EL ÓRGANO DE LA IGLESIA DEL SALVADOR DE USURBIL

J. SERGIO DEL CAMPO OLASO

DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA / GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA

Estudio patrocinado por el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa a través de la Asociación *«Fray José de Echevarría»* de Amigos del Órgano de Gipuzkoa. Febrero de 2001.

Índice general

Pág.

— Un poco de historia 5
— Aspecto exterior y ornamentación del instrumento 51
— Fuellería y sistema de alimentación 55
— Secretos y secretillos 61
— Consola y transmisión de movimientos 65
— Máquina de asistencia neumática o de palancas neumáticas 69
— Disposición y temperamento del órgano 75
— Los registros y sus familias 77
— Coros de Flautados y de Lengüetería 95
— A modo de conclusión 101
— Bibliografía 119

Un poco de historia

En la obra de Axentxio Elustondo titulada *«Usurbil. Mendez Mende»*, hablando sobre Francisco de Idiakaiz, rector de la parroquia del Salvador ente 1572 y 1599, refiriéndose al testamento de un anciano sacerdote llamado Joan de Saria, recoge la primera noticia que hace referencia a la existencia de un órgano en 1572:

> *«Yo traje un órgano a la dicha iglesia de San Salvador y está en ella con condición de que nunca se sacase donde y por cuanto el pueblo no tuviese tañedor se perdería. Mando que si no hubiese tañedor lo vendan los dérigos y mayordomo de la dicha iglesia y su precio sea para la fábrica de dicha iglesia.»*(1)

Muchos fueron los conflictos y las dificultades por las que atravesaron las organistías de las parroquias del País Vasco, y en esto Usurbil tampoco fue una excepción. En 1627 estaba como organista de la villa Martín de Sorrarain, natural de Larraul, que figuraba en calidad de suplente(2). Su predecesor Domingo de Echenagusia, vicario de Aduna, gozaba de un beneficio en la parroquia de Usurbil, y, al no poderlo atender, nombró a Sorrarain como suplente, que además cumplía con las obligaciones de organista. Entretanto, un tal Esteban de Aizpurua, alegando como única razón su condición de ser oriundo de la villa, reclamaba para sí el beneficio del que estaba gozando el suplente Sorrarain. No llegó a hacerse Aizpurua con el beneficio, pues los argumentos de Sorrarain anulaban las pretensiones del primero: no existiendo exclusivamente renta ni salario para el organista, si él se quedaba sin beneficio, la villa se quedaba sin organista, pues su oponente no sabía tocar el órgano.

Al parecer la situación no mejoró a tenor de la resolución que tomó unos años después el licenciado Miguel de Urdayaga, fundando una capellanía dotada de capital destinado exclusivamente para atender el órgano. La claridad de sus condiciones y la gran diversidad de supuesta coincidencias que se contemplaban, denotan la lucidez de mente de Urdayaga cuando dictó su testamento. Las condiciones implicaban: incompatibilidad de beneficios o rectoría con el oficio de organista; residencia obligada en la villa; preferencia de los parientes del testamentario por línea paterna y materna hasta el cuarto grado; estado sacerdotal; y por encima de todo saber tocar el órgano(3). Salta a la vista la sagacidad con la que Urdayaga desligó el nombramiento de organista de todo título o colación oficial, confiando el nombramiento a una comisión formada por tres patronos. Las cláusulas que hacen referencia al asunto son las siguientes:

> *«Quiero y es mi voluntad que el capellán que fuere de la dicha capellanía no pueda ser rector ni beneficiado antes sean incompatibles, y en el caso que ascendiera a ser rector o beneficiado de la parroquial de esta villa, baque la dicha capellanía.*
>
> *Que resida personalmente en esta villa y tenga obligación de acudir al servicio de la iglesia así los días de fiesta como de labor a las misas mayores y cantadas particulares y vísperas.*

---

(1) Azkue, José Manuel; Elizondo, Esteban; Zapirain, José María: *Gipuzkoako Organoak Órganos de Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián 1998, pág. 494.

(2) Toda la información que presentamos a continuación referentes al órgano y a los organistas de Usurbil durante el siglo XVII, están sacados del artículo de Claudio Zudaire sobre órganos y organistas de Gipuzkoa publicado por Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos. Zudaire, Claudio: *Notas sobre Órganos y Organistas de Guipúzcoa en el s. XVII*. Donostia-San Sebastián 1985, págs. 87-95.

(3) Está claro que las disputas eran sobre la posesión del beneficio, cuyo poseedor no tenía que ser necesariamente organista.

Item quiero y es mi voluntad que los dichos patronos hayan de nombrar y nombren a los parientes más cercanos míos, prefiriendo a los de la parte patema y que este parentesco ha de ser preferido en la parte paterna se entienda hasta el cuarto grado inclusive... pero si uno de la parte materna fuere mas propicio y fuere ordenado de presbítero quiero que éste tal prefiera y sea primero que el que estuviera fuera del cuarto grado de la parte paterna.

Y si dos concurrieren en un mismo grado siendo de la parte paterna o matema prefiera el que fuere ordenado de misa.

Y quiero y es mi voluntad expresa que ninguno que no fuere ordenado de misa o que pueda ordenarse de misa dentro de seis meses, pueda ser presentado para esta capellanía en ningún caso.

Y cuando dos concurrieren siendo presbíteros o cercanos de serlo dentro de seis meses, que sean parientes dentro de un mismo grado así de la parte paterna como de la materna, entendiéndose con la prelación dicha, quiero que los patronos tengan mano de escoger conforme a las cualidades dichas y las que de yuso se dirán.

Y caso que en tiempos a venir no hubiere parientes hasta el sexto grado, quiero que el tal capellán sea natural de esta villa y jurisdicción, habiéndolo, y si no lo hubiere, los patronos puedan escoger a quien quisieran, concurriendo las cualidades necesarias y siendo... ordenado de misa, que solamente para los parientes permito que dentro de los seis meses se hayan de ordenar de misa, y no para otro ninguno.

Item cualquiera que haya de ser presentado presbítero haya de saber tañer el órgano suficientemente para las misas mayores y vísperas, cuya suficiencia apruebe o repruebe el rector que es o fuere de esta villa, y esta cualidad de tañer el órgano quiero que tenga y sea necesaria aún en los parientes más propicios, y así pongo por expresa condición para todo tiempo, así para los parientes como para los que no lo fueren, naturales o extranjeros, que además de ser presbíteros... hayan de saber tañer el órgano como dicho es.

Y porque hay órgano en la dicha parroquial y está desconcertado, mando que de mis bienes se den para su aderezo hasta treinta ducados...»

Además de esto, continuaba detallando otros pormenores que convenían prevenirse ante posibles dificultades: exigía que se llevase un libro de fundación encabezado por todas las cláusulas de su testamento referentes a la capellanía y que el nombramiento se llevase a término a través de los tres patronos designados por él y sin título canónico ni dependencia de ninguna otra autoridad. Los patronos eran: el señor de la casa y solar de Murguía, el señor de la casa de Achega y el rector de la misma. No era preciso que la elección fuera por unanimidad, sino que bastaba la mayoría, y ninguno tenía voto de calidad. En el caso del señor de Murguía insistía en que su derecho de patronazgo sería válido solamente si habitaba como morador. La dotación de la capellanía puesta a censo fue de tres mil ducados que devengaban una renta de 150 ducados anuales, sueldo del organista, muy superior al que percibían la mayoría de sus colegas.

Años después, un abuso de interpretación por parte de un tal Francisco de Echeberriaga generó una disputa de derechos y un pleito muy confuso. En 1651 Echeberriaga fue nombrado vicario de Usurbil, por lo que la capellanía aneja al órgano, hasta entonces en su posesión, quedó vacante. El Provisor de la diócesis publicó un edicto para que se presentaran los candidatos a justificar sus pretensiones. La dueña de la casa de Achega, Magdalena de Plazaola, viuda de Martín de Zabala, caballero de Santiago, se opuso al edicto *«por tocarle como le toca[ba] su nominación y presentación como la patrona de la Iglesia Parroquial del dicho lugar así de las capellanías como de los beneficios y rectoría»*. Realmente la dueña de la casa de Achega tenía derecho de patronazgo sobre la rectoría y los beneficios de la parroquia, pero por distinto título; y sólo como tercera componente para el cargo de

organista. Se retiró el edicto y Echeberriaga nombró por su cuenta a Esteban de Soroa como suplente. El fiscal que era sabedor de que Soroa estaba ausente en Roma, sospechaba que todo el embrollo lo amañaron para que Echeberriaga siguiera disfrutando del beneficio, con el consentimiento de la señora de Achega, *«a una con la rectoría»* porque había *«sido criado de la dicha Magdalena»*. Por su parte el Vicario se excusaba alegando que había nombrado a Soroa por ser el pariente más cercano del fundador y porque sabía tocar el órgano, pero: olvidaba que no era el único patrono, que Soroa no era presbítero sino dérigo de órdenes menores, y que no residía en la villa. El pleito quedó inconcluso después de un año de haberse producido la vacante, y no se sabe a ciencia cierta si el hijo de Joanes de Soroa, *«maestro fabricante de galeones»*, hizo sonar el órgano.

Al margen de estas diatribas surgidas entre capellanes, patronos y organistas, se hacía necesaria la construcción de un nuevo órgano con el que se pudiera atender las necesidades de la parroquia. Para ello se acordó con el organero Juan de Apezechea y Talaya, nacido en Yancí en 1632 y fallecido en el mismo lugar en 1707. Después de haber vivido en Lesaca durante varios años como dueño de la casa Jolaseñena, fue el primero de la dinastía de organeros con el mismo apellido. Casado con Margarita de Hualde, tuvo ocho hijos, uno de los cuales, Tomás, continuó el oficio artesano de su padre, y otro, Diego, se ordenó de sacerdote gozando de una capellanía que dotó su padre en Lesaca. Joanes, su hermano Ciprián y su hijo Tomás cubren un largo periodo de actividad organera. Artífice notable el primero de ellos, se designaba a sí mismo *«veedor y maestro de las fábricas de los órganos de todo este obispado»* desarrollando una gran labor durante el último tercio del siglo XVII, incluso fuera de Navarra. Las condiciones y compromisos se especificaban de la siguiente manera:

> *«Dijeron que en cumplimiento de la licencia que ha concedido el Ilustrísimo y Reverendísimo señor don Juan Grande Santos de San Pedro, obispo de la ciudad de Pamplona, hallándose en visita en esta ciudad a diecisiete de junio último pasado de este presente año, tenían determinado de hacer un órgano capaz y suficiente para mayor honra del culto divino de dicha parroquial, y para el efecto se han convenido y ajustado con dicho Juan de Apezechea, como por el tenor de esta escritura se conviene y ajusta en la forma que más lugar haya en derecho, en que el susodicho, por la suma y cantidad de setecientos reales de a ocho de plata cada uno, haya de hacer y haga un órgano nuevo con su caja y demás necesario, y le ponga con toda perfección en la dicha iglesia parroquial, y en la parte y puesto de la Epístola en el coro alto de ella y para el día de San Miguel, veintinueve de septiembre del año primero que viene de mil seiscientos ochenta y siete, sin más plazo escusa ni dilación, a vista y reconocimiento de personas peritas en el arte, nombradas para el efecto por ambas partes, y la satisfacción y paga de los dichos setecientos reales de a ocho se le hayan de hacer en la forma y manera siguiente: primeramente ahora de presente se le entreguen al dicho Juan de Apezechea ciento setenta reales de a ocho en dinero de contado y en estaño y plomo viejo, y otros ciento diez reales de a ocho de la misma moneda de plata al tiempo y cuando el dicho maestro hiciera la entrega del dicho órgano a vista de dichas personas nombradas por ambas partes, y los otros ciento dieciséis reales desde dicho día en otro año consecutivo, y las demás cantidades hasta el cumplimiento y entero pago de los dichos setecientos reales en la misma forma y razón de los ciento dieciséis reales al mismo plazo en cada un año hasta que enteramente quede satisfecho y pagado de todo punto, pena de excomunión y costas que se causaren en la cobranza de cada plazo, a que consienten los señores otorgantes y sean obligados a ello por el medio mejor que hubiere; y además se obligaron de entregar al dicho maestro al tiempo que llegare a la dicha villa a poner en debida forma el dicho órgano, la sala segunda de las casas del concejo de esta villa*

con dos aposentos y dos camas, leña y carbón que necesitare para sí y sus criados con puntualidad y llaneza y sin omisión alguna; y el dicho órgano debajo de las cualidades y condiciones de suso referidas haya de hacer y labrar el dicho maestro con los registros y piezas y en la forma en que está ejecutado el órgano de la iglesia parroquial de la villa de Berastegui, que son los siguientes: primero un Flautado de trece palmos de tono natural, con los castillos de apariencia en que está ejecutado dicho órgano; item la diferencia llamada Octava; item la Docena; item la Quincena y Decimonovena; item un Compuesto de LLeno de tres caños por punto, que la guía entre en veintidosena; item una Címbala de cuatro caños por punto y su guía en veintinovena; de las cuales dichas diferencias se compone todo el lleno de un buen órgano. Y las que ha de llevar fuera del lleno el dicho órgano son las que siguen: medio registro alto de Corneta Inglesa, y la guía entra en octava del Flautado Principal, de cinco caños por punto con su secreto aparte; un juego de Dulzainas, que se ponen en la fachada en el canto del secreto principal en forma de tiros de artillería.

Y para plantar todas estas diferencias sobredichas es necesario se haga el secreto principal con toda la capacidad que pide el arte, con sus tapas registros y todo lo demás necesario y sus Atables, Pájaros y Cascabeles que le corresponden al dicho órgano y con sus tres fuelles grandes en que consiste el tesón de todas las voces del dicho órgano, sin que le falte cosa alguna; con lo cual todos los otorgantes ponen por cualidad y condición expresa que si al dicho órgano de la iglesia parroquial de la villa de Berastegui se le hubiera puesto la Docena sobredicha por la cantidad de seiscientos veinticinco pesos en que se ha ajustado su precio y montaje según consta y parece por la escritura de asiento y convenio que se otorgó por testimonio de Ignacio de Olagüe, Escribano de su Majestad y del número de la Villa de Azcoitia, a los nueve días del mes de marzo del año pasado de mil seiscientos ochenta y tres, se le han de descontar y bajar del dicho registro 25 reales de a ocho de plata de los setecientos en que se han convenido y ajustado por esta escritura, y no teniéndola ha de quedar en su fuerza y vigor dicha escritura debajo de las cualidades y condiciones susopuestas y aceptadas...»

El órgano construido por Apezechea en Usurbil entre 1666 y 1668[4] estaba colocado en el lado de la Epístola del coro alto de la iglesia (en el lateral derecho, según se mira desde el coro al altar mayor). El instrumento como tal era pequeño, siguiendo las líneas generales del modelo corriente de aquella época, pudiéndose clasificar como un órgano de estilo pre-clásico, puesto que estaba basado en un lleno de principales, sin incorporar todavía ninguno de los registros novedosos que estaban surgiendo por aquellos mismos años y que terminarían por definir lo que hoy entendemos por *«órgano clásico español».* Nos referimos al lleno de nasardos, a la trompetería exterior de fachada y a los registros de ecos, desarrollados e impulsados por el organero eibarrés fray José de Echevarría, creador de toda una escuela organera y al que se puede considerar como padre del gran órgano barroco español. Asimismo, las Dulzainas, colocadas en la testa del secreto, era único registro de lengüetería, que, junto con el medio registro tiple de Corneta Inglesa, eran los dos únicos que quedaban fuera del coro de principales. No se especifica la extensión, aunque si tenemos en cuenta los usos y costumbres de la época, éste debía ser de 42 notas. También se incluían los típicos

(4) Según los fragmentos textuales de los documentos de la época publicados por Claudio Zudaire y los años que indica este último en cuanto al conflicto que afectó al organero a consecuencia de una alteración en el valor de la moneda, éstos pueden dar lugar a confusión en cuanto a la fecha de construcción del órgano. De la lectura del examen del órgano, sabemos que estaba terminado para el 4 de marzo de 1668 y que la escritura fue formalizada ante el mismo escribano el 22 de noviembre de 1666.

registros de adorno como los Atabales y Cascabeles. Para su construcción, se tomó como referencia el órgano realizado pocos años antes por Apazechea para la iglesia parroquial de Berastegui, con la única diferencia posible de un registro —la Docena—, que no tenía este último y se contemplaba la posibilidad de incluirlo en el de Usurbil. He aquí la disposición:

mano izquierda	***mano derecha***
Flautado de 13	Flautado de 13
Octava	Octava
Docena	Docena
Quincena-Decinovena	Quincena-Decinovena
LLeno (III)	LLeno (III)
Címbala (IV)	Címbala (IV)
	Corneta Inglesa (V)
Dulzainas	Dulzainas

Concluido el órgano en marzo de 1668, la obra fue examinada por Alonso de Amilesarobe, organista de Hernani, y por José de Zelaiandia, organista de la iglesia de Santa María de San Sebastián:

> *«En la noble y leal villa de Usurbil a cuatro de marzo de mil seiscientos sesenta y ocho años ante mi el escribano público y testigos de suso, parecieron presentes Alonso de Amilesarobe presbítero, organista de la iglesia parroquial de Hernani, y don Joseph de Zelaiandia, organista de Santa Maria de San Sebastian, vecino y natural de esta villa, nombrados ambos de conformidad por los señores don Juan de Aizpurua, rector de la parroquial de San Salvador de esta villa, don Martín Pérez de Arrillaga, alcalde y juez ordinario de ella, y Juan de Irigoyen, mayordomo de la dicha iglesia, como patronos de ella, y don Juan de Apezechea, maestro de hacer órganos, vecino de la villa de Lesaca del reino de Navarra; para efecto de ver y reconocer el órgano nuevo que ha hecho para esta dicha iglesia, y si se halla asentado y puesto en debida forma y suficientemente con las circunstancias, cualidades y condiciones que ajustaron las partes que ante mi el dicho escribano se otorgó, y en su razón a los veintidós de noviembre del año pasado de mil seiscientos sesenta y seis, los cuales de común acuerdo y conformidad, habiendo mirado y reconocido con todo cuidado y diligencia y tañido el dicho órgano nuevo a su satisfacción, y enterados de las cualidades y condiciones puestas y asentadas en la dicha escritura, y que para mayor satisfacción les fueron leídas por mi el dicho escribano, y comprendido su tenor mediante el juramento que hicieron el dicho Alonso de Amilesarobe in verbo sacerdotis y el dicho don Joseph de Zelaiandia por la señal de la cruz, dijeron que ellos han visto y reconocido el dicho órgano nuevo que ha puesto el dicho Juan de Apezechea en dicha iglesia, y hallan que se deba dar todavía un repaso de modo que en él no haya falta, y el lleno mayor de resolfaut del Flautado Principal se debe componer de modo que corresponda a su tono y término, porque cerrando todos los registros se hallan algunos de ellos o en el secreto de dicho órgano el defecto de salirse el viento y no ser según arte, a su parecer y dictamen, y se debe remediar. Dan los declarantes por suficiente y capaz dicho órgano, y que está asentado con las cualidades y circunstancias que contiene la dicha escritura y que el dicho Juan de Apezechea tenga obligación de poner la Corneta Inglesa con cinco caños, según el reconocimiento que han hallado, y el dicho maestro lo ha compuesto con dos caños en cada punto. Todo lo cual*

declararon bajo juramento a su leal saber y entender, siendo presentes por testigos Martín de Azurmendi, Miguel de Gandarias maestro cirujano e Ignacio de Aizpurua, vecinos y residentes en dicha villa».

Apezechea debió retocar el órgano subsanando aquellos desperfectos indicados por los inspectores, ajustando mejor los secretos, afinándolo y colocando la Corneta Inglesa según estaba especificada en la escritura.

Así como los organistas, los organeros también se hallaron con dificultades en Usurbil para cobrar lo estipulado por su trabajo o sus servicios, y en este sentido Joanes de Apazechea tampoco fue una excepción. Tras la construcción del órgano, Apezechea tuvo que sufrir las complicaciones surgidas por el cambio de valor de la moneda a la hora de realizar el cobro del órgano montado en la villa guipuzcoana. Las variaciones del valor monetario durante el siglo XVII fueron tan frecuentes que en muchos contratos, como el de Usurbil, se fijaba el precio en moneda de plata o en moneda teórica, para evitar los inconvenientes de las variaciones de la moneda en curso, aunque el pago en efectivo se verificase en ésta. Según algunos autores, sólo un 5% de todas las transacciones se efectuaban en plata. La Pragmática que aparece citada en la sentencia dada por Carlos II el 14 de octubre de 1686, intentó poner remedio al caos monetario. Hasta aquella fecha el *valor «real de plata de a ocho»* había permanecido invariable desde tiempos de los Reyes Católicos: un peso fuerte equivalía a ocho *«reales de plata de a ocho»*, y, a partir de la pragmática, el peso fuerte se equiparó a 10 reales de plata de a ocho y por primera vez sufría una devaluación. Y este nuevo real de *«plata de a ocho de diez»* con el nombre de escudo quedaba a la par con 15 reales de vellón y dos maravedís, que más tarde daría lugar al duro de plata. Se entiende el interés de Apezechea por cobrar en moneda anterior. El ducado valorado hasta 1680 a 11 reales y un maravedí, o 375 maravedís, pasó a valer 512 maravedís. El órgano contratado en esta ocasión por el organero suponía un valor en ducados de unos 510. El vellón sufrió una mayor devaluación: el *«real de plata de a ocho»* cotizado a 272 maravedís, subió a 512. Por lo demás, no debe extrañarnos la dificultad en los cobros a juzgar por el testimonio del escritor Antonio Solís que escribía en 1681: *«No hay quien cobre ni pague... Todo es miseria y quiebra de mercaderes... LLegará tiempo en que el hurtar será galantería de buen gusto...»*(5)

Efectivamente el instrumento se ajustó en 700 reales *«de a ocho de la moneda que al tiempo corría, que era a razón de ocho reales el real de a ocho»*. Terminada la obra los deudores querían pagar a Apezechea *«contándole diez reales por cada real de a ocho con el pretexto de haberse alterado el precio de la moneda de Castilla»* a pesar de que la escritura del contrato precedía en el tiempo a la alteración del valor. El proceso lo entabló Apezechea con objeto de cobrar los setecientos reales contratados, y la sentencia, pese a la excusa de la alteración del valor de la moneda presentada por el ejecutivo de Usurbil, les condenaba a *«hacer el pagamento de dichos setecientos reales de a ocho en otros tantos escudos de plata... y le deb[ían] pagar en moneda de cuño viejo, esto es en reales de a ocho de a diez llamados escudos y no en reales de cuño nuevo conforme a la pragmática real publicada en Madrid el día catorce de octubre de mil seiscientos ochenta y seis y en la provincia de Guipúzcoa el día veintiocho del dicho mes»*.

En los libros de Cuentas de Fábrica consultados en el Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián para la elaboración del catálogo Gipuzkoako Organoak/Órganos de Gipuzkoa,

(5) Además del artículo de Claudio Zudaire al que hacemos referencia, para tener un mejor conocimiento del antiguo sistema monetario, el estudioso puede consultar las siguientes obras: J. Carrera y Pujal en *Historia de la Economía Española*, tomo II, (Bosch Editores) Barcelona, 1944; en *La moneda española* por Felipe Maten y Llopis, (Edit. Alberto Martín) Barcelona, 1946; o también en *Historia de España y América Social y Economíca*, vol III, dirigida por J. Vices. Barcelona, 1977.

que van de 1745 a 1923, incluyendo inventarios de bienes muebles de la parroquia en el siglo XVIII, se infiere una muy abundante documentación, de la que aquí sólo se presenta el resumen extractado en la citada obra[6].

Las *Cuentas de Fábrica* referentes a los años 1810 y 1811 registran una sugerente noticia del pago de 219 reales *«por el arranque, conducción y colocación del organillo de las monjas del Antiguo»* (presumiblemente las Dominicas de San Sebastián). Desde 1811-12, y aparentemente no por muchos años, el organillo, que en algunas Cuentas de Fábrica es denominado *«órgano»*, contó con un entonador. Así, en la monografía de Axentxio Elustondo *«Usurbil. Mendez Mende»*, bajo el epígrafe dedicado al que fue párroco entre 1774 y 1825, Joan Martín de Goikoetxea Etxabe, se dice en la rúbrica *«Eliza»*: *«Usurbilgo organoa Antiguoko elizara eraman zen (1815). Gero berria jarri zuten, noski eta hau Sasiain erretorearen garaian kendu zen»*. Es decir: *«El órgano de Usurbil fue llevado a la iglesia del Antiguo (1815). Después pusieron uno nuevo y desapareció durante el rectorado de Sasiain»*. No cabe duda que esta noticia es bastante confusa, pues no sabemos realmente de qué órgano se trata. Como veremos a continuación, el órgano que se construyó bajo el rectorado de Gregorio Sasiain fue el de Juan Amezua. El órgano construido por José María Ugarte quedaría descartado por situarse entre 1815 y los años anteriores al rectorado de Sasiain. ¿Se trata del órgano construido por Joanes de Apezechea entre 1666 y 1668, o de algún otro que sustituyó a éste en el siglo XVIII?

En 1844 se registraba la construcción de un órgano nuevo por el organero José María Ugarte, de Oñate, que entre 1847 y 1849 es objeto de diversos arreglos. En 1861 es reparado por Diego Amezua (hermano de Aquilino) de Azpeitia. Pocos años después, entre 1864 y 1866 se llevó a cabo la construcción de otro órgano nuevo por Juan Amezua, en compañía de su hijo Diego y bajo la vigilancia del organista de Azpeitia José Ignacio Aldalur. El importe de este nuevo instrumento fue de 29.500 reales, además del órgano viejo[7].

