritura que otorgaron los naturales de Santiago a don Juan Vital Moctezuma</i>	113
6. <i>Órgano para Mexicaltongo realizado por Gregorio Casela</i>	116
7. <i>Venta del chino nombrado Blas a Joseph de la Fuente en 330 ps.</i>	117

8. <i>Órgano de la Encarnación por Gregorio Casela</i>	119
9. <i>Obligación que otorgó don Félix de Izaguirre por 1450 pesos al convento de San Lorenzo</i>	121
10. <i>Propuesta de José Joaquín Pérez de Lara para la construcción de un órgano</i>	122
11. <i>Solicitud de recursos para la conclusión de un órgano en una parroquia de Coyoacán</i>	124
12. <i>Solicitud de autorización para el empleo de recursos destinados a la construcción del órgano en la parroquia de Actopan</i>	125
B. Maestros de hacer órganos en la Nueva España	128
Bibliografía	135
Hemerografía	141



CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS
ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Director General

Martín Díaz
*Subdirector General de Difusión y
Administración*

Fernando Zertuche
*Subdirector General de Promoción y
Preservación del Patrimonio Artístico Nacional*

Manuel Márquez
*Subdirector General de Educación e
Investigación de las Artes*

Esther Ruiz de la Herrán
*Directora de Investigación y Documentación
de las Artes*

Luis Jaime Cortez
*Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical "Carlos
Chávez" CENIDIM*



La caja de órgano en Nueva España durante el barroco
se terminó de imprimir el mes de Agosto de 1991. Tipografía,
formación e impresión se elaboraron en Prisma Editorial. S.A. de C.V.

La edición estuvo al cuidado
de María Teresa Suárez y Guadalupe Tolosa.

Entra en el tema con sutil virtuosismo: “En un principio, el órgano se recubrió solamente con sencillos lienzos que cumplían con la función de protegerlo del polvo... Las telas tensadas o cortinas fueron gradualmente sustituidas por puertas o postigos de madera, cada vez más decorados por medio de pinturas o bien de ornamentados relieves.”



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes



CENIDIM