Según el proyecto presentado por Juan Amezua, firmado el 31 de marzo de 1864, se trataba de un órgano de un teclado manual y pedal, agrupando en todo su conjunto un total de 18 registros: 10 enteros, de extensión completa y gobernados cada uno de ellos por medio de una sola corredera; 5 de extensión completa, partidos en bajos y tiples, siguiendo la tradición española; 1 medio registro alto o de mano derecha y; 2 registros de pedal. La división manual era parcialmente expresiva, estando parte de los registros encerrados dentro de una caja de expresión y la otra fuera de ella. Los registros que estaban fuera del compartimento expresivo formaban un coro de principales, acompañados por dos registros tapados en tesituras de 8' y 4' en el siguiente orden: Flautado de 13, Flautado Violón, Octava Violón (más conocido como Octava Tapada o Tapadillo), Docena Clara, Quincena Clara, Decinovena Clara y LLeno de 4 hileras. Por otro lado se agrupaban los registros que debían colocarse en una *«caja de ecos»* o *«expresión con persianas»*, es decir, en un compartimento *expresivo*: Corneta de 6 hileras en la extensión aguda, acompañada de Nasardos de 3 hileras como extensión grave de la primera, Flauta Armónica de 13 con los bajos tapados de madera, Octava Armónica (conocida más corrientemente como Flauta Octaveante), Trompeta Real, Fagot-Oboe, Corno Inglés, Trompeta de Batalla, Bajoncillo en toda la extensión del teclado (siguiendo el criterio del Clairon del órgano francés) y Clarinete en la derecha[8]. La división de Pedal incluía los registros de Contras de 26 y Contras de 13, con una extensión de 17 notas:

---

(6) Azkue, José Manuel; Elizondo, Esteban; Zapirain, José María: *Gipuzkoako Organoak / Órganos de Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián 1998, págs. 493-496.

(7) En la obra *Gipuzkoako Organoak / Órganos de Gipuzkoa* se cita la cantidad de 32.460 reales.

(8) En el contrato se citan estos tres últimos registros junto a los que iban dentro de la caja de expresión, aunque su ubicación fuera diferente.

Teclado manual		**Pedal**
Flautado de 13		Contras de 26
Flautado Violón		Contras de 13
Octava Violón		
Docena Clara		
Quincena Clara		
Decinovena Clara		
LLeno (IV)		
Trompeta de Batalla	*(partido)*	
Bajoncillo	*(partido)*	
Clarinete	*(sólo tiples)*	
(en expresión)		
Nasardos (III)	*(sólo bajos)*	
Corneta (IV)	*(sólo tiples)*	
Flauta Armónica		
Octava Armónica		
Trompeta Real	*(partido)*	
Fagot-Oboe	*(partido)*	
Corno Inglés		

El planteamiento definitivo del órgano varió considerablemente respecto de este proyecto, posiblemente por cuestiones económicas. En su lugar se presentó otra propuesta distinta de la anterior. Se eliminó el coro de principales casi en su totalidad, sustituyendo la Octava Tapada por la Octava —clara o principal—. Este hecho, desconcertante en cuanto a los principios estructurales de todo órgano (pues un órgano sin un coro de principales difícilmente podría considerarse como tal) podría estar justificado por un recorte presupuestario, pues como se indica el contrato definitivo, *«en el secreto se pondr[í]a lugar para otros cinco registros»*. No sería muy descabellado pensar que este espacio pudo estar previsto para aquellos registros que se desestimaron de la primera propuesta: Octava Violón, Docena Clara, Quincena Clara, Decinovena Clara y LLeno (IV). En el compartimento expresivo, la Corneta de seis hileras de mano derecha, y los Nasardos de tres en la izquierda, son remplazados en esta ocasión por las hileras independientes de nasardos en las tesituras de Docena, Quincena y Decisetena, a las que se suma también la hilera de Veintidosena Armónica, gobernadas cada una de ellas por medio de su respectivo tirador y cubriendo toda la extensión del teclado. En cuanto a los registros de lengüetería, se mantuvieron los que habían de ir colocados en la fachada —Trompeta de Batalla, Bajoncillo y Clarinete—, al igual que la Trompeta Real y el Fagot-Oboe del compartimento expresivo, colocándose en este último el registro de Voz Humana en lugar del Corno Inglés.

En la disposición especificada en la primera propuesta, dentro de estar concebida como un órgano *«romántico a la española»*, se puede ver todavía cierto equilibrio; con el coro de principales reunido en un bloque y los registros armónicos y de lengüetería solistas, acompañados de la Trompeta Real, dentro de un compartimento expresivo, siguiendo las líneas del Recitativo del órgano romántico francés. Por el contrario, del resultado final, a pesar de contar con ciertas curiosidades y dispositivos muy interesantes y sugerentes, no podemos decir lo mismo. La disposición del órgano instalado por Juan Amezua en Usurbil entre 1864 y 1866 quedó de la siguiente manera:

Teclado manual		**Pedal**
Flautado de 13		Contras de 26
Flautado Violón		Contras de 13
Flautado Octava		
Trompeta de Batalla	*(partido)*	
Bajoncillo	*(partido)*	
Clarinete	*(sólo tiples)*	
(en expresión)		
Flauta Armónica		
Flautado Dulciana		
Docena Nasarda		
Quincena Nasarda		
Decisetena Nasarda		
Veintidosena Armónica		
Trompeta Real	*(partido)*	
Voz Humana		
Fagot-Oboe	*(partido)*	

De la comparación de estas disposiciones de Juan y Diego Amezua propuestas en 1864, a pesar de lo que puedan indicar las apariencias, no cabe todavía la interpretación como un anticipo de la estética más habitual seguida por sus descendientes más inmediatos, Aquilino Amezua y sus sucesores; pues, como indicábamos más arriba, sobre el secreto se preveía la colocación de otros cinco registros, los cuales bien podían ser principales. No obstante el órgano se construiría sin un coro de principales propiamente dicho. En el compartimento expresivo se sustituyó la Corneta de mano derecha y los Nasardos de la izquierda fueron reemplazados hileras de nasardos independientes, entre las cuales se prescindió de la tesitura de octava, quedando asimismo asociados el resto de registros labiales de manera un tanto incoherente. En la disposición de la propuesta inicial no existía ninguna hilera en tesitura de 2' pero se contaba con dos registros armónicos en tesituras de 8' y 4' —Flauta Armónica y Octava Armónica respectivamente—; sin embargo en la disposición final que se llevó a la práctica se mantuvo la Flauta Armónica, ya separada del concepto tradicional del teclado partido, *«con caños de veintiséis, desde el fa de medio teclado para arriba»*, aunque *«los caños de madera podr[í]an ser cubiertos»*; pero la Octava Armónica o Flauta Octaveante fue sustituida por una Veintidosena Armónica, salto disparatado y fuera de toda lógica aun cuando la Dulciana pudiera ser de 4'. De ser así no cabe duda que hubiera sido mucho más correcta la colocación de un Octavín Armónico en tesitura de 2'. A este último registro no se le asigna una utilidad clara dentro del compartimento expresivo, pues Amezua lo vincula más bien con las hileras de nasardos y no como una hilera perteneciente a un coro de registros armónicos.

En cuanto a las características de los registros de Clarinete y Corno Inglés —sustituido este último después por una Voz Humana en la segunda propuesta—, se mencionan con la sugerente especificación de *«lenguas libres»*, lo cual plantea ciertos interrogantes acerca de la generación del sonido de los mismos. Los registros de lengüetas libres fueron desarrollados en Europa hacia finales del siglo XVIII (probablemente después que el *sheng* asiático) en diversas zonas alrededor del Báltico, y, atendiendo a la forma de crear el sonido, se pueden considerar como el primer tipo de tubos de órgano radicalmente diferente de los tubos labiales

y de la tradicional lengüetería conocida hasta entonces. En este caso, la lengüeta, cuando es excitada o puesta en vibración por efecto del paso del aire, en lugar de chocar o batir contra los bordes de la *canilla* donde se apoya, vibra libre a través de una estrecha abertura practicada en una delgada pletina metálica rectangular. Su batido es libre, vibrando en el aire sin la necesidad de ponerse en contacto con los bordes de la canilla: de ahí su nombre. Los pies de los tubos necesitan ser más largos que los de la lengüetería tradicional para permitir un suministro de aire generoso. Cuando los organeros alemanes y franceses construyeron este tipo de registros entre 1825 y 1850, éstos fueron realizados de diversas maneras para proporcionar diferentes timbres, pudiéndose considerar así como hileras legítimas dentro de un órgano. No obstante, ciertos registros como la *Physharmonika* estaban provistos de un único resonador o, mejor dicho, una única cámara de resonancia común para todas las notas de la hilera, necesitando así menos espacio sobre el secreto y menos tiempo para su construcción. Tanto es así que este tipo peculiar de lengüetería fue incorporado a diferentes tipos de armónium del siglo XIX. Los registros de lengüetería libre se podían producir en serie con mucha mayor facilidad que los registros de lengüetería batiente, y no por ello no quiere decir que tuvieran que desmerecer en cuanto a calidad, pues los organeros más prestigiosos no los concibieron como una simple alternativa a la lengüetería tradicional, sino más bien para enriquecer el espectro sonoro del órgano.

Aunque los registros de lengüeta libre presentan una articulación menos incisiva y más débil en volumen que la lengüetería batiente, tienen otras cualidades que fueron explotadas por los gustos de la época como la posibilidad de realizar efectos *«expresivos»*. Ante un mayor suministro de aire, aumenta la amplitud de la vibración de las lengüetas libres pero no la frecuencia, produciendo un sonido más intenso sin alterar el tono. Un inconveniente que presenta este tipo de lengüetas es la dificultad de explotar sus recursos en órganos grandes. Raramente de no ser en el periodo de 1810 a 1910, y mucho más todavía fuera del norte de Francia, Alemania central y norte de Italia, los registros de lengua libre no llegaron a gozar de popularidad, debido quizás a su escasa sonoridad[9]. Concretamente en España se conocen algunos registros de este tipo en órganos construidos durante el último cuarto del siglo XIX por la casa alemana Walcker de Ludwigsburg.

Por lo demás, en cuanto al Clarinete colocado en la extensión aguda del teclado y en fachada, indica que podría estar construido siguiendo la tradición clásica española, en la que se conceptuaba el Clarinete como un Clarín de pabellón muy estrecho y que en los órganos de la segunda mitad del siglo XVIII iba colocado en fachada formando el *tándem* Violetas-Clarinete que fue relegando a las Dulzainas.

Ciertamente, después de haber discutido las disposiciones de registros propuestas por Juan y Diego Amezua para el órgano de la iglesia del Salvador de Usurbil, quedaría todavía por discutir otros aspectos no menos interesantes que afectan a la propia naturaleza del instrumento. No cabe duda que estamos ante un instrumento al que se puede considerar representativo de aquella época de transición entre el órgano clásico español —cuya decadencia ya había tocado fondo— y el órgano de estética romántico-sinfónica, reflejando un perfecto vinculo entre los conceptos tradicionales del pasado y del presente. En este pequeño órgano podemos advertir la presencia de diversas ideas y dispositivos enfocados hacia un instrumento de mayor sonoridad y manejabilidad, los cuales señalamos: presencia del concepto del *tutti*, donde los registros son agrupados para crear una gran masa de sonido; abandono de los registros partidos como *principio estructurador* de todo el instrumento, siendo aplicado únicamente a aquellos que pudieran tener una mayor utilidad como solistas; incorporación de pedales de combinación con miras a facilitar la registración como alternativa al sistema de *llamadas* del órgano romántico francés, siguiendo diferentes criterios y

(9) Williams, Peter; Owen Barbara: *The Organ (The New Grove Musical Instruments Series)*. London 1988, págs. 37-40.

procedimientos constructivos; pedal para el gobierno de las persianas de la caja expresiva; pedal para activar el trémolo o *tembleque*; acoplamiento del teclado manual al Pedal; ampliación de la extensión del pedalero a 25 notas; aplicación de diferentes proporciones de estaño y plomo en el metal y diferentes maderas según las necesidades, y; una visión más funcional de la caja. Así vienen expresadas todas estas cualidades:

> *«El órgano deberá cantar todo él sin debilidad ni decadencia en las voces aun cuando se toque con todos los registros abiertos a la vez...*
>
> *En los registros de mano, los correspondidos desde el número primero hasta el octavo indusive, se pondrán con un sólo tirador. Igualmente los comprendidos en los números once y doce, y todos los demás llevarán doble tirador: el uno para la parte izquierda y el otro para la derecha.*
>
> *Se pondrá un pedal de combinación para los tres flautados primeros; otro pedal para los nasardos y Veintidosena Armónica; otro pedal para la Trompeta Batalla y Bajoncillo. Estos pedales no deberán ejercer su acción sino en los registros abiertos por medio de sus tiradores.*
>
> *Se pondrá otro pedal para manejar la caja de ecos; otro pedal para el tembleque; otro pedal para el enganche del teclado de pies al teclado de manos. Estos pedales de combinación, lo mismo que los tiradores de mano, deben ser de fácil manejo, sin que opongan grande resistencia.*
>
> *El teclado de pedales de Contras será de dos octavas de extensión; y desde el Do sostenido de la segunda octava para arriba deberán repetir las contras de la octava baja, según el punto que a cada uno corresponda.*
>
> *En la cañonería se empleará buen metal: en los registros de fachada, en todos los demás de lengua, y en el Flautado trece, no se podrá mezclar más que la cuarta parte de plomo; en la restante no podrá tampoco pasar esta mezcla de una tercera parte.*
>
> *Se hará poco uso de la madera de pino, a no ser en aquellas cosas de poco juego y de poca fuerza. Para las contras se empleará el pino, pero en la embocadura y corta-viento se les pondrá otro material más fuerte y consistente.*
>
> *La caja del órgano deberá ser sólida. No se trata de que sus adornos sean de lujo, pero sí sencillos y elegantes».*

De todas estas especificaciones indicadas por los Amezua cabe destacar de forma especial: el abandono progresivo de los registros partidos, el criterio seguido en los pedales de combinación y la ampliación de la extensión del pedalero.

Salta a la vista como en el órgano de Usurbil se funden aquellas tendencias de dos tradiciones organeras radicalmente opuestas como la clásica española y la más moderna organería francesa de la segunda mitad del siglo XIX, basada la una sobre la estructura impuesta por los registros partidos y que se distinguía de la segunda, entre otras cosas, por la utilización de registros enteros y la adopción de registros que refuerzan las tesituras unísonas de 8 pies. Tras la construcción de los más modernos órganos de la época en España, comenzando por el Cavaillé-Coll de Lekeitio (1855), el Merklin de Murcia (1857), etc., comienza a detectarse un abandono progresivo de los registros partidos por parte de algunos de los organeros locales, mientras que otros se mantienen aferrados a la partición sistemática de todos los ellos. Este proceso es de gran complejidad, pues afecta a diversos aspectos constructivos del órgano. Los organeros españoles más representativos de este momento de transición como Juan Amezua, su hijo Diego o Pedro Roqués no sólo alternan la construcción de órganos de registros partidos o de registros enteros, sino que en un mismo instrumento combinan ambas cualidades, manteniendo como registros enteros buena parte de ellos —labiales en su mayoría— y dejando partidos únicamente a aquellos registros que pudieran

tener una mayor utilidad como solistas —casi todos ellos de lengüetería—[10]; y en el órgano de Usurbil se da además la coexistencia de ellos en un único secreto, afectando a la lengüetería tendida y a registros que están ubicados tanto fuera como dentro del compartimento expresivo.

Del criterio seguido en lo referente al funcionamiento de los pedales de combinación podemos decir que se trata de un sistema que contribuye a mejorar la autonomía del organista en cuanto a la registración, posibilitando por medio de los mismos la *llamada* momentánea a una serie de hileras pre-seleccionadas de antemano. En este sentido se observa un intento ofrecer una alternativa al sistema de llamadas tan característico el órgano romántico francés. Sin embargo la concepción de Amezua se aleja considerablemente de este último. Por una parte, no parece que existan agrupaciones de registros abastecidas desde arcas de vientos diferentes, cualidad fundamental sobre la que se rige el sistema de llamadas del órgano francés, sino que más bien se recurre a la utilización de dobles correderas sobre las tapas de aquellos registros afectados por el sistema. La condición de que los *«pedales no deberán ejercer su acción sino en los registros abiertos por medio de sus tiradores»*, indica claramente que las correderas que deslizan entre la mesa del secreto y las tapas deben estar activadas por sus respectivos tiradores, con objeto de que cuando sea activadas las que deslizan entre la tapa superior y la sobretapa a través de los pedales de combinación, se puedan hacer sonar aquellos registros seleccionados previamente desde los tiradores. Esta es la hipótesis más posible, pues, de seguir el sistema francés, serían necesarias bien tres arcas de vientos en el secreto o bien dos arcas de vientos y una máquina de asistencia neumática, cosa del todo improbable, dadas las características de este instrumento.

En lo referente al Pedal, hay que destacar la extensión del mismo: dos octavas (CCC-C), o lo que es lo mismo, de 25 notas. Asimismo llama la atención la forma en que estaba concebido, consistiendo de los registros de Contras de 26 y 13 palmos, formados cada uno de ellos por 13 tubos, pero que desde el CC en adelante repetían *«las contras de la octava baja»*. Aunque poco más o menos se sabe cuales son los organeros locales que en su día intentaron desarrollar la división de Pedal y las causas que les fueron obligando a ello, todavía ignoramos muchos otros detalles por falta de un estudio más profundo sobre la evolución del *«teclado de pedales»* en el órgano español. Así todo, no dudamos en que las propuestas de Juan y Diego Amezua para el órgano de Usurbil son de un valor excepcional muy a tener en cuenta dentro de esta evolución.

No quisiéramos pasar por alto un detalle que afecta al compartimento expresivo, por muy escueto e insignificante que pueda parecer. Se trata de la terminología empleada por los Amezua, representativa igualmente de la fusión de aquellas tendencias tan opuestas de la que venimos hablando hasta aquí. Jesús Ángel de la Lama en su obra *«El Órgano Barroco Español»* menciona que durante la segunda mitad del siglo XIX surgieron nuevas denominaciones para designar el compartimento encerrado y con capacidad de apertura regulada, denominaciones que coexistieron con las tradicionales y que fueron desplazando a éstas a finales de la centuria. Acerca de ello dice: *«Hacia 1850 se introduce el término Expresión en variadas formas, pero siempre con un sinónimo modernizado de Ecos. Designa, por tanto, a la misma realidad y, en consecuencia, coexiste pacíficamente con Ecos en todas sus formas hasta la década de 1880... Introducen "Expresión" los organeros que más en contacto están con la organería europea, especialmente francesa. Emplean Ecos y Expresión indistintamente. Así lo hacen Pedro Roqués, Mariano Tafall... y los tratadistas Hilarión Eslava, Pablo Hernández, Buenaventura Íñiguez... que no olvidan las denominaciones tradicionales.*

(10) Un ejemplo que puede ser muy interesante y representativo de toda esta época de transición, es el órgano construido en 1864 por Pedro Roqués para el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, donde, además de coincidir en el año de construcción, se observa una evolución muy pareja a la del órgano realizado por los Amezua en Usurbil.

En todos ellos el vocablo moderno de Expresión no tiene aún connotaciones románticas, puesto que lo emplean para denominar la realidad tradicional de nuestros órganos barrocos... En cambio, desde la década de 1880, cuando el órgano romántico irrumpe avasalladoramente en España, Expresión y sus derivados arrinconan a Ecos y sus derivados, porque ya tienen un significado muy diferente. Este giro de la estética musical y del vocabulario es obra de Aquilino Amezua y de su escuela». Y, en este sentido, continúa realizando una síntesis de las principales coincidencias y diferencias existentes entre ambos términos: *«Coinciden en que todo un teclado es expresivo o en ecos; el contexto histórico y estético connota respectivamente al órgano barroco y al órgano romántico, cuyas composiciones son totalmente diferentes, lo mismo que su estructura armónica y tímbrica; La disposición de los secretos y teclados es opuesta, porque en su caso es de registro partido, con medios registros de distintas tesituras pero en el otro es de tesituras seguidas o de registro entero»*[11].

Teniendo en cuenta las indicaciones que señala Juan Amezua en sus propuestas para el órgano de Usurbil y todas las cualidades que hemos venido describiendo puntualmente hasta aquí, se puede decir que el mencionado órgano difiere considerablemente de las observaciones del P. Jesús Ángel de la Lama mencionadas arriba. Por un lado Amezua aplica el sistema *expresivo* a un grupo de registros del secreto, pues, según parece indicar el contrato, sólo constaba de un teclado; sobre el mismo secreto existían registros de extensión completa, tanto enteros como partidos y algún medio; pero lo más interesante de todo, es que no aplica el término *«expresión»* para denominar la realidad tradicional del órgano barroco, sino al contrario: utiliza *«caja de ecos»* refiriéndose a un compartimento que va encaminado hacia el Recitativo más puro del órgano romántico francés, no sólo en cuanto al tipo de registros que encierra, sino también al sistema de apertura y cierre utilizado. Las palabras de los Amezua no pueden ser más claras cuando se refieren a los *«registros que deben colocarse en una caja de ecos o expresión con persianas»* o *«expresivo con persianas»*.

Con razón dice el P. de la Lama que la denominación *«expresión»* fue introducida por los organeros que más en contacto estaban con la organería europea, especialmente francesa. Sin embargo no hace falta esperar hasta la década de 1880 para que dicho término adquiriera connotaciones románticas, pues ya en algunos órganos de Pedro Roqués y los antecesores más inmediatos de Aquilino Amezua, como su padre Juan o su hermano Diego, se utilizaba el vocablo moderno de expresión con unas connotaciones románticas, alejándose de la realidad tradicional del órgano clásico español. Tampoco hay que esperar hasta la década de 1880 para que el órgano romántico irrumpa *avasalladoramente* en España. Ya treinta años antes había comenzado todo un proceso de cambio en la organería de nuestro país, periodo en el que después de haberse llevado a cabo experiencias de lo más variopintas llegó lo que era de esperar. La decadencia del órgano clásico español había tocado fondo y no se prestaba adecuadamente para ser adaptado a las nuevas necesidades. A pesar de no estar muy estudiada la evolución del órgano en España durante el siglo XIX, podemos aventurarnos en advertir de que algunos organeros —particularmente del centro y sur del país— trataban de mantener a toda costa la *«españolidad»* del órgano clásico español, *«españolidad»* que puede quedar en entredicho desde el punto de vista más estricto[12], ignorando todos aquellos adelantos, que cuando menos los creían exagerados. Este giro de la estética musical y del vocabulario se debe principalmente a Pedro Roqués, a Juan Amezua y su hijo Diego, promotores activos en todo este periodo de gestación del órgano romántico español, adquiriendo su plenitud a través de la mano de Aquilino Amezua y su escuela. Antes

(11) Lama Gutierrez, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español I. Naturaleza*. Valladolid 1995, págs. 338-339.

(12) En este sentido nos referimos en primer término al registro partido, tan típico del órgano español, cuya implantación se debe fundamentalmente a organeros franco-flamencos.

de ello nos encontramos con instrumentos a medio caballo entre un estilo y otro, donde ya no se adapta el más refinado repertorio clásico ni tampoco las grandes obras del órgano romántico-sinfónico, sino aquellas obras compuestas por los organistas locales, las cuales dan muestra una situación tan decadente como la misma organería.

El órgano de Usurbil construido por Juan Amezua y su hijo Diego, debía estar acabado en dos fases: una para julio de 1865, en la que tenían que estar en uso los registros de Flautado de 13, Octava, Trompeta de Batalla y Bajoncillo; y otra para enero de 1866 en la que debía quedar terminado el órgano entero. Las condiciones quedaron recogidas en estos términos:

> *«Para julio del año venidero de mil ochocientos sesenta y cinco, se pondrán corrientes de modo que puedan cantar y afinados los registros de Flautado de trece, Octava, Trompeta de Batalla y Bajoncillo; y para enero de mil ochocientos sesenta y seis deberá estar terminado todo el órgano.*
>
> *Cuando esté finalizada toda la obra, los señores comisionados podrán elegir uno o más censores, a cuyo examen se sujetará toda ella, y si llena todas las condiciones de esta escritura y sobre todo las exigencias del arte, se recibirá el órgano.*
>
> *En el caso de que la censura sea contraria al organero, y este la creyese injusta, podrá elegir entonces otro censor, pero de su propia cuenta y riesgo.*
>
> *No aviniéndose este censor con los nombrados por la comisión, se procederá a lo que haya lugar y a lo que se crea más conveniente.*
>
> *Recibida la obra, el organero la tendrá bajo su responsabilidad durante dos años, que se contarán desde la fecha en que se reciba el órgano.*
>
> *Después de los dos años, la comisión tendrá derecho para que el órgano sea examinado de nuevo por el censor o censores nombrados al efecto; y si de su examen resultase que el órgano tiene alguna o algunas avería, el organero quedará obligado a repararlas sin derecho a exigir nuevos desembolsos.*
>
> *La conducción y colocación del órgano en su puesto será de cuenta del mismo organero. El importe del órgano, ejecutado con arreglo a las condiciones consignadas anteriormente, consistirá en veintinueve mil quinientos reales y en el órgano viejo que actualmente posee la Iglesia de la parroquial de Usurbil. Y dicha cantidad será pagada en tres plazos, como son a saber: once mil reales en este acto, otra igual cantidad por julio del año próximo de mil ochocientos sesenta y cinco y el resto al tiempo de la entrega del órgano, quedando, sin embargo, dos mil reales de vellón sujetos a las responsabilidades y resultas que pudieran sobrevenir de la última entrega.*
>
> *Que sin perjuicio de lo que queda establecido en la clausula anterior, convienen las partes, que si el patronato antes de que el compareciente Amezua realizase la entrega primera del citado órgano, se desprendiese del viejo o actual existente en dicha iglesia, en tal caso, se le deberán abonar al ejecutor Amezua dos mil reales, sobre los veintinueve mil quinientos, importe del nuevo órgano.*
>
> *En este estado, el otorgante don Juan Amezua, después de haberse enterado a satisfacción del contexto de todas y cada una de las condiciones...»*

En esta obra posiblemente colaboró Pedro María Jusué, presbítero organista de Usurbil, encargándose de la pintura y del dorado de la caja Pantaleón Jusué. Concluido el órgano, éste fue examinado por Cándido Aguayo, organista de una parroquia de Bilbao, dictaminándolo favorablemente el 6 de noviembre de1866. Sin embargo, tuvieron que pasar todavía otros tres años para que se realizara la aprobación municipal, que no se formalizó hasta de 28 de noviembre de 1869. Por lo demás, desconocemos por completo la existencia de defectos en la obra de Amezua que tuvieran que ser subsanados.

Aparte de otras reparaciones de menor importancia, las *Cuentas de Fábrica* de los años 1879 a 1882 hacen referencia a la renovación del órgano de Amezua a cargo de los organeros italianos José y Nicolás Blasi, dado su mal estado tras los estragos de la guerra carlista. Nuevamente Axentxio Elustondo, en su mencionado libro *«Usurbil. Mendez Mende»*, al tratar del que fuera rector de la parroquia entre 1855 y 1901, Gregorio de Sasiain, recoge el dato del que el coste de esta renovación ascendió a 5.640 reales, consistiendo en la instalación de tubos y fuelles nuevos así como algunos registros: Clarín, Bajoncillo, Trompa, Fagot, Clarinete y Voz Humana. Entre los años 1898 y 1899 se registran en las *Cuentas de Fábrica* la afinación, limpieza y construcción de fuelles de doble pompa por los hermanos Amezua, por el valor de 6.000 reales. A partir de esta fecha y hasta 1919 no constan otras intervenciones que las reparaciones del organero Ubaldo Huerta[13].

Así como en el período que va desde el Renacimiento al Clasicismo, el órgano estuvo marcado por las diversas tendencias que caracterizaban a cada escuela, región o país, durante el siglo XIX (curiosamente cuando se acentúan aún más los nacionalismos políticos y musicales) el órgano tiende a universalizarse. Hacia 1825, un órgano avanzado técnicamente en Europa podía contener ciertos rasgos comunes derivados de los siguientes aspectos: del cambio del gusto musical (introducción de registros de imitación de cuerda), de las nociones teóricas entresacadas de los tratados de la época, de los métodos productivos, de las nuevas tendencias decorativas, y, sobre todo, de las influencias foráneas. En las décadas siguientes a 1850 la amalgama era todavía más rica, y los gigantescos órganos salidos de los talleres más importantes acapararon la atención de todo el mundo. Esta tendencia se dejó notar rápidamente en España a través de los organeros locales más innovadores del periodo, como Juan Amezua y sus hijos o Pedro Roqués, influidos principalmente por los nuevos instrumentos que se estaban instalando en el país por las grandes firmas parisinas: A. Cavaillé-Coll y Joseph Merklin.

Sobre todo durante el siglo XIX la composición de la música organística estuvo dominada por influencias ajenas a la Iglesia, principalmente de la música basada en la ópera, la sonata y la sinfonía. De esta manera surgió un estilo melódico basado en el virtuosismo del teclado y un lenguaje orquestal basado en la riqueza y la homogeneidad sonora, con amplios contrastes dinámicos. Todo esto originó un cambio en las técnicas constructivas de la organería, afectando también a la disposición de los instrumentos. El órgano barroco, fundamentalmente polifónico, se tuvo que adaptar para convertirse en sinfónico, pues los músicos exigían un instrumento que fuera capaz de ofrecer otras posibilidades más emotivas y más ricas en matices de expresión. Pero el órgano presentaba bastantes limitaciones para poder hacer frente a la flexibilidad del sonido y las acentuaciones dinámicas de la orquesta clásica-romántica. Por este motivo quedó sencillamente con una sonoridad rica pero al mismo tiempo opaca, la cual no podía clarificar más el contrapunto ni competir con la excitación del nuevo estilo orquestal. No obstante, este fue el fin, un tanto imposible, perseguido por los grandes constructores como Eberhard Friedrich Walcker en Alemania o Aristide Cavaillé-Coll en Francia. Como resultado de ello, podemos aludir el pequeño instrumento construido por Juan Amezua en Usurbil descrito arriba, a medio camino entre la tradición organera española —ya decadente— y el órgano romántico francés, cuya influencia fue decisiva en todo el periodo que va desde 1855 hasta 1912.

A pesar de que se ha dicho que los órganos de Cavaillé-Coll mantienen un fuerte arraigo en la tradición clásica, las diferencias son considerables. El órgano francés que se desarrolló durante los siglos XVII y XVIII era un instrumento diferente y mucho menos complicado que su contemporáneo el alemán. Durante este período la escuela alemana evolucionó considerablemente. Pero la escuela francesa, habiendo alcanzado ya la plena

(13) Se trata del organero Ubaldo Huerta, que trabajaba en compañía con su hermano Lucas Huerta, de quienes se conocen algunas intervenciones en órganos de Navarra, Álava y La Rioja.

madurez hacia el último cuarto del siglo XVI como muy tarde, continuó con pocos cambios hasta la Revolución, quedando estancado dentro del siglo XIX hasta que fue finalmente eclipsado por el órgano *sinfónico* de Cavaillé-Coll. El órgano francés era un instrumento mucho más brillante y de un colorido más contrastado, y, en este aspecto, era un instrumento verdaderamente más *barroco* que el alemán. El *plein jeu* derivaba del *Blockwerk* medieval, al igual que el *organo pleno* alemán. Pero si consideramos que el *coro de principales* alemán estaba coloreado por una lengüetería de armonización ligera adaptada a la polifonía, los franceses prefirieron separar el lleno de principales de la lengüetería para favorecer una textura armónica mucho más rica al *plein jeu*. El *grand jeu* fue reservado para los movimientos de diálogo, o para las fugas. Éstas no tenían una duración muy prolongada, pues la lengüetería agresiva de este tipo podría dejar rápidamente de gustar por difusa si se desarrollaban fugas de mayor duración como las de los compositores alemanes. Así, mientras la separación del *plein jeu* y el *grand jeu* es un aspecto esencial de la escuela clásica francesa, en el órgano del siglo XIX fue la combinación de estos dos coros lo que vino a crear el único coro de los instrumentos románticos franceses bajo la inspiración de Aristide Cavaillé-Coll. El prestigio de Cavaillé-Coll fue consolidado por el órgano que construyó en 1841 para la abadía de St. Denis, cerca de París, el cual marca el comienzo del órgano de estilo sinfónico en Francia. Aunque hoy en día podemos pensar que este nuevo movimiento significó la pérdida total del carácter de muchos órganos antiguos cuando Cavaillé-Coll los reconstruyó, parece ser que eran muy pocos los que estaban en estado aceptable, y, al igual que otros constructores cualificados de su generación, Cavaillé-Coll produjo unos instrumentos que pueden considerarse como obras maestras en su propio derecho. En 1932, Widor lo describía así en la introducción de las ediciones de Bach: *«Nuestra escuela debe su creación -y lo digo sin reservas- al sonido especial y mágico de estos instrumentos»*.

Cavaillé-Coll tenía sólo 22 años cuando le fue adjudicada la construcción del monumental órgano de St. Denis en 1833, quedando por delante de varios organeros importantes del momento. El intervalo de nueve años transcurrido hasta concluir el órgano, ofrece ciertos interrogantes en cuanto a las primeras iniciativas de Cavaillé-Coll. El proyecto original para reconstruir el instrumento de Clicquot/Lefèvre de cinco teclados con 71 registros, entre los que se incluían cornetas, mutaciones, 22 registros de lengüetería y otros con diversos efectos teatrales, fue diferente del proyecto de 1841, en el cual se incluían muchas innovaciones que había aprendido de otros organeros y tradiciones: mejoró los depósitos de almacenaje de aire, la máquina de asistencia neumática de Barker, el sistema de persianas para la caja expresiva, etc. Con un talento ingenioso, mejoró todos estos elementos para hacerlos útiles a sus propósitos.

Aunque el órgano de St. Denis contenía registros armónicos y de imitación de cuerda estridentes, la disposición parece que todavía venía a ser un compromiso entre los conceptos tradicionales y los más novedosos. Poco después Cavaillé-Coll fue construyendo instrumentos más equilibrados, de naturaleza *«orquestal»*. Si lo comparamos con el famoso órgano que construyó para la Iglesia de Ste. Clotilde en 1859, donde César Franck fue organista titular, puede observarse cuánto se alejó del esquema del órgano de St. Denis. En este último puede percibirse el estilo más maduro de Cavaillé-Coll: un *Positif* que es efectivamente un segundo *Grand Orgue*, y la inclusión de sonoridades más variadas de fondo. Los registros de Pedal de estos órganos estaban armonizados cuidadosamente con objeto de proporcionar sonoridad e independencia a la división, pese a la aparente carencia de registros labiales de 16'; incluso instrumentos relativamente pequeños tienen lengüetería y registros labiales en tesituras de 16', 8' y 4', destinados para proporcionar un sonido robusto y de pronta respuesta. Por lo general se requerían tres teclados: *Grand Orgue*, *Positif* y *Récit*, colocados en orden ascendente, aunque con un espectro dinámico decreciente. La única excepción a esto último era cuando el *Positif* estaba ubicado a la espalda del organista como una Cadereta propiamente dicha;

entonces se le hacía corresponder al teclado más bajo, por razones mecánicas[14]. La principal diferencia entre los teclados manuales en los órganos de Cavaillé-Coll afectaba más a la relación dinámica, que al carácter particular de cada uno de ellos: compositores tales como César Franck, Charles-Marie Widor y Louis Vierne compusieron básicamente sus obras en torno a esta estructura dinámica, pasando a través de *Récit*, *Positif* y el *Grand Orgue* para realizar un *crescendo* y en sentido contrario para realizar un *diminuendo*.

Cavaillé-Coll fue el primero en aplicar la máquina de asistencia neumática, inventada por el organero inglés Charles Spackman Barker: un dispositivo neumático que aligeraba la pulsación de los teclados —particularmente en instrumentos grandes—, lo cual le permitió aumentar las presiones de aire. Esta innovación mecánico-neumática ofrecía un tacto preciso desde la tecla hasta el tubo, pero no permitía el control físico de la velocidad de apertura y de cierre de la ventilla. En los órganos de grandes dimensiones, a diferencia del piano, cuando se había de tocar pasajes de cierto virtuosismo con los tres teclados manuales acoplados, el intérprete tenía que sacrificar las sutilezas del fraseo y de la articulación. Al haberse conservado el aspecto mecánico como parte esencial de la transmisión, la consola debía de estar colocada lo más próxima posible al órgano. Pero cuando la parte mecánica fue relegada en favor de la transmisión tubular-neumática —la cual, en lugar del varillaje, utilizaba conducciones de aire desde la tecla hasta los secretos—, la posibilidad de ubicar las consolas separadas considerablemente de los órganos y los secretos alejados entre sí, resultó ser de un atractivo irresistible, gozando de gran estima especialmente en Inglaterra y América. Sin embargo se vio pronto que estas transmisiones eran lentas e insípidas, contando con muy poca aceptación en Francia, un país en el que se consolidó rápidamente una literatura romántica muy significativa bajo la inspiración conjunta de Franck y Cavaillé-Coll, basada en un virtuosismo enfocado a la interpretación en la que el órgano necesitaba de una respuesta tan precisa como la del piano.

Otra característica fundamental de los órganos de Cavaillé-Coll es la disposición de los secretos con doble arca de vientos, con lo cual se permitía separar la lengüetería y las mixturas de los registros labiales, pudiendo ser gobernadas mediante una serie de pedales de combinación *(llamadas)*. Además, el *Grand Orgue* tenía su propio pedal de combinación, y todos ellos permitían al organista realizar un *crescendo* desde un *pp* hasta un *tutti* sin haber levantado las manos del teclado. Para realizar esto, todos los registros deben de estar sacados, pero con los pedales de combinación desenganchados; entonces el organista toca sobre el teclado del *Grand Orgue* con el *Récit* acoplado y con las persianas de expresión cerradas. Una vez abierta ésta, se van enganchando progresivamente los pedales de combinación, a los cuales se añaden el acoplamiento *Positif/Grand Orgue*, el *Grand Orgue* en sí mismo, y por último la lengüetería de las correspondientes divisiones. Los registros de combinación *(jeux de combinaison)* que se gobiernan mediante los pedales de llamada de lengüetería *(anches)* pueden estar pre-seleccionados con alguna combinación de lengüetería y registros de tesitura superior a 4'. Este sistema —surgido con anterioridad a los dispositivos de combinaciones libres— junto con el sonido único y peculiar del órgano de Cavaillé-Coll, vino a condicionar enormemente las técnicas de registración de la escuela romántica francesa y posterior.

Con los grandes órganos importados de Francia que se instalaron en Gipuzkoa y otras localidades del País Vasco durante la segunda mitad del siglo XIX, se abría una nueva etapa para la historia del órgano en España. Los instrumentos comprados directamente en el extranjero ya no iban a seguir las tendencias estéticas tradicionales de la organería española, pues estaban muy lejos de sus concepciones. Con el asentamiento de los órganos de Lekeitio

(14) Esta norma fue como se llevó a cabo en algunos países. Por ejemplo en Inglaterra el orden era *Choir*, *Great Organ* y *Swell* (*Positif*, *Grand Orgue* y *Récit*), lo cual puede presentar problemas cuando se requieren cambios rápidos o complejos entre el *Positif* y el *Récit*.

(Cavaillé-Coll) y de la catedral de Murcia (Merklin), se daba comienzo a una nueva corriente estética que se mantendría en lo sucesivo.

Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) es el representante por excelencia de toda la transformación llevada a cabo en Francia desde 1840 hasta 1890, y que después se extendería por otros países de Europa. Aristide provenía de una familia de organeros de apellido Cavaillé, y que más tarde pasó a Cavaillé-Coll por medio del matrimonio de Jean-Pierre Cavaillé (abuelo de Aristide) con la catalana María Francisca Coll, a la que conoció en el viaje que hizo a Barcelona durante el año 1760 para construir el órgano de Santa Catalina(15). A su padre y abuelo, Dominique y Jean-Pierre respectivamente, se les atribuye la construcción de una quincena de órganos dentro de España, fundamentalmente en Cataluña. Fue precisamente aquí donde, hacia 1829, Aristide Cavaillé-Coll dio sus primeros pasos como organero, finalizando la construcción de un instrumento empezado por su padre en la catedral de Lérida. Poco después de sus andaduras por España (lugar en el que transcurrió gran parte de su infancia), el taller de los Cavaillé-Coll se trasladó de Toulouse a París. A partir de aquí, la evolución de la firma es tan importante, que de un pequeño taller familiar, pasa a ser una de las principales casas constructoras de Europa. La fama de Cavaillé-Coll alcanzó rápidamente España, llegando a ser muy apreciado sobre todo por los músicos vascos, que, por otra parte, mantenían una estrecha relación con la vida musical parisina. Entre 1855 y 1884 va ha ser Aristide Cavaillé-Coll el primer y único organero francés que trabaja en la región, construyendo cerca de una veintena de instrumentos(16). El primero, de dos teclados y 22 registros, se instaló en Lekeitio en 1856, comprado por José Javier Uribarren en una exposición que presentó la Casa Cavaillé-Coll en París. Pero de todos los órganos construidos por este artífice, destacan los de las iglesias de Santa María de San Sebastián, Santa María de Azkoitia y el de la basílica de San Ignacio de Loyola (Azpeitia). Junto con el monumental órgano de la catedral de Murcia, estos tres instrumentos son los ejemplares más representativos del órgano romántico-sinfónico francés en España, a los cuales podemos considerar hoy en día como unas de las obras maestras de Aristide Cavaillé-Coll.

Si Hilarión Eslava fue quien jugó un papel decisivo para el asentamiento del nuevo órgano de la catedral de Murcia, en el País Vasco, el organista de la iglesia de Santa María del Coro, José Juan Santesteban, fue quien influyó directamente en la adquisición de órganos franceses para algunas iglesias de la zona. Al igual que Eslava, Santesteban mantuvo contactos con el mundo musical parisino, donde tras haber estudiado durante varios años, se convirtió en un ferviente admirador de los instrumentos construidos por Cavaillé-Coll, a quien prestó un gran apoyo(17).

Ciertamente, el concepto que sobre los organeros locales tenían algunos organistas españoles de la segunda mitad del siglo XIX no es sino el reflejo de una triste realidad generada por la inestabilidad económica y política de la sociedad española. Así lo manifestaba el maestro Eslava en 1857 al obispo Barrio, tras la inauguración del órgano de la catedral de Murcia:

> *«Al decidirse V. E. a mandar construir este órgano a una fábrica extranjera, se propuso el fin altamente religioso, artístico y patriótico de presentar a nuestros organeros un modelo de los adelantos hechos en este ramo, en los últimos tiempos en que no han podido en España hacerse por nuestras guerras y revueltas políticas. La*

(15) Azkue, José Manuel; Elizondo, Esteban; Zapirain, José María: *Gipuzkoako Organoak Órganos de Gipuzkoa.* Donostia-San Sebastián 1998, pág. 56.

(16) Clastrier, Françoise; Candendo, Óscar: *Órganos Franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1925)*. San Sebastián 1994, pág. 153-154.

(17) Idem, pág. 156.

perfección de construcción ha contribuido naturalmente a la profesión del arte de tocar el órgano el cual, por las mismas causas mencionadas, se ha descuidado algún tanto entre nosotros. ¡Cuán glorioso sería, pues, que V. E. y para el venerable Cabildo de esta Santa Iglesia el establecer en ella una verdadera escuela de órgano, de donde, habilitados y ejercitados los discípulos en el magnífico que ahora posee, fuesen esparciendo por las demás iglesias de España sus conocimientos, y contribuir de este modo al mejoramiento del culto y adelantos del arte!»[18]

Esta situación justifica en cierto modo el surgimiento de un número cada vez más creciente de adeptos a la innovadora organería europea. Otro de ellos fue José Ignacio Aldalur, organista de la iglesia parroquial de Azpeitia —con quien se contó como asesor cuando Juan Amezua construyó el órgano de Usurbil en 1864—, el cual también prestó su apoyo incondicional a la implantación de los órganos de la firma Cavaillé-Coll en el País Vasco. Por circunstancias de las guerras carlistas, Aldalur tuvo que exiliarse a Francia. Muy pronto se hizo cargo de la organistía de la Catedral de Bayona, donde se dio a conocer como destacado organista. A partir de aquí comenzó a relacionarse con los mejores organistas franceses, a través de los cuales entró en contacto con las principales casas organeras. En París conoció a los hermanos Stoltz, Joseph Merklin y a Aristide Cavaillé-Coll, del que fue acérrimo defensor y, dicho de alguna manera, representante comercial en la región. No cabe duda que esta circunstancia explica la existencia de tantos órganos Cavaillé-Coll en Gipuzkoa. De 60 órganos que construyó para España, 35 están en el País Vasco y de éstos 17 en Gipuzkoa[19]. Esta fue la causa que le llevó a un violento enfrentamiento con el organero más relevante de esta época en España: el azpeitiano Aquilino Amezua.

La fiebre del órgano romántico-sinfónico llegó a influir en nuestros organeros, particularmente en Amezua, pionero de la organería guipuzcoana. El abandono definitivo del esquema del órgano clásico español por parte los organeros locales se generalizó durante la década de 1880, originándose el cambio más radical de toda su historia. Con el fallecimiento de Pedro Roqués en 1883 y el establecimiento de Aquilino Amezua en Barcelona en 1884, se daba fin a un período de transición que había comenzado unos treinta años antes. Las técnicas constructivas utilizadas por Pedro Roqués pueden considerarse representativas de esta transición, mostrándonos un perfecto vínculo de unión entre los conceptos tradicionales del pasado y del presente. Después de haber vivido varios años en Bilbao, trasladó su taller a Zaragoza, donde se encargó de la renovación y ampliación de los órganos grandes de la Seo y del Pilar. En el órgano de la Seo, Roqués realizó la ampliación del instrumento utilizando técnicas relativamente tradicionales. En cambio, en el órgano de la Basílica del Pilar introdujo otras más modernas, instalando un sistema de transmisión mecánico-neumático similar al que se estaba introduciendo en Francia con bastante éxito[20]. Aquilino Amezua es quien recoge el testigo de sus antecesores familiares más inmediatos y Pedro Roqués, y es precisamente él quien va a imponer en España la estética del órgano romántico-sinfónico, marcando la configuración definitiva de todos los instrumentos que se habrían de construir en lo sucesivo.

El actual órgano de Usurbil, construido por Charles Mutin, sucesor de Cavaillé-Coll, puede clasificarse perfectamente como un órgano de estilo romántico-sinfónico francés en el

---

(18) Máximo, Enrique: *El Órgano Merklin Schütze de la Catedral de Murcia-I.* Murcia 1994, págs. 245-246.

(19) Azkue, José Manuel; Elizondo, Esteban; Zapirain, José María: *Gipuzkoako Organoak Órganos de Gipuzkoa.* Donostia-San Sebastián 1998, pág. 56.

(20) Según parece indicar, debe tratarse de la máquina de asistencia neumática similar a la desarrollada por Barker. González Valle, José Vicente: *La iglesia Cristiana y el Desarrollo de la Historia de la Música de Aragón hasta el 1900*. Zaragoza 1991, pág. 301.

sentido más puro, a pesar de que mantenga ciertas características que lo diferencian, dado que se trata de un órgano excepcional tanto por su concepción original como por su historia. Procede del castillo de Ilbarritz, cerca de Biarritz, Bidart (Francia). Situado en un bello paraje sobre el mar, Cóte des Basques, este espectacular castillo fue construido por el barón Albert de l'Espée, persona excéntrica y apasionado por la música. En la gran sala de su castillo hizo instalar un gigantesco órgano, que por sus dimensiones y perfección era el cuarto de Francia, después de los monumentales órganos de la catedral de Notre-Dame y de la iglesia de Saint-Sulpice de París, y tercero, asimismo, en la producción salida de los talleres de Aristide Cavaillé-Coll. Entre 1902 y 1903 el barón de l'Espée decidió retirar el mencionado instrumento, tras lo cual mandó construir otro órgano a Charles Mutin en 1907, sucesor de Cavaillé-Coll, órgano muy especial e interesante por su disposición y la gama de efectos especiales que contenía. Se dice que a partir de 1912, los organistas más afamados de Burdeos, París y otros muchos lugares, como Saint-Saëns y Vierne entre otros, acudieron a tocar este magnífico órgano y disfrutar de las excepcionales condiciones acústicas de la sala de este castillo. El anterior órgano construido por Cavaillé-Coll, tras haber pasado varios años almacenado en los talleres Cavaillé de *l'Avenue du Maine* de París, fue vendido en 1914 por Mutin a la Basílica Sacré-Cœur de Montmartre.

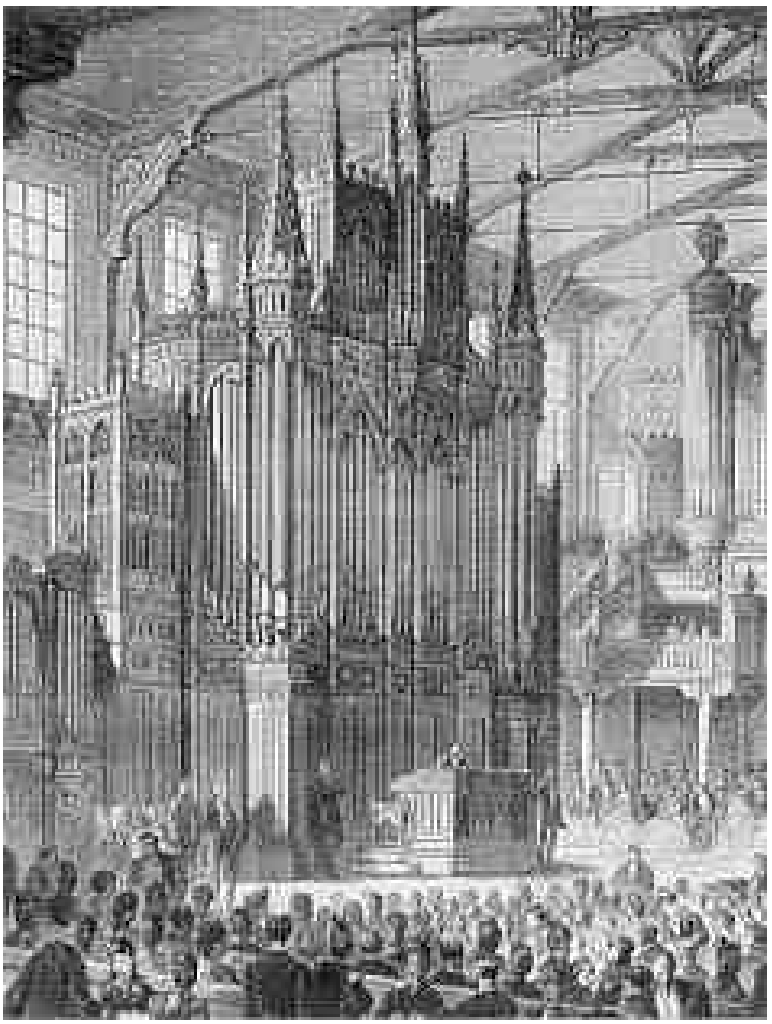


Fig. 1. Durante el siglo XIX estuvo de moda en la alta burguesía la adquisición de grandes órganos para instalarlos en los espaciosos salones de sus mansiones. Presentación de un órgano en los talleres de Cavaillé-Coll, construido para el castillo de M. Hodwood de Inglaterra.

En la «*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Albert Lavignac»* se define con más detalle este instrumento:

> *«1907. —BIDART, baron de l'Espée: 62 jeux, sur 3 daviers et pédale. - Construit par Ch. Mutin—.*
>
> *En dehors des registres de l'orgue cet instrument possède 3 célestas, 1 clavecin et 1 piano, qui peuvent être joués sur le premier clavier, avec annulation rapide des registres tirés, pour le cas où l'on voudrait se servir de ces jeux en solo. Un petit clavier de 26 touches, placé au-dessous du premier, commande 26 instruments accessoires, tels que: timbales, cymbales, grosse caisse, triangle, gong, castagnettes, etc. pourvus du mécanisme nécessaire pour les actionner aux cadences voulues. Cet orgue possède, en outre des pédales de combinaison ordinaires, 5 combinaisons ajustables sur tous les jeux.*
>
> *On a fait usage pour la première fois, dans cet instrument, de jeux absolument nouveaux comme timbre, tels: cor harmonique, cor anglais et musette, viole et jeux mordants, à plusieurs harmoniques, pour imiter le quatuor .»*(21)

La posibilidad de incluir este tipo registros y efectos ya eran citadas por Mutin en la publicidad referente a los órganos de salón. En este artículo, como se puede comprobar, se hace mención a las cinco combinaciones libres instaladas ya en 1907, fecha en la que se construyó el órgano y se dice también que en este instrumento se emplearon por vez primera timbres como el del Corno Armónico, Como Inglés, Musette, Viola y otros juegos mordientes ricos en armónicos para imitar a un cuarteto de cuerda.

No cabe duda que sobre todo durante el siglo XIX el órgano vuelve a secularizarse, dejando de ser de uso casi exclusivo de la Iglesia. Recordaremos sencillamente que el órgano se desarrolló a partir de la flauta de pan o *syrinx*. La *syrinx* esencialmente era una fila de tubos de diferentes longitudes, emitiendo cada tubo una nota cuando se soplaba. El primer testimonio de hileras semejantes de tubos gobernadas mecánicamente data del año 250 antes de Cristo, cuando un sabio griego llamado Ktesibios inventó el *hydraulos*. El hydraulos consistía de una simple hilera de tubos manipulada desde un rudimentario teclado bajo un suministro de aire a presión controlado por un sistema hidráulico de vasos comunicantes. El instrumento fue utilizado frecuentemente en festines de la alta aristocracia. Los órganos continuaron siendo construidos después de la caída del imperio romano. Pero el órgano fue hasta entonces un instrumento profano—como lo había sido desde sus orígenes—, concebido para acompañar una amplia gama de acontecimientos y actuaciones civiles como fiestas, bodas y aquellos espectáculos relacionados con la lucha de gladiadores en los circos. El órgano comenzó a introducirse en la Iglesia a partir del siglo X en adelante. No está claro cómo ocurrió esto. Quizás el carácter llamativo del instrumento o su asociación con las festividades públicas hicieron considerarlo apropiado dentro de los templos para de enfatizar la liturgia.

Entre los siglos XIX y XX, después de casi un milenio de servicio a la Iglesia, el órgano vuelve a retomar otros usos diferentes que el litúrgico. Este cambio vino a coincidir con las nuevas tendencias musicales, donde compositores tales como Beethoven, Berlioz o Liszt buscaban otros medios de expresión. Los constructores pusieron gran énfasis en los medios de generar el sonido y un fuerte empeño en construir un colorido sonoro partiendo de combinaciones de registros de tesituras de 8 y 4 pies. Los registros solistas llegaron a ser más importantes que las hileras principales en muchos instrumentos. A causa de su capacidad dinámica, la caja de expresión incrementó en importancia durante el transcurso de todo este

(21) Citada asimismo por Esteban Elizondo en su tesis *«La Organería Romántica en las Comunidades del País Vasco y Navarra. 1856-1940»*.

periodo, y cada vez más los diferentes registros y divisiones fueron encerradas en cajas expresivas. El órgano, en general, no sólo llegó a ser más grande y sonoro, sino que también fue introduciéndose en otras facetas de la vida social. El órgano construido por Charles Mutin para la mansión del barón de l'Espée en Ilbarritz se nos puede presentar como una excentricidad. Sin embargo este no es un hecho casual ni aislado. Al igual que él existían otros personajes excéntricos y adeptos al órgano, como el inglés Hodwood, que al igual que el barón Albert de l'Espée, poseyó en su castillo de Inglaterra un monumental órgano construido por Cavaillé-Coll. Pero lejos de las excentricidades de estos ricos aristócratas al estilo de aquella imagen típicamente romántica narrada por Julio Verne en su novela *Veinte mil Leguas de Viaje Submarino,* en la que nos presenta al capitán Nemo tocando un órgano a bordo del Nautilus, el órgano llegó a unos ámbitos impensables todavía para muchos de nosotros hoy en día.

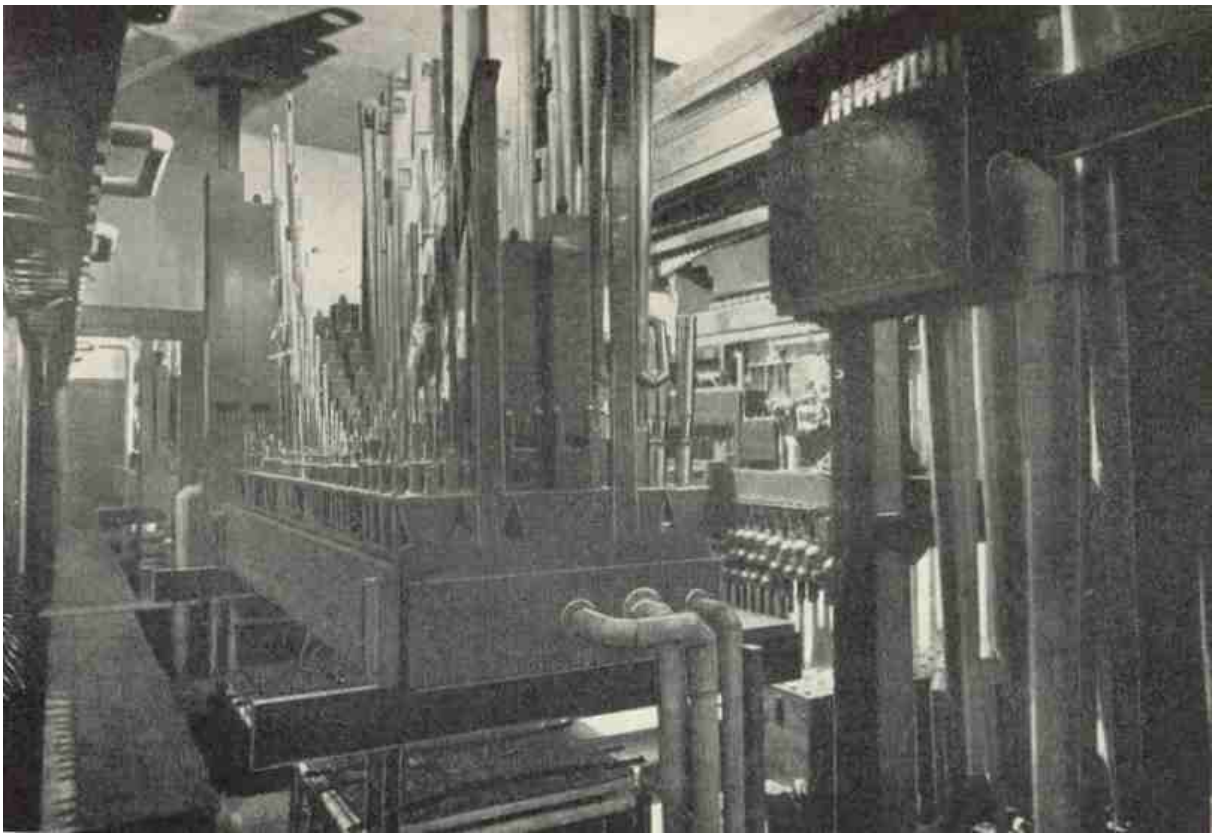
Especialmente en Inglaterra y Estados Unidos la evolución del órgano tuvo unos matices muy peculiares. Sobre todo a través de Henry Gauntlett y William Hill, uno de los mejores organeros ingleses del siglo XIX, emergió un nuevo tipo de instrumento, capaz de adaptarse tanto a las nuevas composiciones románticas como al repertorio clásico, basado esencialmente en la obra de Johann Sebastian Bach. El prototipo de órgano concebido por Hill/Gauntlett estaba constituido por unos coros completos sobre las divisiones del Gran Organo, del Recitativo, del Positivo y del Pedal —aunque en este último de dimensiones menores—, y una amplia gama de registros solistas y de mutaciones. Desgraciadamente muchos de sus instrumentos pioneros han sido reconstruidos y modificados. Uno de los órganos más famosos de Hill es el de la sala de conciertos de Belfast, Ulster Hall, un gran órgano de concierto de cuatro teclados. Hill construyó el primer gran órgano de la sala de concierto en Birmingham en 1834. El órgano de sala de concierto o de auditorio surgió en un momento en el que había pocas orquestas y la única manera de escuchar música sinfónica era a través de transcripciones organísticas. El órgano se convirtió de una especie de orquesta bajo el control de un hombre capaz de sintetizar las diversas partes de la misma. Por ello posteriormente se fueron incluyendo registros de efectos de percusión tales como tambor, campanillas, gong, triángulo, carillones... En cierto sentido esto no venía a ser nada nuevo, pues a lo largo los siglos XVII y XVIII, los órganos de muchos países contenían algunos efectos similares, tales como los timbales, cascabeles, pájaros... Muchas salas municipales *(Town Hall)* en Inglaterra tenían un órgano, cuya disposición estaba concebida para recrear musicalmente una amplia gama de funciones, incluyendo interludios en los combates de boxeo[(22)]. Tanto William Hill, Henry Willis como Harrison & Harrison construyeron o reconstruyeron muchos de los órganos de sala de concierto más importantes de Gran Bretaña. Si en un principio sus instrumentos mantenían los coros básicos del órgano del siglo XVIII, pronto desarrollarían los coros de lengüetería y registros solistas, influenciados en diferentes aspectos por algunos de los constructores europeos del momento, principalmente A. Cavaillé-Coll y la firma alemana del siglo XIX Schulze.

Con objeto de ayudar al organista en el manejo de los instrumentos más grandes, se introdujeron los sistemas de transmisión tubular-neumático y electro-neumático los cuales aligeraron la pulsación y facilitaron la combinación de registros. El dispositivo neumático, conocido como máquina Barker, combinó la transmisión mecánica con *fuellecillos* neumáticos que aligeraron la pulsación de las teclas, especialmente cuando los tedados manuales estaban acoplados entre sí. Igualmente se fueron desarrollando los sistemas de registraciones asistidas, muchas de ellas en Inglaterra. En su forma más simple dichas asistencias no eran mas que movimientos o desplazamientos que cerraban el paso del aire a ciertos registros, evitando así que el organista tuviera que oprimir o tirar de los tiradores de registro hacia dentro

(22) Baker, David: *The Organ. A brief guide to its construction, history, usage and music*. Buckinghamshire 1991, pág. 49.

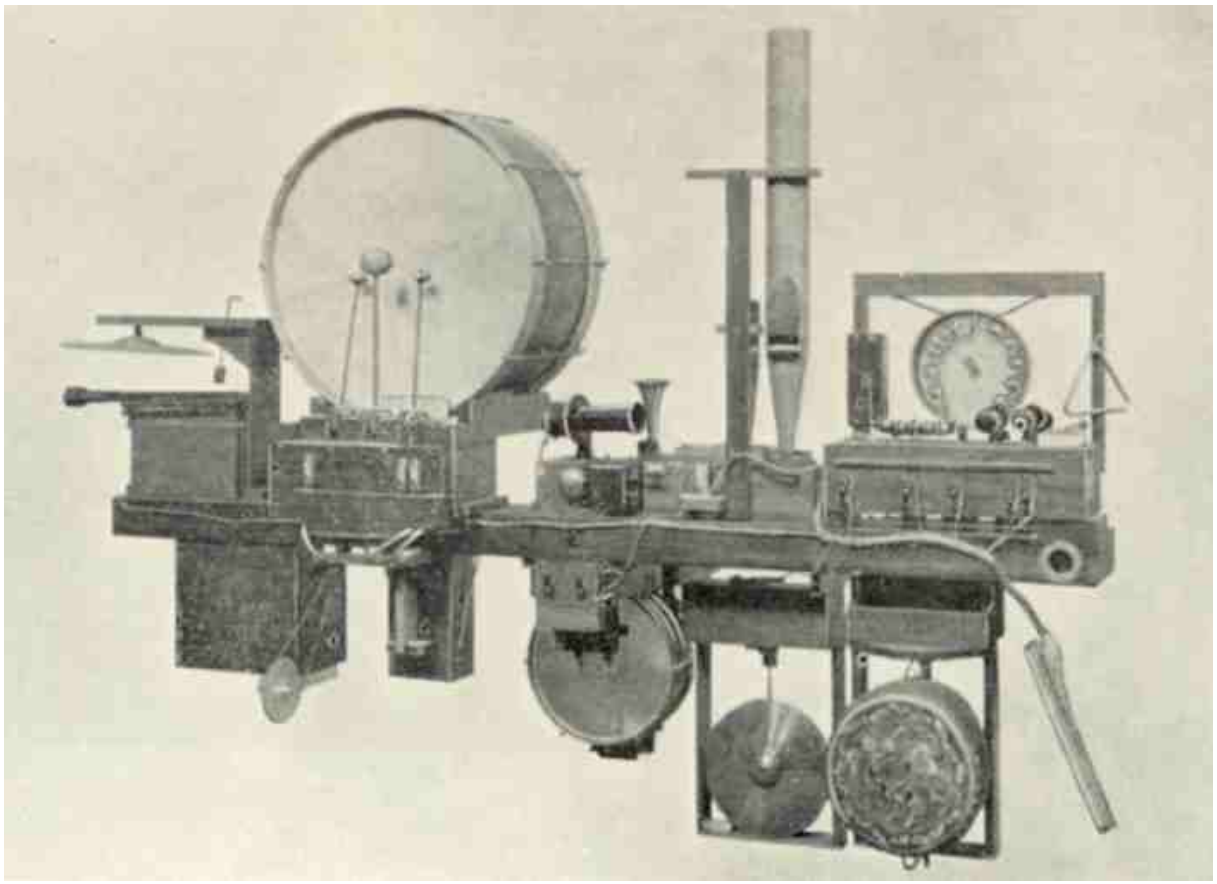
o hacia afuera[23]. Fue a comienzos del siglo XIX cuando el organero inglés James C. Bishop desarrolló los pedales de combinación, consistiendo en unas pisas de metal que activaban unas palancas que empujaban hacia afuera un grupo concreto de registros. Bien a través de dispositivos eléctricos o neumáticos, más adelante estos pedales fueron reemplazados por pulsadores manuales. En la Gran Exposición de 1851 Henry Willis mostró un órgano en el que había colocado pequeños pulsadores entre los teclados manuales, de modo que el organista podía cambiar registros mientras tocaba, presionando simplemente los pulsadores con los dedos pulgares. Los organeros norteamericanos siguieron de cerca los avances de los constructores británicos y alemanes, influenciados sobre todo por la firma Walcker de Ludwigsburg.

Pero si el órgano de sala de concierto fue un logro del siglo XIX, el órgano de teatro o de cine fue producto del siglo XX. Y aquí es donde podemos ver que los 26 efectos especiales que disponía el órgano del barón de l'Espée, visto como un capricho excepcional de un excéntrico melómano, tenían su razón de ser en el órgano de cine. La diferencia esencial entre el órgano de iglesia y el órgano de cine está en que: en el primero, el organista está obligado principalmente a acompañar grandes masas de voces, para lo cual es necesario crear un grueso de principales penetrante de sonoridad *plena*, debido a los amplios espacios y a la reverberación de los templos; sin embargo, el órgano de cine está diseñado con el único objetivo de entretener a la audiencia creando un mayor número de efectos.



Fotografía 1. Interior de un órgano de cine Wurlitzer. A la izquierda se pueden observar las persianas de la caja expresiva; al fondo a la derecha diversos efectos especiales y; abajo, los depósitos de aire y uno de los sistemas de trémolo o temblante.

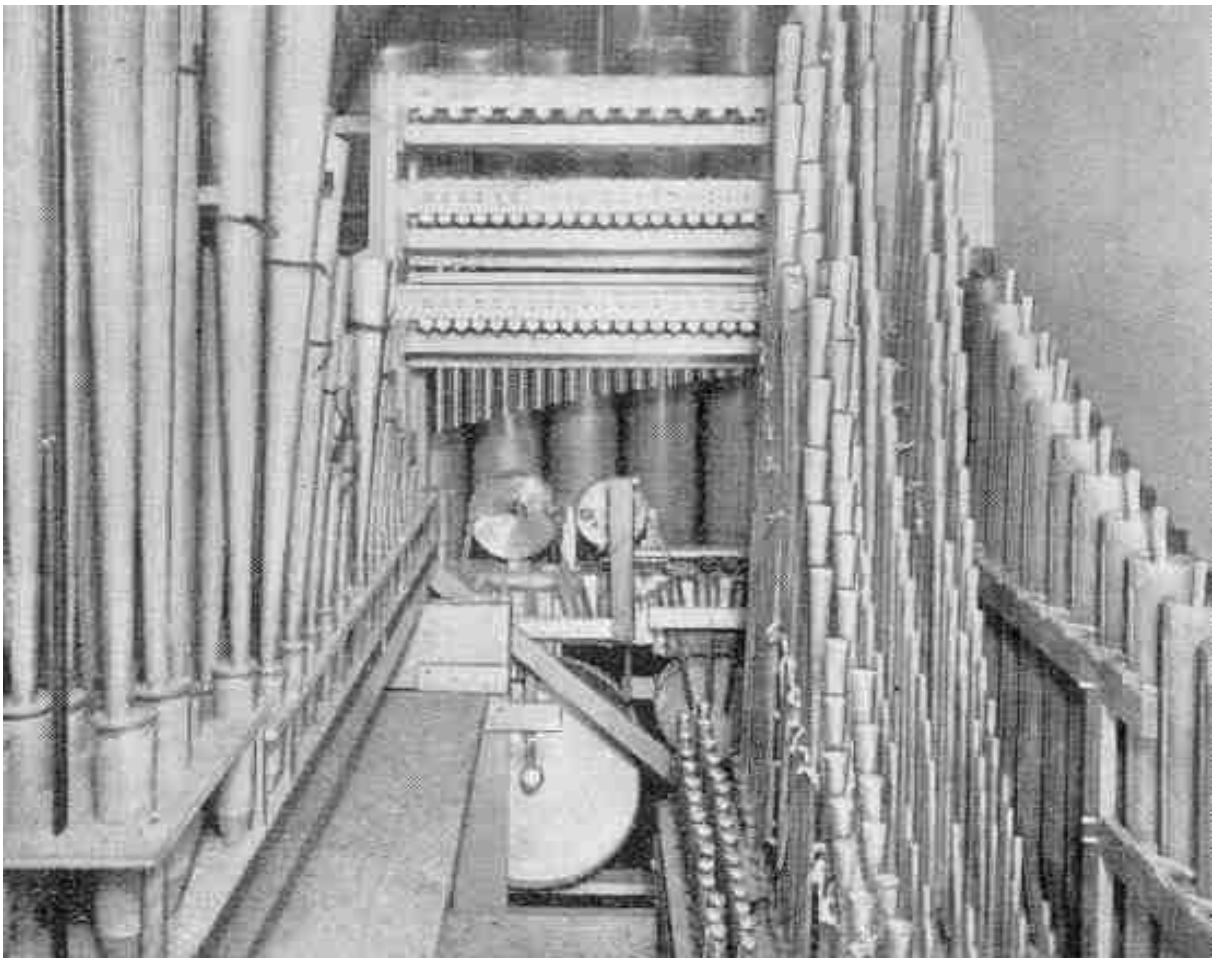
(23) Recordar simplemente que este sencillo sistema ya fue también aplicado en Usurbil por Juan Amezua en 1864.



Fotografía 2. Bloque de efectos especiales de un órgano de cine Christie. En la parte superior: gong, bombo (con un mazo grande para los efectos graves y los dos pequeños para los redobles), bocina de automóvil, timbre de teléfono, sirena, silbato de policía, silbato de barco, campana de incendios, cascabeles, pandereta, castañuelas y triángulo; abajo: efectos de lluvia, oleaje, timbal, címbalo y tam-tam.

Desde que surgió el cine y hasta la aparición de las primeras películas sonoras, se tuvo la necesidad de acompañar de alguna forma las imágenes y complementar el movimiento silencioso de las mismas a través de recreaciones musicales y efectos sonoros. El órgano, bajo el control de una única persona, fue el instrumento ideal para proporcionar el acompañamiento que se buscaba. Gracias a la transmisión eléctrica, los tubos podían estar colocados en cualquier lugar del auditorio. En general tenían una amplia gama de registros y una interminable gama de efectos especiales: silbidos de pajarillos, truenos, trompas del enemigo, campanas de iglesia, bombos, platillos, castañuelas, timbre de teléfono, sirena de bomberos..., que se utilizaban para enfatizar el contenido de la película. Inicialmente, los órganos de teatro y de cine fueron muy similares a los órganos de iglesia y de salas de concierto. No se sabe a ciencia cierta cuál fue el primer órgano instalado en un cine, pero, sin duda alguna, uno de los primeros fue en el Electric Pavilion de Clapham. Este órgano era muy pequeño, y se trataba de un órgano de iglesia de segunda mano, de alrededor de una docena de registros en total. Poco después de que otros locales siguieran instalando aquellos órganos inapropiados, todavía dentro de una concepción litúrgica, las posibilidades del órgano de cine fueron asimiladas rápidamente y varias casas constructoras instalaron órganos diseñados especialmente para este propósito, como por ejemplo: Tower Cinema, Peckham (Norman & Beard, 1914); London Opera House (Jardine-Smith, 1917); Shepherd's Bush Pavilion (Compton, 1924)... Pero a pesar de todo, aunque estos instrumentos pioneros de las salas de

cine contenían ya algunos registros de imitación de instrumentos orquestales, todos estaban en mayor o menor medida más cerca del órgano litúrgico tradicional. Habrá que esperar hasta 1925, año en que se empezaron a importar de América los primeros órganos Wurlitzer, para hablar del órgano de cine en toda su esencia(24).



Fotografía 3. La distribución interior de un órgano de cine difiere poco de la de un órgano convencional. Al fondo se puede apreciar el bloque de efectos del órgano del New Victoria Theatre de Londres, construido por The John Compton Organ Co., Ltd.

El pionero del órgano de cine fue Robert Hope-Jones (1859-1914), que patentó nuevas formas de transmisión eléctrica y revolucionó la disposición del órgano. Los primeros instrumentos de Hope-Jones fueron instalados en iglesias, entre los cuales cabe destacar el monumental órgano de cuatro teclados de la Catedral de Worcester (1896). Sus innovaciones requerían un suministro eléctrico mejor del que se disponía en Inglaterra hacia finales del siglo XIX, y muchos de sus instrumentos llegaron a ser impracticables en poco tiempo. Sumido en la bancarrota, Hope-Jones emigró a Estados Unidos, donde trabajó con J. T. Austin, L. C. Harrison y la Skinner Co. de Boston. No obstante, debido a nuevos problemas financieros, su fábrica y sus patentes fueron vendidas a la Rudolph Wurlitzer Co. de North Tonawanda, y Hope-Jones entró a trabajar como empleado. La Compañía Wurlitzer tomó con mucho interés las ideas del organero inglés al ver las posibilidades que se abrían para este nuevo tipo de

(24) Foort, Reginald: *The Cinema Organ*. London 1932, pág. 3.

instrumento, destinando fuertes sumas de dinero para la experimentación y normalización del órgano de cine. Los primeros órganos Wurlitzer instalados en Inglaterra fueron en Walsall, Tottenham y la New Gallery Kinema de Londres[25].

Como ya hemos advertido más arriba, desde que surgieron los primeros órganos de cine hasta la llegada de las primeras películas sonoras, el uso principal que se daba al órgano era el de acompañar la imágenes mudas, y solamente en condiciones muy excepcionales se le dio una utilización solista. Sin embargo, a medida que las películas sonoras fueron siendo cada vez más habituales, la necesidad de recrear musicalmente las películas mudas fue desapareciendo, y el órgano fue utilizado en la mayoría de los teatros para interpretar interludios musicales como complemento independiente de las películas u otros espectáculos que pudieran tener lugar[26]. Esto no fue un mero capricho, sino una necesidad que se imponía desde el mundo del espectáculo. Para que nos hagamos una ligera idea, en todo este breve periodo que va del cine mudo al sonoro —muy efímero si lo comparamos con la propia historia del órgano—, alrededor de 60 firmas construyeron órganos de cine, entre las cuales destacaban Robert Morton, Mathias Peter Möller o John Haywood Compton; pero sólo Wurlitzer construyó alrededor de 2000 órganos más que todos sus competidores[27]. Una vez que las películas sonoras estaban en pleno apogeo, el órgano de cine perdió su popularidad, y, entre los años de 1950 y 1960, muchos de estos instrumentos fueron trasladados de lugar, mientras que otros acabaron totalmente destruidos. Algunos de ellos han sido reconstruidos y colocados en otros emplazamientos donde todavía hoy son utilizados regularmente. El Museo del Organo de Thursford, Norfolk, alberga uno de los órganos más grandes de cine que se instalaron en Gran Bretaña. Uno de los pocos órganos de cine que permanece en su emplazamiento original es el Wurlitzer de la Tower Ballroom de Blackpool.

En la mayoría de los órganos de cine todos los registros fueron encerrados en las cajas de expresión con objeto de maximizar la capacidad expresiva del instrumento. También se desarrollaron nuevos registros: estos incluían la Tibia, un registro de flauta de gran tamaño y ataque fuerte; la Kinura, un registro de lengüetería de sonido cálido; Krumet, etc. El sonido característico del órgano de cine está basado en la abusiva utilización del temblante, al contrario que en el órgano de iglesia y salas de concierto, donde el temblante es utilizado solo ocasionalmente en combinación con un registro o grupo de registros solistas. En este aspecto, el temblante en un órgano de cine es casi de uso constante.

También los órganos de tubos fueron utilizados en las residencias privadas. Durante mucho tiempo el órgano había sido asimismo un instrumento seglar, y existen referencias de su uso en las cortes de los monarcas de la Edad Media y del Renacimiento, y en las residencias de los príncipes y ricos comerciantes. Por ejemplo, Antonio de Cabezón fue organista de los reyes Carlos V y Felipe II de España, y sus servicios como tal no sólo se limitaban exclusivamente a las funciones religiosas, sino también a otros acontecimientos más lúdicos y profanos que tenían lugar en la corte. Dichos instrumentos siempre fueron de pequeñas proporciones y de una cantidad de registros muy limitada, y, en muchos casos, la música que se tocaba sobre los mismos no era muy complicada, pues más que por músicos profesionales, estuvieron bajo las manos de los propietarios. Muchos órganos residenciales, conocidos también como órganos de salón, fueron construidos en Europa durante el siglo XVIII

(25) Foort, Reginald: *The Cinema Organ*. London 1932, págs. 4-5.

(26) Idem, pág. 7.

(27) Williams, Peter; Owen Barbara: *The Organ (The New Grove Musical Instruments Series)*. London 198, pág. 176. Asimismo, en el libro de Reginald Foort, *The Cinema Organ*, se incluye una propaganda de la firma Wurlitzer del año 1932, como muy tarde, en la que se da una relación de los órganos montados por dicha compañía en las Islas Británicas, sobre la cual se lee un encabezamiento que dice: «*Over 4000 Throughout the World*»

y muchos de ellos todavía se conservan. Pero, sobre todo en el siglo XIX, la alta burguesía y la aristocracia no sólo se conformó en demostrar su riqueza donando grandes sumas de dinero para la construcción de órganos monumentales en iglesias y salas de concierto, sino que instalaron órganos similares en sus propias mansiones y residencias. Los órganos de salón, al igual que los realejos en las antiguas cortes, se utilizaron para un uso y disfrute privado, como mero entretenimiento. Esta fue una costumbre que fue bien recibida incluso en España, donde algunas residencias de la alta sociedad de Bilbao y Barcelona también albergaron órganos de salón. Principalmente en Barcelona, a finales del siglo XIX, cuando la moda wagneriana hacía furor, la afición por la música despertó en la burguesía el gusto de poseer *«órganos domésticos»*. Poco después se impondría el modernismo, y Gaudí previó la colocación de un órgano en el palacio del conde Güell, integrándolo como un elemento más dentro del salón principal de la casa que unía todas las dependencias del interior. Sin embargo se dieron casos realmente insólitos, en los que ciertos aristócratas excéntricos colocaron órganos gigantescos en sus mansiones. Un caso muy parecido al de Usurbil, es el órgano Schulze de la iglesia de San Bartolomé de Armley, en Leeds (Inglaterra), un gran instrumento de cuatro teclados que originalmente fue un órgano de salón. En Francia, como ya hemos anotado más arriba, fue el barón Albert de l'Espée quien poseyó varios instrumentos de semejante envergadura, de los cuales se conservan tres: uno en su residencia de París, construido por Cavaillé-Coll en 1894, hoy en Saint-Antoine des Quinze Vingts; otro en su castillo de Ilbarritz, construido también por Cavaillé-Coll en 1898, trasladado después a la Basílica del Sacré-Cœur de Montmartre de París y; el construido por Charles Mutin en 1907 y vendido en 1920, en su mayor parte, a la iglesia parroquial del Salvador de Usurbil.

Después de haber intentado explicar con más o menos detalle el órgano de cine y los efectos especiales que contiene, no podemos decir que el último órgano que poseyó el barón de l'Espée en Ilbarritz se clasifique como tal, a pesar de lo que pueda dar a entender el hecho de disponer de 26 efectos semejantes. Mas bien, se trata de un caso particular y aislado en el que el constructor abandona sus criterios más rigurosos para adaptarse a las exigencias concretas indicadas por los propietarios más excéntricos y extravagantes, o lo que es lo mismo: un capricho. Ciertamente los bloques de efectos especiales que hemos mostrado más arriba nos pueden ayudar a tener una idea de lo que pudo ser esa parte tan curiosa y sugerente que desapareció del órgano de Ilbarritz, pero el órgano como tal era un instrumento a medio camino entre el órgano de salón y el órgano de sala de concierto.

El primer órgano de salón que salió del taller de Cavaillé-Coll fue enviado a la India en 1840. Los verdaderos órganos de salón, destinados a las casas de las familias pudientes, empezaron a propagarse a partir de la tercera república francesa. Concretamente en París era muy frecuente celebrar veladas musicales en las que se invitaban a organistas, instrumentistas y cantores célebres, a las que asistía un público selecto. En el taller de Cavaillé-Coll se construyeron alrededor de unos 25 de estos órganos de salón. En tiempos de Charles Mutin la separación de la Iglesia y el Estado cambió notablemente la situación, y , en el espacio de 25 años, se llegaron a construir casi 150 de estos instrumentos, normalmente de 2 teclados manuales y un número regular de registros que oscilaba entre 8 y 18. Charles Gounod tuvo un órgano de salón construido por Cavaillé-Coll, diferenciándose sin más de un órgano de coro por el estilo pomposo y rebuscado de la decoración de la caja, que hacia juego con el estilo decorativo de un salón parisino de finales del siglo XIX. La particularidad de sus dos cajas expresivas que encerraban las dos divisiones manuales —esta disposición se encuentra también en el órgano de la capilla de los Jesuitas en Lyon—, se adecuaba perfectamente a las posibilidades de expresión y a los matices necesarios de un órgano de salón. Sin embargo las tallas de la tubería y la armonización diferían poco de las de un órgano de iglesia. Tanto es así que muchos de estos órganos de salón pueden utilizarse para funciones litúrgicas: de hecho, el órgano de salón que fue propiedad de Albert Dupré, padre de Marcel Dupré, sirve en la actualidad sin grandes cambios como órgano de coro en la catedral de Rouen.

Los grandes instrumentos de salón destinados a mansiones privadas, representan un caso excepcional como órganos de concierto. En 1865 Cavaillé-Coll entregó un par instrumentos de este tipo, de tres teclados manuales y de alrededor de 40 registros: uno al fabricante de hilos Maracci, para su chalet en Cologny; y el otro al marqués de Lambertye para la capilla de su castillo de Gerbeviller. A esta categoría pertenecen también varios instrumentos que fueron exportados a Gran Bretaña, entre los que cabe destacar el gran órgano que construyó en 1875 para el editor de música Hodwood, y sobre todo, los tres grandes órganos encargados por el rico y excéntrico barón de l'Espée para sus residencias de Paris, Belle-Isle-en-Mer y para su castillo de Ilbarritz, en las cercanías de Biarritz.

La costumbre de dotar a las salas de concierto de grandes órganos proviene de Gran Bretaña, donde las grandes interpretaciones de oratorios requerían instrumentos potentes que pudieran hacer frente a grandes orquestas y coros con más de 100 voces. Algunos de estos órganos fueron construidos por Cavaillé-Coll. Tras la realización de los órganos de los auditorios de Sheffield, Amsterdam y Manchester, en 1878 recibió el encargo del órgano del palacio del Trocadero de París. Unos años después le siguieron los órganos del Conservatorio de Bruselas y el del Instituto de Jóvenes Ciegos de París. En 1900, tras la muerte de Aristide Cavaillé-Coll, se construyó bajo la dirección de su sucesor, Charles Mutin, el órgano del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, según los planos de su predecesor.

Las características más comunes entre estos órganos de concierto construidos por Cavaillé-Coll permanecieron también, en parte, en los instrumentos de Mutin, tal y como puede apreciarse en el órgano de Usurbil. Por un lado estaría la presencia de al menos dos cajas expresivas encerrando el *Positif* y el *Récit* —una de ellas, el *Récit*, fue a parar al monasterio de monjas benedictinas situado en Urt en 1956—. Los órganos Cavaillé-Coll del auditorio de Sheffield y del barón de l'Espée en Ilbarritz (actualmente en el Sacré-Cœur de Montmartre) tenían tres teclados expresivos. Por otra parte, al igual que lo hiciera después Mutin en el órgano de Usurbil, estos dos instrumentos estaban equipados con máquinas Barker para cada uno de los tedados, y las transmisiones de los registros estaban asistidas neumáticamente, lo que les aproximaba a los instrumentos de Saint-Sulpice y de Notre-Dame de París. En líneas generales, la disposición de registros de un órgano de concierto se diferencia poco de la de un órgano de iglesia de igual magnitud, albergando, quizás en algunos casos, un mayor número de registros de lengüetería solista. Los órganos del barón de l'Espée y del marqués de Lambertye construidos por Cavaillé-Coll, así como el construido años más tarde por Chales Mutin en Ilbarritz, presentaban disposiciones de registros específicas sugeridas por sus propietarios, alejándose de los criterios individuales de cada artífice.

No es fácil saber con precisión la evolución que tuvo el órgano realizado por Mutin para el barón de l'Espée. Además de la referencia indicada en el artículo de la *«Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire»* de Albert Lavignac mencionado más arriba, la inclusión de efectos especiales, muchos de ellos de percusión, ya era citada por Mutin en su publicidad referente a órganos de salón. Asimismo, en dicha enciclopedia se hace mención a las cinco combinaciones libres instaladas ya en 1907 —fecha en la que se construyó el órgano— y se dice también que en este instrumento se emplearon por vez primera timbres como el del Corno Armónico, Como Inglés, Musette, Viola y otros juegos mordientes ricos en armónicos, concebidos para imitar los conjuntos de cuerda. En cuanto al número de registros, existe una aparente coincidencia, puesto que los 22 vendidos a la parroquia Usurbil sumados con los 14 que se reservó el señor Bastide, resultan 36; si además añadimos los 26 efectos especiales que supuestamente tenía, nos hallamos ante 62 registros, tal y como se cita en la enciclopedia, en caso de que dichos efectos puedan considerarse como registros propiamente dichos. Sin embargo la inclusión de un clavecín, un piano y un grupo de 3 celestas gobernados desde el primer teclado y la naturaleza de los 26 efectos accesorios, hace que semejante coincidencia quede totalmente descartada. La ubicación en este instrumento de algunos registros de timbre *«absolutamente novedoso»* que dice Mutin utilizar por primera vez (Cor

Harmonique, Cor Anglais, Musette) es también muy dudosa, pues no se especifica en qué división se hallaban. Por otro lado, así como en el caso del Cor Harmonique podría tratarse de un registro de nueva invención, está claro que tanto el Cor Anglais, la Musette, etc. eran ya de uso habitual mucho antes de 1907. Quizás en estos casos Mutin únicamente modificó y mejoró bajo su criterio algunas de las cualidades de estos registros. En cuanto a los registros mordientes ricos en armónicos está claro que tienen por objeto imitar el sonido de los instrumentos de cuerda. Estos últimos, como se puede apreciar en la disposición de abajo, son muy abundantes, principalmente en el Positivo, donde más de la mitad de los registros de esta división son de imitación de cuerda. Sobre este aspecto también se menciona en la enciclopedia la existencia de tres *célestas*, que se podían tocar desde el primer teclado. A continuación ofrecemos una disposición virtual de lo que quedaba del órgano construido por Charles Mutin en 1920 antes de ser dividido y vendido:

Gran Órgano

Bourdon 16'
Montre 8'
Bourdon 8'
Grosse Flûte 8'
Dulciane 8'
Onda Maris 8'
Dulciane 8'
Flûte Octaviante 4'
Salicional 8'
Gambe 8'
Trompette 8'

Positivo

Flûte 8'
Cor de Nuit 8'
Gambe 8'
Céleste 8'
Viole de Gambe 8'
Céleste 8'
Bourdon 4'
Eoline 4'
Viole d'Amour 4'
Hautbois 8'

Recitativo

Quintaton 16'
Principal 8'
Flûte 8'
Flûte 4'
Octavin 2'
Gambe 8'
Céleste 8'
Eoline 8'
Trompette 8'
Tuba Mirabilis 8'
Clarinette 8'

Pedal

Bourdon 16'
Flûte 16'
Dulciane16'
Gambe 16'

Como venimos diciendo, esta es una disposición que dista mucho de la realidad y que en ningún momento debemos entenderla como definitiva, pues todavía quedan muchas dudas sin esclarecer. Un recuento de los pomos que entrarían en los espacios libres de la consola, nos revela que hubo un total de 64 tiradores. Si tenemos en cuenta que tanto el Positivo como el Recitativo estaban provistos de efecto de trémolo gobernados desde sus respectivos tiradores en la consola, nos hallamos efectivamente ante los 62 juegos que tuvo en origen. El clavecín y el piano que se podían tocar desde el primer teclado, es más lógico que tuvieran su tirador como otro registro cualquiera. Tanto es así, que incluso la extensión de 64 de los

teclados manuales (AAA-c^4) y de 35 en el Pedal (AAAA-G), pudo estar condicionada por la colocación del piano. Cierto es que en la evolución del órgano han existido teclados de diferentes extensiones y que comenzaban en otras notas diferentes de CC, pero en 1907 es más propio que la extensión de un órgano comenzase en esta nota y no en otra. Sin embargo, en esta misma época y hasta nuestros días, lo normal es que los pianos comiencen su extensión en un La y no en un Do. De ser así, habría que incluir el clavecín y el piano como registros propiamente dichos, junto con los del Gran Órgano, y no como *instrumentos accesorios*, *efectos especiales* o como se les quiera llamar, puesto que estos últimos corresponderían a una sola tecla de ese *«pequeño tedado»* que se menciona, y que por supuesto su forma sería muy diferente a la del teclado convencional. Pero las dudas son todavía mayores si tenemos otros aspectos que no terminan de aclararse del todo. Sobre ello iremos haciendo mención a continuación.

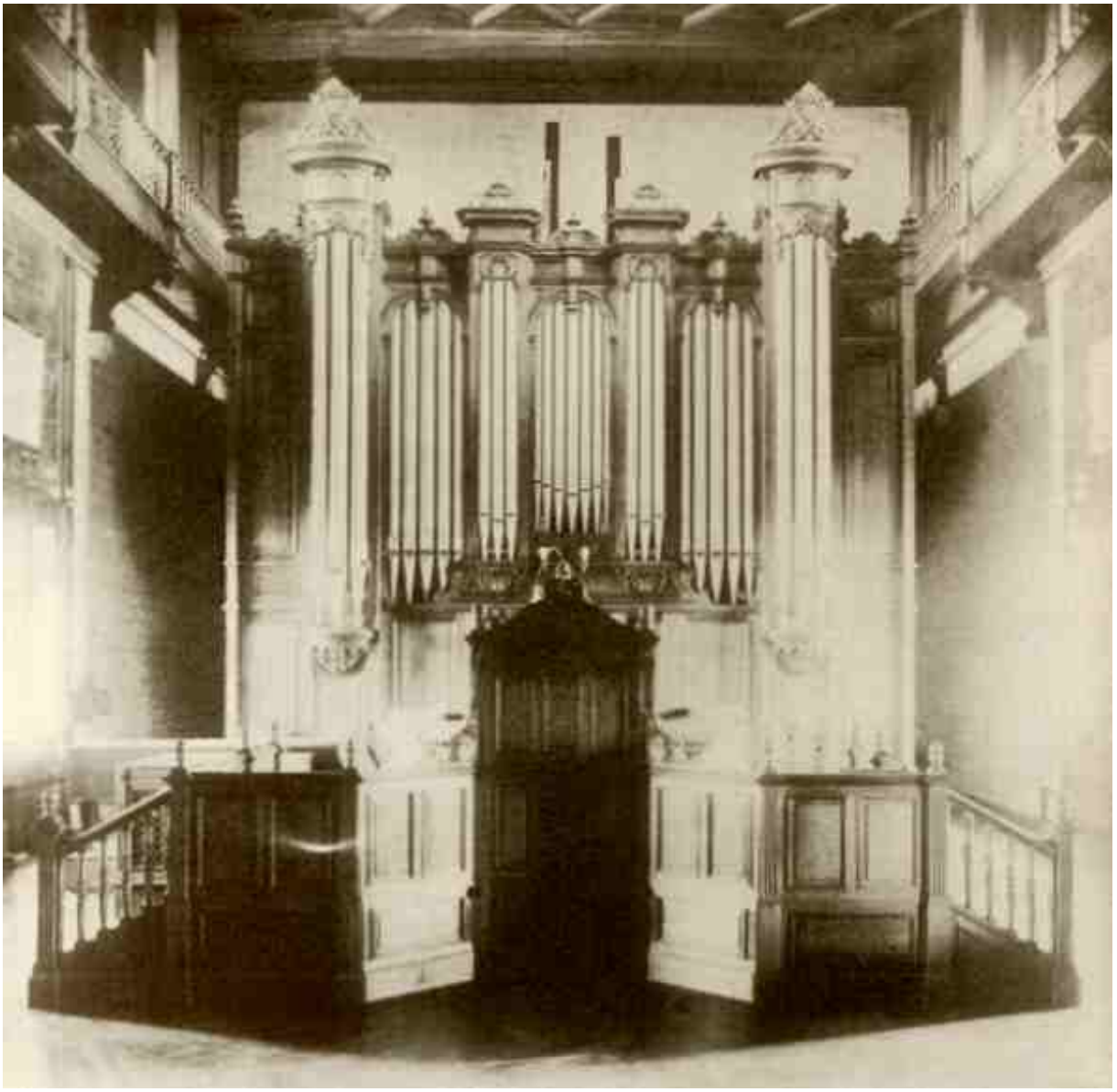
En 1890 el barón Albert de l'Espée mandó construir un gigantesco órgano a Aristide Cavaillé-Coll para el cual haría edificar una mansión destinada a alojar el instrumento. La voluntad del barón es que Cavaillé-Coll aplique todo lo mejor de los órganos Sainte-Clotilde, Saint-Sulpice y Notre-Dame de París y de los auditorios de Sheffield, en Inglaterra, y del Trocadero de París, reuniéndolo todo en un sólo instrumento. Una vez diseñado el órgano, el arquitecto que se encargue de la obra tendrá que adaptar la edificación al instrumento para obtener los mejores resultados. Elegido el lugar en las inmediaciones de Biarritz, el barón contacta con el arquitecto Gustave Huguenin, a quien encomienda la realización de la obra bajo dos estrictas condiciones: la mayor discreción acerca de la grandeza y la originalidad del proyecto; y una relación totalmente cordial entre el arquitecto y A. Cavaillé-Coll, no poniendo en tela de juicio bajo ningún concepto las indicaciones del organero[28]. Hacia finales de 1897 el monumental órgano de cuatro teclados y más de setenta registros quedaba por fin colocado dentro de la nueva mansión. Los últimos retoques más delicados fueron llevados a cabo por Charles Carloni, personaje muy vinculado con los órganos construidos por la Casa Cavaillé-Coll en el País Vasco, especialmente en Gipuzkoa.

Poco disfrutó el barón de su mansión y de su órgano. En 1898, apenas de haberse instalado el instrumento, Albert de l'Espée decide separarse de su dominio. Parece ser que durante aquel año y siguientes el barón de l'Espée atravesó por un periodo de aislamiento, tras el cual procedió a un autoanálisis de su vida transcurrida. Separado de su mujer y marcado por un carácter totalmente egoísta, tampoco tenía ya a su lado ni a su amente la actriz Biana Duhamel ni a sus amigos. En esta situación, y tocado por la enfermedad, decide permanecer en sus residencias de Saint-Vallier y Belle-Isle, mientras que pone a la venta las mansiones de Ilbarritz y Antibes, y cierra sus propiedades de Thonon, Montriond, París y les Adrets. En 1902 el barón tocaba por última vez el órgano construido por Cavaillé-Coll en su mansión de Ilbarritz, cerrada desde hacía cuatro años. En este estado de abandono, en 1903 los operarios de Charles Mutin desmontaron el órgano, quedando los tubos almacenados por todas las dependencias de la mansión. El órgano, considerado como un inconveniente para la venta de la edificación, fue vendido a Mutin[29], quien después lo trasladaría a sus talleres de París hasta ser reubicado definitivamente en la iglesia del Sacré-Cœur de Montmartre.

No obstante, en 1905, vuelve a surgir un repentino deseo en el barón de volver a su mansión de Ilbarritz, retirándola de la venta. Al parecer hubo alguna empresa interesada en comprar la mansión y los terrenos adyacentes con intenciones de derribar el edificio. Enterado el barón de esto, no sólo renunció a la venta de sus posesiones en Ilbarritz, sino que mandó realizar nuevas reformas al arquitecto Gustav Huguenin. Es en este momento cuando el barón de l'Espée realiza frecuentes visitas a los talleres de Mutin en la Avenue du Maine de París,

(28) Luraschi, Christophe: *Albert de l'Espée*. Biarritz 1999, págs. 112-114.

(29) Idem, págs. 196-198.



Fotografía 4. Aspecto que presentaba el gran órgano de salón construido en 1907 por Charles Mutin para el barón de l'Espée en su mansión de Ilbarritz. En la parte superior central del instrumento se pueden apreciar algunos de los tubos más graves, dos de los cuales resaltan por su color oscuro, tratándose casi con toda probabilidad de tubos de cinc pintados de un verde azulado, al igual que una notable parte de la tubería conservada actualmente en el órgano de la iglesia del Salvador de Usurbil.

principalmente por dos razones: la primera es la de vender el órgano que tenía en su residencia de l'Avenue du Bois-de-Bologne, actualmente en la iglesia de Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts; la segunda es la de hacer un pedido en firme de un nuevo órgano para su mansión de Ilbarritz. Este instrumento, además de las cualidades ya mencionadas, debía poseer también ciertos registros concebidos para poder interpretar el repertorio operístico wagneriano, como por ejemplo las tubas o el Cor Harmonique que debía imitar la trompa de Sigfredo. El plazo de entrega quedó acordado para primeros de 1907. Mientras tanto se llevan

a cabo reformas en la mansión de Ilbarritz para acomodar el nuevo instrumento de Mutin[30]. Enamorado de una dama austriaca, el barón, a raíz de la experiencia vivida con Biana Duhamel, su anterior amante, acomodada demasiado lejos de la mansión para que él pudiera evadirse, decide en este caso alojar a su nueva compañera más cerca pero con la idea de no tener que soportar su presencia en el interior de la mansión que servía para alojar el órgano. En 1907 Albert de l'Espée regresa a Biarritz acompañado de su nueva amante. Las obras de la mansión estaban llegando a su conclusión y por fin los operarios de Charles Mutin instalan el órgano. Para ello tanto Huguenin como Mutin tuvieron que reforzar los equipos de obreros para poder cumplir los plazos estipulados. El barón, impulsado por este nuevo amor, sigue comprando terrenos para ampliar sus dominios[31]. Entre tanto, fuera de Ilbarritz, adquiere el último modelo de armonio de dos teclados acoplables producido por Alexandre para su residencia de Saint-Vallier de Thiey y manda construir a Mutin un órgano de unos veinte registros para su Villa Henriette en el principado de Mónaco[32].

Pero poco iban a durar las alegrías del barón de l'Espée. Abandonado por la bella austriaca, queda de nuevo solitario en su basta mansión tocando todas las noches desesperado y extasiado ante su órgano hasta el amanecer, descubriendo que en aquellos conciertos sin fin no le quedaba a su alrededor más que los perros y su fiel conserje Artiguenave[33]. En este sentido, cabe resaltar las palabras de Christophe Luraschi en su obra biográfica sobre el barón Albert de l'Espée, cuando hace referencia a la calidad del órgano construido por Mutin y, sobre todo, al carácter excéntrico de su propietario. Acerca de ello, Luraschi alude a que si los puristas podrían encontrar este segundo instrumento de Ilbarritz inferior en calidad al precedente, éste se adecuaba mejor a las exigencias del barón para interpretar el repertorio operístico de Wagner, dadas sus cualidades exclusivamente orquestales. Cada noche, desde la peña de la Virgen, en las cercanías de San Juan de Luz, los acordes de este formidable órgano llenaban la oscuridad. Tras las ventanas entreabiertas, el barón, inspirado como un semi-dios lírico de Bayreuth, tocaba *Parsifal* o *Tannhäuser* de una manera que hubiera sorprendido al mismo Wagner. Sin embargo había un sonido que no podía ser reproducido por este órgano: el ladrido de los perros. Por ello, el barón mandaba reunir su manada al señor Jaulerry de Biarritz, que esperaba sobre la gran terraza del norte la señal de un criado para hacer ladrar a los perros en el momento deseado en alguna de las

(30) Luraschi, Christophe: *Albert de l'Espée*. Biarritz 1999, págs. 201-203.

(31) Idem, págs. 203, 205.

(32) Idem, págs, 217-218. El barón Albert de l'Espée poseyó con toda seguridad seis órganos entre las diversas posesiones que tuvo a lo largo y ancho de Francia. De todos ellos, cuatro fueron construidos por Cavaillé-Coll: el primero en el Château de l'Espée de Antibes, de 10 registros y montado en 1880 por Pierre Veerkamp, posteriormente desaparecido; el segundo, de 3 teclados y 42 registros, construido en 1894 para su residencia de l'Avenue du Bois de Boulogne en París, trasladado posteriormente en 1907 a la iglesia de Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts de París, donación del conde Bertier de Sauvigny; un tercero, también de 3 teclados y 46 registros construido también en 1894 para el Château de Taillefer de Belle-Isle-en-Mer, que costó 67500 francos y desapareció posteriormente en un incendio; y el cuarto, el más grande de todos, con 72 registros y cuatro teclados construido para su mansión de Ilbarritz, vendido a Mutin hacia 1903 y conservado actualmente en el Sacré-Cœur de Montmartre. Charles Mutin construyó dos órganos: uno de 3 teclados y 62 registros para el Château d'Ilbarritz, conservado en su mayor parte en la iglesia del Salvador de Usurbil (Gipuzkoa); y el segundo, de alrededor de 20 registros, construido hacia 1910 para su Villa Henriette de Mónaco, reutilizado más tarde en el órgano de la catedral del Principado. Incluso se habla de un séptimo órgano, construido por Cavaillé-Coll para una supuesta residencia en la Isla de Oléron. A todo esto habría que añadir un armonio de dos teclados de la Casa Alexandre en su residencia de Saint-Vallier de Thiey (Villa Saint-André) y un *orchestrion* construido por Merklin para su Villa du lac noir en Montriond.

(33) Idem, págs. 214-215.

Fotografía 5. Durante el siglo XIX y principios del XX fue muy frecuente la colocación de órganos de salón en los salones residenciales de la alta burguesía y aristocracia. En Francia el barón Albert de l'Espée poseyó varios instrumentos, incluyendo los tres gigantescos órganos construidos por A. Cavaillé-Coll y su sucesor Charles Mutin. En la imagen podemos observar la consola y parte de la fachada del órgano instalado por Mutin en 1907 en al mansión que fue propiedad del barón de l'Espée en Ilbarritz, y que hoy en día se conserva en la parroquia de Usurbil. Se puede apreciar la colocación que tuvo la consola en su día así como una mayor abundancia de pomos de registros en el costado derecho de la misma.

óperas de Wagner; a no ser que la imaginación del barón, sumido en el éxtasis sobre los teclados de la consola bajo el débil resplandor de una lámpara eléctrica, no lo deseara así[34]. A partir de aquí la mansión vuelve a estar en venta y la historia del órgano se vuelve cada vez más difusa, pasando por una serie de vicisitudes que iremos aludiendo a continuación.

Hacia finales de junio de 1911 el barón recibe un telegrama de Maître Blaise, su abogado, en el que se daba noticia de que la agencia Benquet había encontrado un cliente interesado en la compra de la mansión de Ilbarritz, en venta desde hacía un año. Se trataba de Pierre-Barthélémy Gheusi, que, entre otros cargos importantes, era director de la Ópera Cómica, co-director de la Ópera de París y administrador del *Figaro*. Gheusi ofrecía la cantidad de 500.000 francos por la mansión junto con el órgano y todo el mobiliario. Sin embargo el barón de l'Espée, antes de decidir nada, prefiere saber cuáles son las intenciones del comprador con respecto a la mansión edificada por él, y al mismo tiempo intenta recuperar el mobiliario y vender el órgano aparte, pidiendo por el mismo 50.000 francos. Entre tanto, surge otra proposición de compra por un tal Collognes, pero el barón queda a la espera de nuevas

(34) Luraschi, Christophe: *Albert de l'Espée*. Biarritz 1999, pág. 262.

ofertas. Durante el transcurso del mes de octubre por fin el barón toma la decisión de vender definitivamente la propiedad, convocando a su abogado Maître Blaise para cerrar el trato con el señor Gheusi por el precio de 550.000 francos por la mansión y el órgano, pero sin el mobiliario. La formalización de la venta tuvo lugar en Biarritz el 24 de diciembre de 1911, y Gheusi se comprometía a mantener la mansión en pie[35].

En diciembre de aquel mismo año, coincidiendo con la venta de las propiedades del barón de l'Espée en Ilbarritz, Pierre-Barthélémy Gheusi, junto con unos amigos, fundó una sociedad inmobiliaria denominada *La Societé Immobileère de la Côte Basque*. Esta sociedad fue la que realmente se hizo de dichas propiedades, adquiriendo, además de la mansión y el órgano, 60 hectáreas de terreno y 1,5 Km. de playa para explotarlos económicamente. Tras la venta de la mansión, la alta sociedad de Biarritz y París tuvo la oportunidad de disfrutar de este espectacular instrumento de salón, privilegio reservado exclusivamente hasta entonces al anterior propietario. El 10 de abril de 1912, tuvo lugar un concierto organizado por los señores de Poliakoff y de Chevigné en beneficio de la aviación militar, del que se dice que todo el mundo oyó hablar en su día. Era la primera vez que la extraña mansión se abría al público. Los invitados pudieron escuchar en aquella ocasión *«un admirable concierto»* al que acudió la célebre cantante de ópera Fédia Litvine. De repente se respiró un ambiente de curiosidad inquietante en la alta sociedad de Biarritz, y la mansión fue invadida por la multitud más elegante. Se habla de que en los patios se llegaron a contar alrededor de 150 automóviles y carruajes tirados por caballos, y que en menos de una hora se recaudaron más de siete mil francos a las puertas de la mansión y de la sala donde se alojaba el órgano. También se dice que entre 1912 y 1922 algunos de organistas más renombrados del momento como Louis Vierne o Camille Saint-Saëns acudieron a saborear las extraordinarias condiciones acústicas de la sala del órgano y las peculiares cualidades del instrumento[36]. Sin embargo se detectan ciertas imprecisiones en este último dato, que habría que tener en cuenta.

En 1913 la mansión, además de explotarse con intereses económicos, fue habitada por la señora Deschanel, preocupada por la salud de su marido y siguiendo los consejos de Gheusi. Incluso ella, junto con otros colegas intentaron comprar la vivienda para instalarse allí. Al año siguiente, el 31 de julio de 1914, se daba la noticia de la apertura de un campo de golf de 7 Km. sobre la meseta que da al precipicio, con el duque de Guise como presidente. Entre otras cosas se contemplaba también la construcción de una rampa móvil, de un hipódromo y de una zona reservada para el tiro al pichón. Pero pocos días después estallaba la Primera Guerra Mundial y todos los proyectos quedaron abandonados, llegándose a construir únicamente la recepción del campo de golf.

En 1917, el barón Albert de l'Espée, pocos meses antes de su muerte y aquejado de una enfermedad que atrofiaron las manos hasta el punto de no poder coger la pluma ni siquiera para escribir, intentaba ponerse en contacto con Artiguenave, antiguo conserje de la mansión de Ilbarritz, con objeto de tener noticias de las que hasta hacía no mucho habían sido sus propiedades. Al de poco de vender la mansión, el excéntrico aristócrata, a través de un artículo redactado por Gheusi en un número de la revista *Je Sais Tout*, se había enterado de que la misma fue abierta al público y que se organizaban conciertos. Sin embargo el barón, dentro de su añoranza, deseaba saber con más precisión los pormenores de lo que en su día fue su gran sueño. Una de las preguntas era si se había desmontado el órgano, pero jamás llegó a tener respuesta[37]. Acabada la guerra, la mansión fue transformada en hospital bajo la iniciativa del doctor Sellier de Burdeos. De esta manera se convertía en el primer centro para

(35) Idem, págs. 219-220.

(36) Luraschi, Christophe: *Le Château d'Ilbarritz*. Bidart 1981, pág. 19.

(37) Luraschi, Christophe: *Albert de l'Espée*. Biarritz 1999, pág. 231.

tuberculosos y de enfermedades oseas de Bidart, centro que funcionó hasta 1922 bajo la dirección del doctor Peyret, dando asistencia alrededor de un millar de enfermos(38).

Poco después, en 1923, la SCFI de la Marne compró la propiedad. Se contemplaba la posibilidad de ubicar allí la ciudad del cine, futura metrópoli del arte mudo. La situación reunía unas condiciones excepcionales para la edificación de un grandioso estudio de cinematografía francés: un espacio libre donde se pierde la vista; los medios de comunicación más modernos con Biarritz; los montes bajos de su entorno y un exterior agreste; el mar... Pero el proyecto no se lleva a cabo, y, entre 1927 y 1928, se aborda la idea de construir un hotel con un casino. Este último proyecto también fracasa, y la mansión queda abandonada(39).

En cuanto al paradero del órgano, éste fue parcialmente desmontado y después vendido en 1920, cuando la mansión funcionaba como hospital. Todavía en aquel año, el instrumento conservaba la caja, los secretos, la fuellería y la parte mecánica casi en su totalidad. Sin embargo la tubería no llegaba a alcanzar el 60 % de lo que fue en origen. Al menos eso es lo que parecen indicar los hechos. Todo este material pasó a manos del Dr. Bastide, de Biarritz, y lo único que podemos aportar hasta la fecha es que de los 62 registros que tuvo el órgano en su día, solamente quedaban 36 en el momento de la transacción: 14 de ellos quedaron definitivamente en posesión del Dr. Bastide, mientras que los 22 restantes fueron revendidos a la parroquia de Usurbil junto con la mayoría del material del instrumento.

El contrato de compraventa del órgano entre el doctor Bastide de Biarritz y Guillermo Arana, párroco de Usurbil, firmado en dicha villa el 17 de mayo de 1920, ascendía a 27.000 pesetas(40). En el mismo contrato, se indican los registros y aquellos elementos que el señor Bastide reservaba para sí:

> *«Entre les soussignes, Monsieur l'Abbé Guillermo Arana curé de Usurbil d'une part et le Dr. Bastide d'autre part, il est convenu ce qui suit:*
>
> *Le Dr. Bastide vend à Monsieur l'Abbé Arana l'orgue d'Ilbarritz dans l'état où il se trouve actuellement et en se reservant les parties suivantes.*
>
> *Désignation des parties réservées:*
>
> *1º. Sommier du Récit avec sa boite expressive, sa commande, son tremolo, sa machine pneumatique, son abrégé, son réservoir.*
>
> *2º. Jeux; 14 jeux dont un de pédale. Ces jeux sont les suivants: Gambe 8' du Récit; Céleste 8' id.; Flúte 4' id.; Tuba Mirabilis id.; Clarinette 8' id.; Octavin 2' id.; Flúte 8' id.; Flúte 8' [du] Positif; Cor de Nuit 8' id.; Gambe 8' [du] Gd. Orgue; Montre 8' id.; Dulciane 8' id., (celle dont le registre est à coté du registre de la Grosse Flûte); Bourdon 16' [du] Pédale; Trompette 8' dont les tuyaux ne sont pas montés et qui se trouvent en réserve dans l'interieur de l'orgue.*
>
> *3º. Buffet. Sur les faces latérales larges de 6 metres environ, le Dr. Bastide se reserve de chaque côté, c'est a diré sur la face de droite et sur la face de gauche, les deux derniers panneaux (soit 3m. environ de large) sur toute la hauteur. Cette reserve n'aura pas lieu si le Buffet de l'orgue peut être remonté à Usurbil dans le même etat exactament qu'il est monté à Ilbarritz.*
>
> *En dehors de ces reserves, la totalité de l'instrument est vendu à Monsieur l'Abbé Arana, et notament: le Grand Orgue (sommier, machine, abregé); Positif*

(38) Luraschi, Christophe: *Le Château d'Ilbarritz*. Bidart 1981, pág. 19.

(39) Durante los años de la Guerra Civil Española (1936-1939), esta mansión sirvió de alojamiento a refugiados vascos, y, en 1940, fue sede del cuartel general alemán. Idem, pág. 23.

(40) Archivo Parroquial de Usurbil. Citado también por Esteban Elizondo en su tesis doctoral *«La Organería Romántica en las Comunidades del País Vasco y Navarra. 1856-1940»*.

(sommier, machine, abrégé, boite expressive avec sa commande); la consolé complète avec toutes les boiseries qui l'entourent; la soufflerie de l'étage inférieur complète avec soufflets comprenant 3 paires de pédales pour souffleurs, en cas de panne d'electricité avec leur charge; les moteurs et soufflets du 2 étage inférieur avec commandes et mannettes.

Le Buffet: la façade de devant entière; les faces latérales en tenant compte de la reserve ci-dessus mentionnée.

Est egalement vendu le sommier qui se trouve disposé verticalement au dessus de l'orgue et qui était destiné à recevoir des tuyaux horizontaux (chamades).

Jeux. Tous les jeux sauf ceux reservés par le Dr. Bastide sont vendus, c'est à dire aussi bien ceux qui se trouvent montés sur les sommiers qui ceux qui se trouvent actuellement en réserve.

Cette vente est faite moyennant le prix de vingt-sept mille pesetas —l'orgue etant placé a Ilbarritz—.

Le démontage sera fait par les soins de l'acheteur et à ses frais. Il devra être achevé dans un délai de. Les parties reservées par le Dr. Bastide seront démontées a ses frais, les premières et dans un délai de.

Quand leur démontage sera terminé, une persone désignée par Mr. l'Abbé Arana se rendra compte que ces parties correspondent bien à celles designées sur le présent contrat et qu'il n'a fait aucune emprise sur celles vendues à Monsieur l'Abbé Arana.

Le paiement se fera dans les conditions suivantes:

1º. Le jour de la signatura du présent contrat, Mr. l'Abbé Arana remettra douze mille pesetas au Dr. Bastide.

2º. Le surplus - soit quinze mille pesetas, sera converti en francs ce même jour et versé en depôt à la Banque Guipuzcoana à St. Sebastien, ce même jour en compte de Mr. l'Abbé Arana et du Dr. Bastide.

Ce depôt ne pouvant être retiré qu'avec la signature des deux titulaires. Il est convenu que Monsieur l'Abbé Arana remettra cette somme au Dr. Bastide le jour de la fin du démontage à Ilbarritz.

Liste des jeux cédés à l'Abbé Arana par le Dr. Bastide:

Grand Orgue	***Positif***	***Récit***
Flúte Octaviante 4'	*Bourdon 4'*	*Quintaton 16'*
Dulciane 8'	*Eoline 4'*	*Principal 8'*
Onda Maris 8'	*Viole d'Amour 4'*	*Eoline 8'*
Salicional 8'	*Céleste 8'*	*Trompette 8'*
Bourdon 8'	*Viole Gambe 8'*	
Grosse Flûte 8'	*Céleste 8'*	
Bourdon 16'	*Gambe 8'*	***Pédale***
	Hautbois 8'	
		Flûte 16'
		Gambe 16'
		Dulciane 16'

Tous les jeux en réserve non montés sauf la trompette retenue par le Dr. Bastide.

Fait à Usurbil le 17 mai 1920.»

Como se puede apreciar, del contrato de compraventa acordado entre el Dr. Bastide y el párroco de Usurbil, Guillermo Arana, podemos deducir claramente qué registros estaban disponibles en mayo de 1920, cuáles quedaron en manos del Dr. Bastide y cuáles habrían de venir a Usurbil. Reuniendo todos ellos hemos llegado a la disposición que ofrecemos más arriba, alcanzando un total de 36 registros. Desconocemos si el órgano cuando fue desmontado, dividido y vendido, fue total o parcialmente adquirido por el Dr. Bastide, pues en el contrato se habla de algunos registros que se encontraban desmontados y de otros que todavía permanecían sobre los secretos *(tous les jeux sauf ceux reservés par le Dr. Bastide sont vendus, c'est à dire aussi bien ceux qui se trouvent montés sur les sommiers qui ceux qui se trouvent actuellement en réserve)*. Esto queda todavía más claro en la anotación final en la que se da a entender que los registros vendidos al párroco de Usurbil son todos aquellos que se encontraban desmontados a excepción de la Trompeta reservada por el Dr. Bastide *(tous les jeux en réserve non montés sauf la trompette retenue par le Dr. Bastide)*, cuyos tubos estaban almacenados en el interior del órgano *(dont les tuyaux ne sont pas montés et qui se trouvent en réserve dans l'interieur de l'orgue)*. Por otro lado, en el contrato no se cita en ningún caso los *instrumentos accesorios*, ni el clavecín, ni el piano. Tampoco llegamos a ver en nuestra disposición aquellos registros *absolutamente novedosos* como el Cor Harmonique, Cor Anglais o Musette, citados en la Enciclopedia de la Música de Lavignac, con lo cual no es posible determinar con exactitud la disposición original del instrumento. Añadiendo los registros que se citan en dicha enciclopedia llegaríamos a reunir como máximo un total de 45, faltando todavía 17 para llegar a los 62 que sin lugar a dudas tuvo. Como ya hemos anotado más arriba, teniendo en cuenta la distancia existente entre los pomos que se hallan a un mismo nivel en la consola y contando los que se conservan actualmente y los que hipotéticamente pueden entrar en aquellos espacios tapados con una chapa de madera que ocultan los orificios de los tiradores anulados, podremos comprobar que efectivamente existieron 64 tiradores. Considerando que dos de ellos estaban destinados para activar y desactivar los trémolos del Positivo y del Recitativo respectivamente, resulta que nos encontramos ante los 62 tiradores que se necesitaban para los 62 juegos referidos.

Quedan otras cuestiones dudosas como la referente a la fuellería. Actualmente en Usurbil se conservan doce fuelles agrupados según sus funciones. Es seguro que cuando el órgano estuvo instalado en Ilbarritz dispuso de más fuelles tanto generales como secundarios, pero tampoco podemos decir con precisión cuántos más. Tampoco se hace una referencia explícita en el contrato acerca de los secretos de Pedal, pero sí de un secreto dispuesto verticalmente destinado a algún registro de trompetería horizontal o tendida *(chamade)*. En el primer caso, a pesar de no citarse, los secretos se hallan colocados en el órgano de Usurbil, al contrario que el secreto de la trompetería tendida, citado en dicho documento y parcialmente desaparecido en la actualidad[41]. Otras cualidades, no obstante, quedan perfectamente claras y definidas: la existencia de dos divisiones expresivas —el Positivo y el Recitativo— con efecto de trémolo para ambos; la inclusión de tres máquinas neumáticas para aligerar la pulsación de cada una de las divisiones manuales, independientemente de si éstas estuvieran acopladas o no; la existencia del sistema de cinco combinaciones libres para todos los registros; la fachada del órgano y la caja en general; además del piano, del clavecín y los 26 efectos mencionados repetidamente. Nada se sabe de los registros que faltaban en el momento en que el órgano fue adquirido por sus nuevos propietarios, ni tampoco es fácil establecer un seguimiento de aquellos que figuran en el contrato de compraventa mencionado arriba.

(41) En el interior del órgano existen algunas piezas como tacos, calzos, etc. aprovechados de partes de un órgano que bien pudieran pertenecer al instrumento de Mutin o al anterior de Juan Amezua. No obstante, llama especialmente a atención un resto que posiblemente proceda de este secreto destinado en su día a la trompetería horizontal de la que hablamos, reutilizado posteriormente como viga en la estructura de la fuellería que se encuentra inutilizada.

Fotografía 6. Aspecto que presentaba el órgano de Usurbil en su antiguo emplazamiento de la mansión del barón de l'Espée poco antes de ser vendido definitivamente. En la parte superior puede apreciarse parte de la tubería del Pedal. Abajo, un grupo de enfermeras y el año en que fue tomada la foto , 1920, cuando la edificación todavía funcionaba como hospital.

El montaje del órgano en Usurbil fue llevado a cabo por Fernand Prince, que contó con la colaboración de Gauzièdе, otro antiguo operario de Cavaillé-Coll que se había establecido en Bidart. Por medio de un documento firmado el 25 de julio de 1920, ambos organeros se comprometen a añadir 7 nuevos registros : Flautado 8', Octava 4', Nasardo 2 ⅔' y Trompeta 8' en el Órgano Mayor; Trompa Nocturna 8', Octavín 2' y Clarín Armónico 4' en el Recitativo. La disposición del órgano con los registros originales de Mutin y los nuevos introducidos por Prince y Gauzièdе quedaba de la siguiente manera, según el documento mencionado:

Órgano Mayor

Violón 16'
Flautado 8'
Violón 8'
Flauta Armónica 8'
Salicional 8'
Dulciana 8'
Unda Maris 8'
Violoncelo 8'
Octava 4'
Nasardo 2⅔'
Trompeta 8'

Recitativo

Quintatón 16'
Principal 8'
Trompa Nocturna 8'
Gamba 8'
Voz Celeste 8'
Flauta Octaviante 4'
Octavín 2'
Fagot 16'
Trompeta 8'
Clarín Armónico 4'
Fagot-Oboe 8'
Clarinete 8'

Pedal

Contrabajo Abierto 16'
Gamba 16'
Dulciana 16'
Subbajo 16'
Bajo 8'

En esta disposición, Prince denominó los nombres de los registros en español. Esto, si bien no plantea mayores problemas a la hora de establecer una relación con los anteriores de Mutin, denominados en francés, puede dar pie a pequeños errores de interpretación. Los registros añadidos por Prince que se muestran en cursiva, en principio damos por supuesto que son los que son, aunque, como veremos más adelante, puedan deparar otro tipo de dudas todavía más oscuras.

Exceptuando los registros que se añaden en esta intervención de Prince, habría que determinar qué registros del órgano de Mutin son aprovechados. La solución más inmediata sería la de intentar establecer las equivalencias entre las denominaciones españolas de un caso y francesas de otro, e ir despejando incógnitas. Por un lado existen equivalencias que son inmediatamente perceptibles como las del Salicional, Unda Maris, Dulciana, Quintatón, Principal, Flauta Octaveante..., iguales o casi iguales en la terminología francesa: *Salicional, Onda Maris, Dulciane, Quintaton, Principal, Flûte Octaviante...* Éstas no presentan ningún problema a la hora de establecer la correspondencia pues caen por su propio peso. Otras equivalencias como las de Violón por *Bourdon*, Flautado por *Montre*, Octava por *Prestant*..., están ya lo suficientemente asumidas. Sin embargo existen algunos casos que podrían dar lugar a dudas si no se hace una inspección por el interior del instrumento y se establece una relación comparativa. La correspondencia entre unos y otros quedaría de la siguiente forma:

Órgano Mayor		**Recitativo**	
Violón 16'	Bourdon 16'	Quintatón 16'	Quintaton 16'
Flautado 8'	(nuevo)	Principal 8'	Principal 8'
Violón 8'	Bourdon 8'	*Trompa Nocturna 8'*	(nuevo)
Flauta Armónica 8'	Grosse Flûte 8'	Gamba 8'	Viole Gambe 8'
Salicional 8'	Salicional 8'	Voz Celeste 8'	Céleste 8'
Dulciana 8'	Dulciane 8'	Flauta Octaviante 4'	Flûte Octaviante 4'
Unda Maris 8'	Onda Maris 8'	*Octavín 2'*	(nuevo)
Violoncelo 8'	Gambe 8' / Eoline 8'	*Fagot 16'*	(parte nuevo)
Octava 4'	(nuevo)	Trompeta 8'	Trompette 8'
Nasardo 2⅔'	(nuevo)	*Clarín Armónico 4'*	(nuevo)
Trompeta 8'	(nuevo)	Fagot 8'	Hautbois 8'
—	—	*Clarinete 8'*	—
Pedal			
Contrabajo Abierto 16'		Flûte 16'	
Gamba 16'		Gambe 16'	
Dulciana 16'		Dulciane 16'	
Subbajo 16'		Bourdon 16' (prestado del Órgano Mayor)	
Bajo 8'		Bourdon 8' (prestado del Órgano Mayor)	

Las indicaciones de *nuevo* o *parte nuevo* incluidas en el cuadro figuran de esta manera en el documento de Prince, y, como ya hemos mencionado, de momento vamos a suponerlo así. Por un lado, vemos que existen dos registros que se incluyen en la disposición, pero de los que no se menciona su procedencia: el Clarinete 8' y parte del Fagot 16'. Por otro, si tenemos en cuenta el contrato de compraventa de mayo de 1920, quedarían sin colocar al menos cinco de los registros del órgano de Mutin que se compraron al señor Bastide. De todos ellos, cuatro se suprimieron casi con toda seguridad: Céleste 8', Bourdon 4', Eoline 4' y Viole d'Amour 4'. En cuanto al quinto de los registros, quedaría por determinar si se trataba de la Gambe 8' o Eoline 8', pues tanto uno como otro pudieron haber sido colocados perfectamente en el Órgano Mayor bajo la denominación de Violoncelo 8', y que Prince omite en su disposición. Incluso cabe la posibilidad de que el juego de Gambe 8' hubiera quedado como Gamba 8' en el Recitativo, en lugar de la Viole Gambe 8'.

Otras correspondencias, aparentemente más conflictivas quedan resueltas por la propia forma constructiva de los tubos: la Grosse Flûte 8', por su condición de registro armónico pasa a denominarse Flauta Armónica independientemente de la talla; la Flûte 16' queda definido más apropiadamente como Contrabajo Abierto 16'; la Trompa Nocturna, más adelante quedará como Cor de Nuit; y el Subbajo 16' y Bajo 8' son comunes con los violones del Órgano Mayor.

El coste del desmontaje del órgano en Ilbarritz, su traslado y la colocación en su nuevo emplazamiento de la iglesia del Salvador de Usurbil fue de 15.250 pesetas, pagaderas en tres plazos, el último de los cuales vencía el 17 de septiembre de 1921. Los gastos fueron sufragados por Ambrosio Zatarain y Goya. A partir de este momento el órgano de Usurbil fue atendido con regularidad por Fernand Prince. En 1936 fue revisado por Maurice Gouaut, discípulo de Prince, que por aquella época se ocupaba del mantenimiento de los órganos de Santa María y San Vicente de San Sebastián, el de Villafranca de Oria, Bergara, Azkoitia, Loyola, Errezill, Tolosa y Bidania, labor que fue interrumpida durante la guerra. Igualmente afirmaba haber sido discípulo de Dupré, habiendo trabajado en el órgano que poseyó este último en su residencia de Meudon y en los grandes órganos del Trocadero y de Saint Sulpice de París. Esta información se debe a Julián Zuazabeitia, organista de la parroquia y comisionado para la restauración del órgano, quien, en una petición de ayuda económica dirigida a la empresa Ingemar S. A. fechada en junio de 1959, exponía además que el mismo organero había presentado un presupuesto para *«restaurarlo y armonizarlo totalmente».* La aportación del Ayuntamiento para dicha restauración fue de 75.000 pesetas, y, la de la parroquia, de 50.000. Unos años después (1966), según informa el mismo Zuazabeitia, la Casa Amezua y Cía. de Hemani llevó a cabo una nueva intervención en la que se añade el LLeno de 3-4 hileras en sustitución del registro de Unda Maris 8'.

La última intervención ha sido llevada a cabo por los organeros Bernal y Korta, quienes el 21 de abril de 1987 presentaban un presupuesto en el que se proponían algunas modificaciones en la disposición del órgano con objeto de mejorar el rendimiento sonoro del mismo. En el Órgano Mayor se sustituyen los registros de Violoncelo 8' y Dulciana 8' por los de Quincena 2' y Flauta 4' (Doublette 2' y Flûte 4') respectivamente. Tanto en un caso como en otro se aprovechan los tubos de los registros eliminados realizando las modificaciones requeridas en cada caso. En el Pedal, se sustituye la Dulciana 16' por otro registro de 8' con los tubos procedentes de la Dulciana 8' del Órgano Mayor pero bajo la denominación de Flûte 8'. Asimismo, aprovechando el espacio libre disponible sobre los secretos del Pedal, se decide la ampliación de esta división con el nuevo registro de Flauta 4' (Flûte 4'). El coste total de la reforma fue de 2.703.680 pesetas.

Salvo las dudas ya mencionadas, podría decirse que la evolución que ha tenido la disposición del órgano de Usurbil desde su adquisición en 1920 hasta nuestros días es más o menos clara. Queda sin resolver qué fue de los registros del órgano original de Mutin vendidos a la parroquia y que no fueron incluidos por Prince cuando se instaló el instrumento en su nuevo destino. Tampoco queda documentada la inclusión del Violoncelo 8' en el Órgano Mayor, que no figura en la disposición original de Prince, ni la procedencia de parte del Fagot 16' ni del Clarinete 8' del Recitativo.

Un examen más exhaustivo de la tubería y de los secretos del instrumento aclararía buena parte de estos interrogantes. Sin embargo, tras la inspección llevada en el momento de realizar este trabajo, las dudas continúan aumentando. En algunos casos, los registros presentan diferencias en su forma constructiva y material. Los tubos, casi en su totalidad, pueden identificarse por los guarismos que indican tanto la nota que emiten como el registro al que pertenecen. Según los caracteres empleados para el marcaje de los mismos, se podría atribuir la procedencia de la tubería a cada uno de los organeros que han intervenido en el órgano a lo largo de su historia. Pero, como venimos diciendo, siguen surgiendo cada vez más dudas. Concretamente en el registro de Tuba Mirabilis del Órgano Mayor, se detectan notables modificaciones. Existen tubos marcados originalmente con las iniciales TM (Tuba Mirabilis) y remarcados después a mano con las iniciales TR (Trompette), cuyos pabellones han sido modificados de longitud: en muchos casos antes daban una nota y ahora están dando otra diferente. Asimismo en la parte armónica de este registro el material de la tubería es más brillante y los pabellones están marcados con las iniciales de TH (Trompette Harmonique). Esto último ocurre también con la Trompeta Armónica del Recitativo, donde se detecta la

inclusión de pabellones de diferente material y marcaje. En el Recitativo el registro de Principal 8' viene marcado con una D (¿Dulciane?); el Cor de Nuit 8' con una B (¿Bourdon?) cuya tipografía habría que atribuirla a Mutin, mientras que los tubos de la última octava están marcados con una C (Cor de Nuit). Entre los registros atribuibles a Prince existe tubería de una calidad excelente y otros de calidad inferior, y todo ello nos conduce a la siguiente cuestión: de los juegos que aparecen como nuevos en su documento, ¿lo son realmente, o se aprovecha tubería de los registros desechados? En este sentido, es muy probable que los tubos del Cor de Nuit marcados con una B procedan del Bourdon 4' de Mutin y que Prince no lo incluyó como tal. Igualmente llama la atención el registro de Montre 8' (Flautado) del Órgano Mayor que figura como nuevo y sin embargo contiene un considerable número de tubos de cinc, a todas luces, salidas de los talleres de Mutin.

En el siguiente cuadro se da una lista de los registros que forman la disposición actual del órgano de Usurbil ordenados alfabéticamente con su tesitura y ubicación, indicando la procedencia *«virtual»* de cada uno de ellos. Principalmente se ha tenido en cuenta la evolución documental descrita más arriba, descartando los inconvenientes citados en el párrafo anterior. Sólo pretendemos ofrecer una valoración aproximada del material existente en la actualidad, pues, como ya se ha indicado, únicamente un examen más detallado podría determinar con mayor precisión todas aquellas dudas que han ido surgiendo hasta el momento. Hasta entonces la *«paternidad»* de los registros que componen hoy el órgano de Usurbil quedaría poco más o menos así: un 52% del material sonoro procede del órgano original de Mutin, un 33% fue introducido por Prince, un 4% por Amezua y Cía. y el 11% restante por Bernal y Korta.

Registro	Ent.	Ubicación	Procedencia
Basson	16'	Recitativo	Prince
Basson-Hautbois	8’	Recitativo	Mutin
Bourdon	16’, 8’	Órgano Mayor, Pedal	Mutin
Clairon	4’	Recitativo	Prince
Clarinette	8’	Recitativo	Prince
Cor de Nuit	8’	Recitativo	Prince
Doublette	2'	Órgano Mayor	Bernal y Korta
Flûte	16’, 8'	Pedal	Mutin
Flûte	4'	Órgano Mayor, Pedal	Bernal y Korta
Flûte Octaviante	4’	Recitativo	Mutin
Gambe	16’	Pedal	Mutin
Grosse Flûte	16’	Órgano Mayor	Mutin
Montre	8’	Órgano Mayor	Prince
Nasard	2 ⅔’	Órgano Mayor	Prince
Octavín	2'	Recitativo	Prince
Plein Jeu	(III-IV)h	Órgano Mayor	Amezua y Cía.
Prestant	4'	Órgano Mayor	Prince
Principal	8'	Recitativo	Mutin
Quintaton	16’	Recitativo	Mutin
Salicional	8’	Órgano Mayor	Mutin
Soubasse	*16’*	Pedal	Mutin
Trompette	*8'*	Pedal	Prince
Trompette Harmonique	8’	Recitativo	Mutin
Tuba Mirabilis	8'	Órgano Mayor	Prince
Viola de Gamba	8’	Recitativo	Mutin
Voix Céleste	8’	Recitativo	Mutin

Si comparamos la cantidad de registros del órgano actual de Usurbil atribuidos a Mutin, unos 14 poco más o menos, vemos que éstos sólo representan un 22% del total que tuvo en su día en Ilbarritz. Únicamente una restauración a fondo del instrumento en la que se contemple su desmontaje podría ayudar a identificar la procedencia de cada uno de los tubos, muchos de ellos colocados en emplazamientos de difícil accesibilidad.

Tras la venta del órgano de Ilbarritz en 1920, el doctor Bastide se quedó con la parte del material reservada para él, según consta en el documento conservado en la parroquia de Usurbil citado arriba. Pero al igual que en el caso de Usurbil, surgen otras dudas similares, derivadas todas ellas de la incoherencia entre la documentación existente y la manera en que se van sucediendo los hechos. Todavía lejos de llegar a conclusiones definitivas, habría que considerar también qué fue ese material. En este sentido podemos incluir algunas pesquisas llevadas a cabo por Claude Lacaussade, publicadas en febrero de 2001 en la revista Jakintza(42), coincidiendo en el tiempo con la elaboración de este trabajo, y de las cuales nos serviremos para tratar de esclarecer esta otra parte desconocida hasta ahora.

Por lo que se ve, con el material procedente del órgano de Ilbarritz, el doctor Bastide hizo montar un órgano de salón en su villa de Biarritz. Este instrumento, al contrario que el órgano de Usurbil —que fue montado inmediatamente después de su compra—, según parece, permaneció desmontado durante algunos años, hasta que en 1929 fue instalado por Maurice Puget(43). Hacia 1945, en este órgano, como indica Claude Lacaussade en su artículo, profesores y alumnos de una Universidad americana llegaron a tocar temas y fragmentos de órgano de cine, difundidos en directo para la emisora local de la Universidad por medio de unos camiones radiotransmisores estacionados en la calle. En 1956 el doctor Bastide vendió su órgano a las monjas benedictinas de Urt por mediación del señor Gardelle de Biarritz. La fecha de la transacción, como se indica, quedó también recogida por Pierre Sicard en 1964 en su obra *«Les Orgues du Diocèse Bayonne-Lescar-Oloron»* en la que decía:

> *«... A la mort de baron de l'Espée, il [le château] devient la propiété d'un groupe de biarrots que l'orgue n'intéresse pas. Nous allons alors voir l'instrument proliférer á la manière de l'amibe qu'il suffit de tronçonner pour que, de chaque morceau, naisse un enfant amibe. L'instrument est acheté par Monsieur le Docteur Bastide, de Biarritz, qui revend aussitôt une notable partie à la pariosse d'Usurbil, près de Saint-Sébastien, cependant que les éléments conservés lui permettront de faire édifier en tribune un orgue de concert intéressant dans sa salle de musique. Ce dernier y demeure jusqu'en 1956 pour devenir, à cette époque, l'orgue de Sœurs Bénédictines du Monastère d'Urt (Basses-Pyrénées)... »*

La disposición de registros del órgano era la siguiente:

Grand Orgue	**Récit**	**Pédale**
Principal 8'	Cor de Nuit 8'	Soubasse 16'
Flûte 8'	Gambe 8'	
Prestant 4'	Voix Céleste 8'	
Quinte 2 ⅔'	Flûte 4'	
Doublette 2'	Trompette 8'	

(42) Lacaussade, Claude: *Mais, qu'est devenu l'orgue du salon de musique de la Villa Bastide à Biarritz?*. Separata publicada en la Revista Jakintza, febrero de 2001.

(43) Clastrier, Françoise; Candendo, Óscar: *Órganos Franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1925)*. San Sebastián 1994, pág. 195.

Además de los acoplamientos, en el instrumento se incluía un trémolo y tanto el Órgano Mayor como el Recitativo eran expresivos. La colocación del órgano en su nuevo destino parece que fue también llevada a cabo por Maurice Puget, y, en 1966, según indicaba Bernard Salles en *su obra «Les orgues des Pyrénées Atlantiques, Pays Basque et Béarn»* publicada en 1981, se le añadió un Plein Jeu de 3 hileras por un organero desconocido. La fachada del instrumento era muda, compuesta por tubos de cinc, y la transmisión del teclado era neumática desde una consola de ventana. La extensión de los teclados manuales y de pedal, a diferencia con el órgano de Usurbil, quedó definitivamente en 56 y 30 notas respectivamente.

En 1996 Robert Chauvin, organero de Dax, desmontó el órgano del monasterio de las monjas de Urt, conservando algunos registros y otras partes del mismo para construir un instrumento de nueva planta, ubicado actualmente en coro de la capilla. Según indica Claude Lacaussade, se aprovecha el ¿Bordón? y la Flauta 8' del Órgano Mayor, el Bordón 16' del Pedal, el pedalero y el banco. Por mediación Chauvin, las monjas de Urt revenden los restos del órgano que procedía de la Villa Bastide a la asociación de *«les Amis des orgues de Saint-Jaques»* de Pau, presidida por el organista Eric Saint-Marc. Este material ha sido reutilizado para la construcción de un órgano de coro en la mencionada iglesia de Saint- Jaques de Pau, y, además de los secretos, la consola y el ventilador, se han aprovechado, asimismo, los registros de Gamba, Voz Celeste, Trompeta, Principal, los tubos de la primera octava del *Prestant (*Octava) y el LLeno que se añadió en 1966.

Como se puede apreciar, tampoco se llega a una conclusión del todo satisfactoria de lo que fue del material reservado por el doctor Bastide. Primeramente, la disposición que se ofrece del órgano de las monjas benedictinas de Urt tampoco encaja como era de esperar con la información del contrato conservado en la parroquia de Usurbil: de 14 registros que quedaron en posesión del doctor Bastide, sólo 11 llegaron a quedar instalados en el órgano de su propiedad; si consideramos que el instrumento no sufrió modificaciones cuando fue instalado en el monasterio de Urt. De ser así es obvio que siguen surgiendo otras cuestiones difícilmente explicables, con lo cual se suman a aquellas que ya venimos arrastrando con el órgano de Usurbil. Aparentemente no existe ningún problema a la hora se señalar qué registros procedentes del órgano de Ilbarritz podrían encontrarse en el órgano del monasterio de Urt. Tanto el Recitativo como el Pedal quedarían completados por una parte de los registros que se indican en el contrato de compraventa entre el doctor Bastide y el párroco de Usurbil. Sin embargo la lista de registros que figura en el *Grand Orgue* queda abierta a diversas conjeturas viables, que se entremezclan con algunas de las observaciones mencionadas más arriba en relación con el órgano de Usurbil. Exceptuando la Flauta 8', cabría cuestionarse varias preguntas. Por un lado, debemos pensar en un posible trasvase de tubos entre ambas partes, trasvase que al parecer en ningún momento quedó documentado por razones que desconocemos. Hemos indicado que los tubos del Principal 8' del Recitativo de Usurbil están marcados con la inicial (D), posiblemente de *Dulciane*, registro que según el contrato se reserva el señor Bastide y no aparece en la disposición de la página 45: ¿se trata del registro que estaba asignado para Usurbil?, ¿podría tratarse de algún otro registro de 8', como la segunda Flauta 8' reservada por Bastide? Como se puede apreciar, en la disposición del órgano del monasterio de Urt se incluyen los registros de Prestant 4' y Quinte 2 ⅔' que no figuran en el contrato conservado en Usurbil: ¿son nuevos, o contenían tubos reutilizados de otros registros como la Gamba 8' o aquellos de 4 pies que estaban asignados para Usurbil y que no llegaron a colocarse? También se incluye en dicha disposición el registro de Doublette 2': ¿se trata del Octavín 2', tal cual, reservado por Bastide? De la misma manera que en el caso de Usurbil, existen registros que estaban asignados para el doctor Bastide que al parecer no fueron colocados en el órgano de su propiedad en Biarritz: el Clarinete y la Tuba Mirabilis. El primero es posible que esté en el Recitativo de Usurbil; del segundo es muy probable que sus tubos se encuentren también repartidos entre la Tuba Mirabilis del Órgano Mayor y la Trompeta del Recitativo.

Es muy posible que tratando de llegar a sacar algo en claro acerca de la evolución del órgano de Usurbil, no hayamos hecho otra cosa que enredar todavía más todo aquello que *a priori* parecía estar más en orden. Ciertamente desde el punto de vista documental, a pesar de existir datos incoherentes, se establece una evolución aparentemente más razonable, que podría darse por buena. Sin embargo el material existente en el interior del instrumento habla por sí solo. Seguro que si seguimos tirando del hilo encontraremos respuesta a muchos de los interrogantes planteados aquí, aunque, de la misma manera, irían surgiendo otros nuevos. Sin ir más lejos, quedarían por saber otras cuestiones como: ¿qué Bordón es ese del Grand Orgue que conserva Robert Chauvin en el órgano de Urt?; ¿qué fue de la propuesta hecha por Prince en 1923 para la colocación de dos motores Meidinger?; ¿a qué secreto destrozado que se hallaba en la casa del cura se refiere Lois-Eugene Rochesson en una supuesta carta? Como se apreciará, todavía queda tema para próximos episodios. Entre tanto, y atendiendo a lo expuesto hasta aquí, sólo una cosa queda clara: el órgano que mandó construir el barón de l'Espée para su mansión de Ilbarritz en 1907 fue dividido, o quizás expoliado, en el transcurso que va desde el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914 hasta 1920, año en el que se vendió definitivamente al doctor Bastide y éste, a su vez, lo revende en su mayor parte a la parroquia de Usurbil. Del material reservado por el señor Bastide, sale un nuevo órgano montado en su villa de Biarritz que en la década de los 50 pasó al monasterio de las monjas benedictinas de Urt. Todavía en nuestros días, una pequeña parte sigue en dicho monasterio y otra ha sido reutilizada en el órgano de coro de la iglesia de Saint-Jaques de Pau. En cualquier caso, más que una evolución, habría que hablar de una diseminación progresiva de aquel peculiar y excepcional órgano creado por Charles Mutin para el uso y disfrute del excéntrico aristócrata Albert de l'Espée, ansioso por recrear las composiciones de su músico favorito: Richard Wagner.

Aspecto exterior y ornamentación del instrumento

Hacia mediados del siglo XIX la organería sufrió el cambio más brusco de toda su historia. No debemos de olvidar que este cambio coincide con la Revolución Industrial en Europa, aspecto que condicionó enormemente en la parte constructiva y productiva del instrumento rey. En un clima mercantilista, los constructores tuvieron que sobrevivir dentro en un ambiente de permanente competitividad.

En cuanto a la caja del órgano, los convencionalismos de las diferentes tendencias europeas se mantuvieron bastante arraigadas hasta la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, hacia el final de la centuria éstas fueron desintegrándose en favor del creciente eclecticismo imperante en el gusto de la época. Por lo general no existía una verdadera conexión entre el aspecto exterior de la caja y la distribución interna del instrumento. El abandono de caderetas exteriores de espalda y la desaparición de la trompetería horizontal de fachada (concretamente en España), aceleraron la utilización de compartimentos manuales encerrados en cajas expresivas que anulaban la posibilidad de mostrar tubos cantantes en fachada. Dentro del eclecticismo de este período, cabe destacar el resurgimiento del estilo neogótico, definido y basado en el estudio del arte gótico medieval. Este estilo surgió hacia 1840(44) en Inglaterra a la vez que fueron apareciendo otros movimientos similares en Alemania, Francia y Estados Unidos. España tampoco fue una excepción, y, hacia la misma época, comenzaron a aparecer cajas de estilo ecléctico y neogótico en órganos de constructores como Pedro Roqués y los antecesores más inmediatos de Aquilino Amezua.

El órgano de la iglesia del Salvador de Usurbil, aunque posee ciertos elementos ornamentales muy típicos del órgano barroco francés, mantiene los rasgos característicos que definen el eclecticismo(45). Todas las partes que componen el instrumento están alojados dentro de una caja ubicada sobre una tribuna, elevada a modo de ático sobre la antigua sillería del coro. Las dimensiones de la caja no han sufrido modificaciones después del traslado del órgano de Ilbarritz a Usurbil, y la parte frontal está dividida de arriba a abajo en tres sectores claramente diferenciados: uno central y dos laterales. Construida toda ella en madera de roble y sin ningún tipo de policromía, el pedestal mantiene una sencilla pero elegante línea funcional. Salvo la parte posterior, que está adosada al muro oeste del coro, consta de 7 plafones frontales desmontables y 2 puertas de doble hoja a cada lado del órgano que facilitan el acceso a su interior, donde se aloja la fuellería, las máquinas de asistencia neumática y todas las demás transmisiones de teclados y registros. La altura de los plafones y de los portones laterales es de 3 m. aproximadamente, por encima de los cuales se define la altura total del pedestal por medio de una cornisa que sirve de separación entre éste y la fachada principal de la caja, en cuya línea se sitúan los secretos del Órgano Mayor. Tras los cinco plafones centrales plafones se ocultan las arcas de vientos de los secretos de esta división, la más cercana a la consola. A partir de este nivel hacia arriba, la caja comienza a estar decorada con diversos elementos ornamentales como ménsulas, tallas, molduras, etc.

La caja en sí carece de techo y los cierres laterales del cuerpo superior solamente llegan a cubrir la mitad del espacio existente entre la fachada y el muro del coro, quedando la otra mitad al descubierto. La parte frontal o fachada principal del instrumento está compuesta por 7 castillos, guardando una estricta simetría respecto del eje central que divide la caja. Todos ellos son cantantes, conteniendo un total de 36 tubos pertenecientes a los registros de Flûte 16 del Pedal y al Salicional 8' del Órgano Mayor.

---

(44) Precisamente hacia este mismo año surge el órgano romántico-sinfónico con Aristide Cavaillé-Coll a la cabeza.

(45) El eclecticismo en el arte se entiende como un movimiento artístico que intenta reunir y conciliar los mejores elementos ornamentales de cada estilo.

El sector central está dividido en 5 calles verticales, formando asimismo los 5 castillos que van aumentando en altura a medida que nos alejamos del centro hacia las delimitaciones laterales del mismo, para romper la monotonía jugando con formas escalonadas. El castillo central, de menor altura que todos los demás, contiene los 7 primeros tubos del Salicional 8' del Órgano Mayor (AAA-DD), mientras que los laterales que delimitan el sector central, de 5 tubos cada uno y de igual anchura que el primero, contienen tubos de la Flûte 16' del Pedal. La distribución de los mismos es diatónica en ambos castillos y los intervalos son (GGG-DD) en el de la izquierda y (GGG -EE) en el de la derecha. Estos 3 castillos descritos hasta ahora, están rematados hacia la parte de arriba por unos arcos de medio punto, alineados todos a la misma altura y decorados por una sencilla talla que surgen desde sus respectivos centros para enlazar con los remates que sobresalen por encima de los frisos de la parte superior. Los otros dos castillos que forman el sector central, de tres tubos cada uno, sirven de separación entre los 3 anteriores, siendo la mitad de estrechos que éstos. Tanto la parte inferior como en la superior de los mismos están algo más decorados, asentándose cada uno de ellos sobre una ménsula tallada a modo de nido de golondrina; los coronamientos de ambos castillos se asientan sobre unos frisos ligeramente más elevados que los frisos que rematan la parte superior de los tres castillos anteriores, quedando rematados en la parte más elevada por un adorno a modo de sencilla crestería. Ambos castillos contienen tubos de la Flûte 16' del Pedal, siendo la distribución diatónica tanto en uno como en otro, con los intervalos (FF-AA) en el de la izquierda y (FF -BB) en el de la derecha.

Cada uno de los sectores laterales, tras los cuales se ocultan a derecha e izquierda los secretos y la tubería del Pedal, está subdividido a su vez en dos calles de igual anchura: una intermedia que delimita con el sector central, formada por un castillo de 3 tubos en forma de torreta semicircular; y otra lateral, que no es más que un sencillo cierre de madera. La distribución de las alturas de estos cierres de madera guardan en todo momento relación con aquellas del sector central, mientras que las torres semicirculares arrancan en su parte interior por debajo de la cornisa que hace de separación entre el pedestal y la fachada principal, terminando en su parte superior por encima del friso que define la altura de la propia caja. Las torres laterales del Pedal son las mejor ornamentación presentan de todo el conjunto, asentándose sobre unas ménsulas talladas a modo de nido de golondrina y rematadas en el coronamiento por dos aletones simétricos que sostienen en la parte central un adorno a modo de cartela y que se asientan sobre frisos rematados por sencillas molduras. La celosías de ambos castillos semicirculares están bellamente decoradas por motivos florales en forma de guirnaldas. Estos castillos contienen tubos de la Flûte 16' del Pedal, siendo la distribución en ambos casos diatónica con los intervalos (CCC -FFF) en el de la izquierda y (DDD-FFF) en el de la derecha.

Fuellería y sistema de alimentación

La fuellería del órgano es una parte de vital importancia. Para su buen funcionamiento, es indispensable que en todo momento pueda suministrar la cantidad de aire necesaria para hacerlo sonar con eficacia. Un suministro insuficiente e inestable de aire es un defecto tan serio que podría cuestionar la labor de cualquier artífice a pesar de que éste haya puesto su mayor esmero en las demás partes constructivas del instrumento. Por ello, sobre todo durante el siglo XIX, los organeros fueron tratando de mejorar los sistemas de alimentación con objeto de garantizar el suministro del aire y obtener un flujo más continuo y estable. Surgieron así los *fuelles horizontales* o *fuelles compuestos*, recibiendo este último nombre por estar constituidos de dos partes principales: una que recoge el aire de la atmósfera y lo introduce dentro de otra, donde es almacenado y se le da el grado de compresión deseado para distribuirlo posteriormente. Se denomina *«horizontal»* porque el tablero superior del fuelle de almacenaje o *depósito* se mantiene siempre horizontal en cualquiera de sus movimientos.

Este nuevo sistema de fuelles comenzó a utilizarse en Gran Bretaña a mediados del siglo XVIII[46], y, además de una presión más estable y constante, ofrecía una abundancia y uniformidad de viento desconocida hasta entonces. La utilización de varios fuelles como depósitos permitió jugar con presiones diferentes en cada secreto del órgano, e incluso en diferentes divisiones dentro de un mismo secreto, llegando a convertirse en este aspecto en el alma, o, mejor dicho, en los *«pulmones»* del gran órgano romántico-sinfónico. Los fuelles horizontales se extendieron rápidamente por España durante la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con la importación masiva de órganos extranjeros, especialmente de Francia.

El sistema de fuellería del órgano de Usurbil sigue la línea descrita arriba. Dispone de dos grupos de fuelles de almacenaje o *depósitos generales* paralelos. Estos grupos se encuentran ubicados en la parte trasera del instrumento, contra los muros del lado oeste del coro, uno a la derecha y otro a la izquierda. Cada uno de estos grupos está compuesto por dos fuelles paralelos de compensación, superpuestos uno sobre otro y unidos por medio de dos portavientos extensibles. Los depósitos del grupo situado a la derecha miden 3 m. de largo por 1,5 m. de ancho, y son los que actualmente distribuyen el aire a todo el instrumento. El fuelle situado en la parte inferior va provisto de cuatro fuelles cargadores cuneiformes. Tras una primera compresión, el depósito inferior, conectado con el superior por medio de dos portavientos extensibles, abastece de aire el segundo depósito, colocado justo encima, de donde posteriormente se reparte el aire hacia otros ocho fuelles paralelos o depósitos secundarios para distribuirlo hacia los compartimentos del Órgano Mayor, Recitativo y Pedal. La máquina Barker, los sacarregistros y el resto de los accesorios neumáticos de que dispone el instrumento toman el aire directamente de los portavientos, aprovechando los puntos de unión entre ellos. Los depósitos del grupo de la izquierda son ligeramente más pequeños (2,2 m. de largo por 1,5 m. de ancho), encontrándose en la actualidad inutilizados y fuera de servicio. De forma similar al grupo de la derecha, el depósito inferior va provisto de dos fuelles cargadores cuneiformes, cuyas palancas se hallan desmontadas y retiradas en el fondo del órgano. Éstas, de estar colocadas, deberían sobresalir por el lateral izquierdo del instrumento, tal y como indican las aberturas practicadas para el efecto.

Los depósitos generales propiamente dichos, es decir, los que van provistos de cargadores, además de horizontales-compuestos, son también de *compensación*, esto es: constan de dos pliegues, uno entrante y otro saliente, separados entre sí por un marco de madera, de modo que cada uno de ellos neutralice o *«compense»* la acción de su inmediato.

---

(46) Los fuelles compuestos, parece ser que fueron inventados en 1762 por un relojero inglés llamado Cumming y se aplicaron por primera vez en un órgano construido en 1787 por el Conde de Bute. Después vino a ser de uso general en Gran Bretaña. Ashdown Audsley, George: *The Art of Organ-Building, Vol. 2*. New York 1965, pág. 677.

Este tipo de fuelles horizontales-compuestos de compensación, en definitiva, no es más que un sistema de recogida y almacenaje de aire que, como ya hemos adelantado, consta de dos partes (ver Fig. 2): *fuelles cargadores* (A), los cuales recogen el aire atmosférico para enviarlo hacia el *fuelle depósito* (B), colocado encima de los anteriores, que recibe y almacena el aire con el fin de distribuirlo posteriormente a la presión requerida. Esto último se consigue contrapesando el *tablero superior* (C) por medio de unas *pesas* o *contrapesos* (D) —piedras, ladrillos o barras metálicas— distribuidos uniformemente sobre la superficie del tablero, hasta que el aire que se halla en el interior del depósito alcance la presión deseada. El depósito trabaja verticalmente y está construido como se indica en la Fig. 2. Consta de dos pliegues, siendo el *pliegue superior* (E) *saliente* o *invertido*, con objeto de que neutralice o compense la acción del *pliegue inferior* (F), que, al contrario del superior es *entrante* o *directo*. Los pliegues están separados por medio de un *marco intermedio* (G), de manera que el pliegue invertido vaya unido entre el tablero superior y el marco intermedio, quedando el directo entre este último y el *armazón* (H) del depósito.

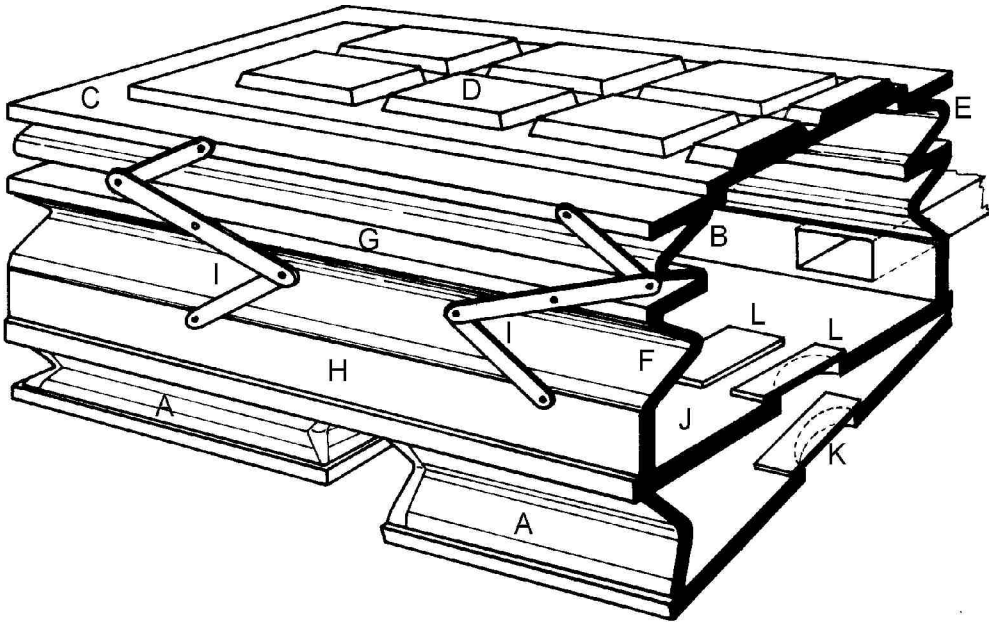


Fig. 2. Fuelle paralelo de compensación

Para que un fuelle de compensación trabaje correctamente, el movimiento de ascenso y de descenso de ambos pliegues debe estar sincronizado, de manera que en todo momento el tablero superior y marco intermedio permanezcan paralelos entre sí y el armazón. Igualmente, en dichos movimientos, la separación entre el tablero superior y el marco intermedio, y la separación entre este último y el armazón deben de ser equidistantes. Todas estas condiciones están garantizadas por un simple dispositivo de *reguladores de tijera* o *armadillas* (I), que mantienen siempre el marco intermedio en la mitad del recorrido, considerando el recorrido como la distancia variable existente entre el tablero superior y el armazón. Hay diversas formas de reguladores, pero todas están construidas bajo el mismo principio. Los reguladores constan de 3 pletinas de acero unidas en forma de «Z». Dichas pletinas están taladradas en sus extremos y unidas por medio de unos pivotes o pasadores gruesos, dispuestos de tal manera que permitan la movilidad y articulación de los reguladores,

Fotografías 8 y 9. Depósito general (izquierda) con sus cargadores (abajo) accionados por medio de palancas. Toda esta parte de la fuellería se encuentra alojada dentro de un habitáculo de madera en la parte posterior derecha del órgano. En el costado trasero izquierdo existe otro depósito general, de dimensiones más reducidas, y que en la actualidad se encuentra fuera de servicio.

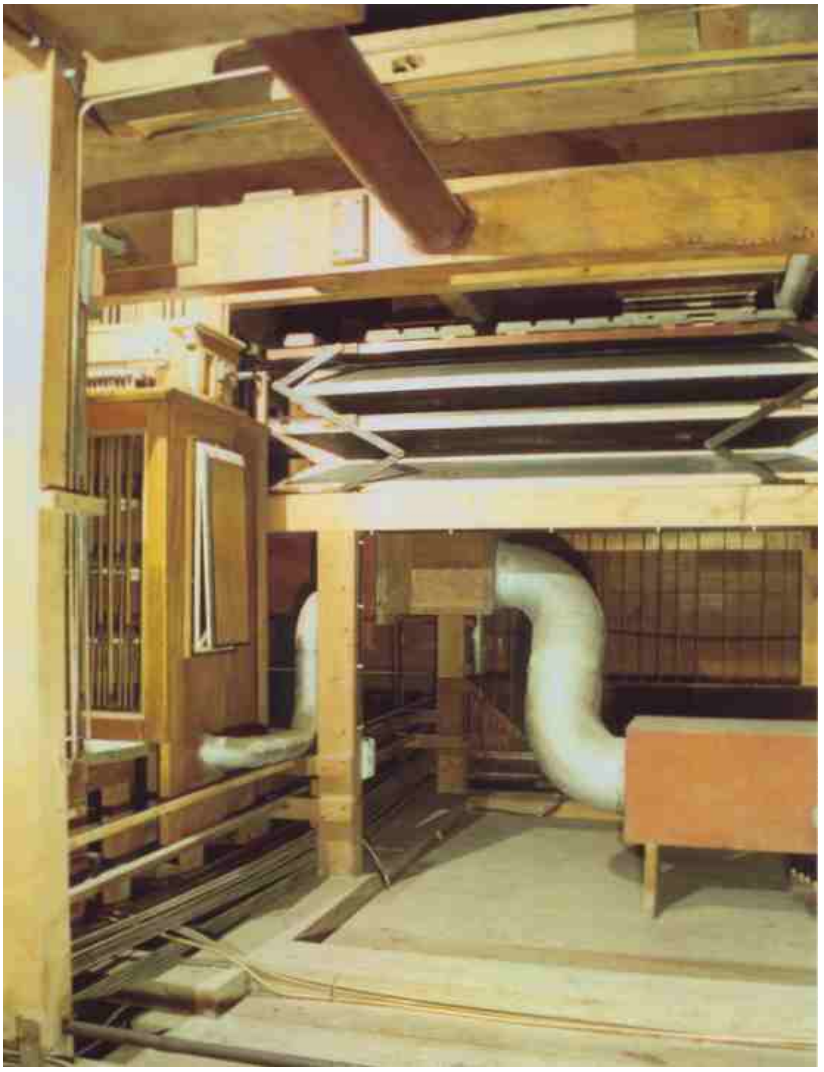
unidos convenientemente al armazón, marco intermedio y tablero superior. El número y la ubicación de los reguladores suele ser variable dependiendo de las dimensiones y del criterio de cada constructor, aunque —salvo rara excepción— el número más habitual suele ser de cuatro en adelante. Así, en el caso del órgano de Usurbil, los depósitos generales van provistos de 4 reguladores, al igual que el resto de los depósitos secundarios, excepto los de Pedal, que no llevan ninguno.

Existen dos tipos de fuelles cargadores para producir viento manualmente (de cuña u horizontal), pero el más utilizado es el de cuña por ser el más cómodo para trabajar. Éstos suelen ir colocados debajo del depósito, separados por medio del *tablero inferior* (J), y unidos a unas palancas, normalmente en forma de grandes pedales o a algún otro artilugio de bombeo mecánico(47). Concretamente, como venimos diciendo, el órgano de Usurbil dispone de cuatro fuelles cargadores colocados transversalmente respecto al depósito y unidos a unas grandes palancas de madera en forma de pedales que sobresalen por uno de los lados del depósito general. Los cuatro pedales de bombeo de que dispone el órgano están fijados dos a dos a un par de balanzas articuladas que equilibran y regulan los movimientos de ascenso y descenso de los cargadores, favoreciendo el accionamiento continuo y alternado de los mismos.

El funcionamiento general de la fuellería es de la siguiente manera: al expandirse, los fuelles cargadores o alimentadores recogen el aire del ambiente atmosférico a través de unas perforaciones realizadas en cada uno de los tableros móviles; para asegurar esta operación, cada cargador debe de estar provisto de una o varias *válvulas de absorción* o de *admisión* (K) que permitan el paso del aire hacia su interior y selle los orificios de entrada una vez haya comenzado el bombeo; asimismo, en el espacio comprendido entre cada cargador y el depósito existen otras válvulas conocidas como *válvulas antirretorno* (L), similares a las

(47) Algunos de estos sistemas, hoy en desuso, se utilizaron para facilitar la labor del entonador antes de la aparición de los moto-ventiladores. Generalmente eran muy simples como, cigüeñales movidos manualmente a través de un manubrio o por máquinas de vapor, motores eléctricos, etc.

anteriores, de forma que permita el paso del aire durante el bombeo del cargador hacia el depósito e impida su retorno hacia el cargador cuando este último sea expandido nuevamente (ver Fig. 2). El movimiento de bombeo de los cargadores es alternante, es decir: mientras uno de ellos se encuentra expandido, el otro debe estar contraído, y así sucesivamente. De esta manera se consigue un suministro continuo del viento, pues mientras un cargador recoge el aire de la atmósfera, el otro está ya introduciéndolo en el depósito y viceversa. Para ello los entonadores deben colocarse de pie sobre los pedales que sobresalen por la parte trasera del órgano, y, asidos a los palos de las básculas para mantener el equilibrio, deberán alternar el movimiento de ambos pedales en sentido ascendente y descendente hasta llenar el depósito. El nivel de llenado del depósito suele estar indicado por medio de unas escalas (una para cada grupo de palancas) colocadas a la altura de los ojos de los entonadores, para que éstos puedan estar informados en todo momento de la cantidad de aire almacenado. Este dispositivo, actualmente anulado en el órgano de Usurbil, es muy sencillo, pues no es más que una pequeña pesa de plomo unida al tablero superior del depósito por medio de una cuerda que pasa través de unas roldanas; de forma que dependiendo de la situación del tablero, la



Fotografía 10. Depósito secundario que abastece el secreto del Órgano Mayor. En las inmediaciones del mismo pueden apreciarse los portavientos que conducen el aire hacia otros dispositivos: Pedal, máquina neumática, sacarregistos…

pesa se desplazará a lo largo de la escala indicando el estado de llenado del depósito. Del mismo modo que el nivel de llenado mínimo del depósito queda determinado por su propia forma constructiva, el nivel máximo se establece por medio de una *válvula de escape* similar a las mencionadas más arriba, unida al tablero superior por medio de una cuerda. Si el depósito se encuentra justamente en su nivel de llenado máximo, la cuerda estará totalmente estirada. A partir de aquí, la elevación más leve del tablero superior hará que la cuerda tire de la válvula de escape y el aire sobrante del depósito salga a la atmósfera.

Todo este sistema de alimentación manual que acabamos de describir, construido originalmente por Charles Mutin en 1907, se encuentra hoy ligeramente alterado con el objeto evitar la *«fatigosa»* labor de los entonadores. En la actualidad la alimentación se realiza por medio de un moto-ventilador eléctrico silencioso que gira a 1.430 r.p.m. con una potencia de 2 C.V. realizado por Construcciones Electro Mecánicas J. M. L. ONENA.

Del grupo de depósitos generales ubicado en la parte trasera derecha, como ya hemos dicho más arriba, se alimentan a su vez otros ocho fuelles que distribuyen el aire a los secretos del Órgano Mayor, Recitativo y Pedal. La conexión entre éstos fuelles y el depósito general está realizada principalmente por medio de portavientos de madera de sección rectangular; en algunos tramos se utilizan portavientos metálicos de sección circular. Del chasis del depósito general salen dos portavientos: uno hacia los dos depósitos secundarios que abastecen el Recitativo (aproximadamente de 1,2 m. largo por 1,2m. de ancho), ubicados bajo los secretos del mismo en la parte central trasera del instrumento y contiguos al grupo de depósitos generales; el segundo portavientos sale hacia la fachada, en dirección perpendicular a ésta, el cual va a parar a un punto de ramificación desde el que se distribuye el aire hacia los fuelles del Órgano Mayor y del Pedal. Dicha ramificación está conectada por un lado a dos de los cuatro depósitos secundarios que alimentan los secretos el Órgano Mayor. Éstos miden alrededor de 1,6 m. de largo por 1 m. de ancho, saliendo de cada uno de ellos dos portavientos extensibles conectados de la siguiente manera: uno directamente a su respectiva arca de vientos del secreto del Órgano Mayor y; el otro, a un fuelle de alrededor de 1 m^2. colocado inmediatamente encima de cada uno de los anteriores y que abastecen la franja grave de las arcas de vientos de cada uno de los secretos. De esta misma ramificación parten los portavienos que conducen el aire hacia los fuelles del Pedal, de alrededor de 1,2 m. de largo por 0,85 m. de ancho y colocados bajo cada uno de los secretos de dicha división.

Todos los depósitos secundarios están colocados dentro del pedestal del órgano bajo sus correspondientes secretos. Las presiones a las que están sometidos cada uno de ellos son las siguientes: 100 mm. para el Órgano Mayor y Pedal y 120 mm. para el Recitativo.

Dada la distribución de los fuelles que alimentan el Órgano Mayor y la separación de las arcas de vientos de sus secretos en bajos y tiples, cabría la posibilidad de aplicar diferentes presiones a unos y otros. Sin embargo actualmente ambos grupos se encuentran a la misma presión.

Secretos y secretillos

El secreto es la parte del órgano a través de la cual se distribuye el aire comprimido hacia los tubos. Existen diferentes tipos de secreto, pero el más antiguo y el más generalizado es el conocido como *secreto de correderas*. La descripción de las diferentes partes de un secreto de correderas puede verse en la Fig. 3.

En primer lugar se encuentra el *arca de vientos* (A) que recibe el aire ya comprimido del fuelle y lo mantiene hasta ser distribuido posteriormente a los tubos que van colocados sobre el secreto o conectados a él (realmente esta parte es como un depósito o cámara de aire a presión del secreto). Justo encima del arca de vientos, están colocadas las *cancelas* o *canales* (B), definidas por unos *barrotes* o *costillas*, que, ensambladas al armazón del secreto a modo de reja, distribuyen el viento a todos los tubos de una misma nota cuando es requerido. Normalmente, estas canales están separadas del arca de vientos por unas válvulas o *ventillas* (C) que controlan el paso del aire hacia el interior de las cancelas y están fijadas sobre éstas por medio de unos muelles (D) alojados dentro del arca de vientos. Generalmente existe una ventilla para cada canal, y una canal para cada nota. Cuando se baja una tecla, ésta provoca la apertura de su correspondiente ventilla, dejando pasar el aire comprimido del arca de vientos hacia la cancela. El tablero que cubre la parte superior de las cancelas se conoce con el nombre de *mesa* del secreto (E), y está perforado con una serie de agujeros a través de los cuales el aire puede acceder hacia los tubos. Sobre este tablero y en sentido transversal a la dirección de las canales, se hallan unas tablillas móviles (F) llamadas *correderas*, también perforadas, manteniendo el mismo reparto y diámetro que los agujeros de la mesa (una corredera por cada registro). Asimismo, sobre las correderas están las *tapas* (G), que, al igual que las correderas, van perforadas con agujeros que se corresponden en diámetro y reparto con los de la mesa. Los pies de cada tubo descansan sobre los agujeros de las tapas.

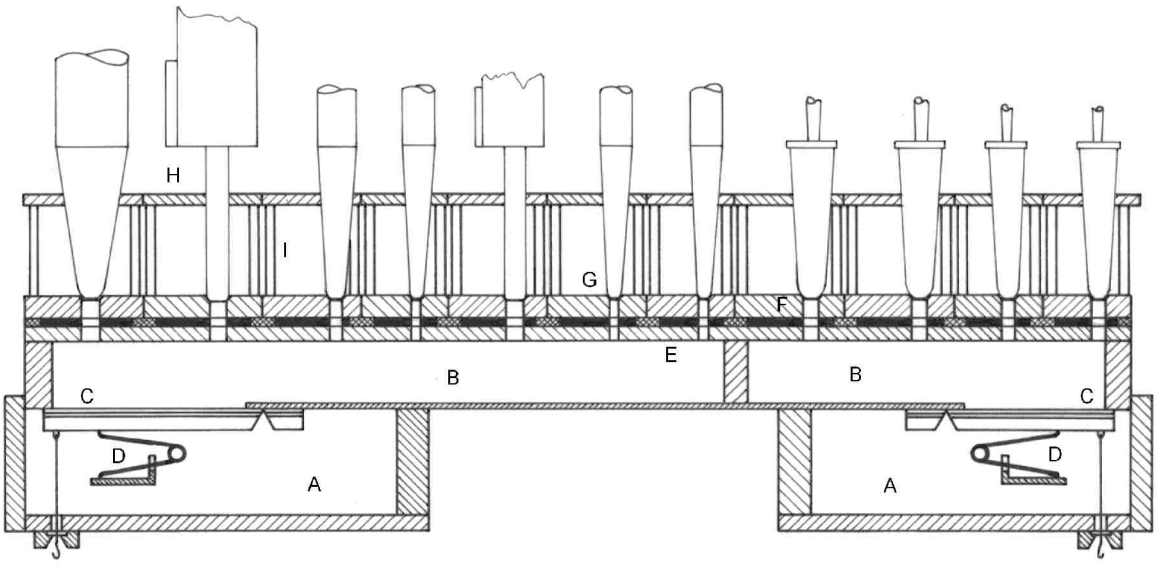


Fig. 3. Secreto de correderas con doble arca de vientos.

Así, cuando se abren una o varias ventillas al pulsar el tedado para hacer pasar el aire desde el arca de vientos hacia la canal, es necesario desplazar las correderas para que el aire continúe su trayectoria a través de los agujeros de las tapas y llegue a los tubos correspondientes de cada registro en particular. En este caso, las perforaciones de las correderas de los registros que se encuentran activados deben coincidir con las perforaciones de la mesa y las de las tapas. Si las perforaciones de las correderas no se hacen corresponder de la manera descrita, los registros gobernados por dichas correderas permanecerán inoperativos.

Con objeto de que los tubos puedan asentarse verticalmente en su ubicación, se suelen colocar unas tablas (H) conocidas por el nombre de *panderetes*, situadas a una determinada distancia de las tapas y perforadas con agujeros de suficiente diámetro como para acomodar los pies de los tubos. Estos panderetes están sujetos y soportados por unos pequeños pilares o *columnas* de madera (I), de modo que no estorben para la colocación de la tubería. A pesar de ser éste el tipo de secreto más antiguo, está considerado como el mejor; especialmente cuando se desea colocar sobre el mismo un número moderado de registros.

El órgano de la iglesia de Usurbil cuenta con seis secretos de correderas como el que acabamos de describir, los cuales cubren los tres compartimentos de que dispone el instrumento: dos secretos para el Órgano Mayor, dos para el Recitativo y otros dos para el Pedal.

Tras la fachada principal, en la parte central, a la altura de la cornisa que separa el pedestal de la caja propiamente dicha, se encuentra ubicado el Órgano Mayor con sus dos secretos a derecha e izquierda, separados por un pasillo desde el cual se accede fácilmente a la tubería. Cada uno de los secretos consta de 32 canales y la distribución es diatónica desde la primera hasta la última nota (AAA-c^4), estando repartidos los tubos entre ambos secretos de manera que los más agudos convergen en la parte central del instrumento. Para facilitar la comprensión, exponemos de manera esquemática la siguiente secuencia, tomando la orientación referida a la fachada principal del órgano vista desde la iglesia:

AAA, BBB, CC , DD , FF, GG, AA, BB, C , D , F, G... ...F , E, D, C, BB , GG , FF , EE, DD, CC, BBB

Prácticamente la totalidad de los tubos descansan sobre su viento, a excepción de los más graves de entonación de 8 y 16 pies, que están distribuidos en los espacios libres de las inmediaciones de los secretos. Parte de la tubería del Bourdon 16', Montre 8', Grosse Flûte 8', Bourdon 8' y Salicional 8' está colocada sobre secretillos asistidos neumáticamente, liberando así un considerable espacio en el interior del instrumento. La colocación de los registros del Órgano Mayor a partir de la fachada es el siguiente: Montre 8', Salicional 8', Prestant 4', Bourdon 16', Doublette 2', Bourdon 8', Grosse Flûte 8', Nasard 2⅔', Plein Jeu (III-IV), Flûte 4' y Tuba Mirabilis 8'.

En la parte central trasera del instrumento, justo detrás del Órgano Mayor, a la misma altura y separado por un amplio pasillo, se encuentra el Recitativo encerrado en una caja expresiva, quedando orientadas las persianas móviles hacia la fachada principal y la parte posterior del instrumento. La caja que encierra toda esta división dispone de una considerable superficie provista de persianas, sin embargo buena parte de la misma se encuentra inutilizada: la parte frontal consta de dos cuerpos (inferior y superior) y funcionan los dos; la parte trasera dispone de dos cuerpos similares a los del frente, funcionando sólo el superior; el costado izquierdo, a excepción de la puerta que da acceso a su interior, toda su superficie está cubierta por persianas móviles, hallándose inutilizadas en la actualidad; el costado derecho está totalmente cerrado por plafones de madera, pues, si tuviera persianas móviles y éstas fueran operativas, su rendimiento sería prácticamente nulo, ya que todos los tubos de mayor volumen descansan en este lado formando una auténtica pared que impide la propagación del sonido a través de ella.

El recitativo del órgano de Usurbil consta de dos secretos 32 canales, estando ambos unidos para mantener una distribución de cromática la tubería, careciendo de pasillo que facilite el acceso para su mantenimiento. Los tubos van discurriendo desde los graves hasta los agudos de derecha a izquierda, tal y como se muestra en la siguiente secuencia:

...G , G, F , F, E, D , D, C , C, BB, BB , AA, GG , GG, FF , FF, EE, DD , DD, CC , CC, BBB, BBB , AAA

Salvo en la parte posterior, donde se ubican la Trompeta y el Clairon, entre las tapas de las arcas de vientos y las persianas móviles de la caja expresiva existen unos pequeños portones que facilitan el acceso a los muelles de afinación de los registros de lengüetería para facilitar la afinación de los mismos. Tomando como referencia la fachada, la colocación de los registros está ordenada de la siguiente manera: Basson 16', Basson-Hautbois 8', Clarinette 8', Octavin 2', Flûte Octaviante 4', Voix Céleste 8', Cor de Nuit 8', Viola de Gamba 8', Principal 8', Quintaton 16', Trompette Harmonique 8' y Clairon 4'.

A izquierda y derecha del Órgano Mayor, separados por unos grandes secretos auxiliares asistidos neumáticamente sobre los que se asientas los tubos más graves de éste, están ubicados los secretos del Pedal, de 18 y 17 canales respectivamente, sobre los cuales descansan los tubos más voluminosos de todo el instrumento. La distribución de la tubería es diatónica en ambos casos, estando colocados los tubos de forma alternada a izquierda y derecha según se muestra en la siguiente secuencia:

AAAA, BBBB, CCC , DDD , FFF, GGG, AAA, BBB... ...CC, BBB , GGG , FFF , EEE, DDD, CCC, BBBB

Exceptuando la Flûte 4', ninguno de los demás registros propios del Pedal descansan sobre su propio viento: los cuatro graves de la Flûte 16' (AAAA-CCC) están sobre un secretillo auxiliar ubicado tras el cierre lateral frontal de la fachada, los nueve últimos de la extensión aguda (BB-G) están colocados en la parte central del interior del órgano, tras la fachada y repartida sobre los secretos del Órgano Mayor, y, el resto de la tubería (CCC -BB), se halla distribuida en la fachada del órgano; los registros de Gambe 16' y Flûte 8' están sobre unos tablones colocados justo encima de los secretos del Pedal, ligeramente más elevados y que toman el aire de este último por medio de conductos de plomo o *postages*. El orden de los registros referido a los costados de la caja del órgano es: Flûte 4', Flûte 8' y Gambe 16'. El resto de los registros del Pedal (Soubasse 16', Bourdon 8' y Trompette 8') están prestados del Órgano Mayor.

La distribución de los registros de un mismo secreto en grupos diferentes abastecidos por de arcas de vientos independientes fue una innovación muy importante que fue desarrollada por los organeros franceses de la segunda mitad del siglo XIX. En este sistema los registros pertenecientes a un mismo compartimento están agrupados en dos bloques, gobernados cada uno de ellos desde su propia arca de vientos: los registros de boca o labiales *(jeux de fond)* en una y; los registros de lengüetería en otra, acompañados algunas veces de registros labiales compuestos y de mutación *(jeux de combinaison)*. Cada una de las arcas de vientos puede tener su propio suministro de aire a diferente presión, pudiéndose controlar el paso del aire hacia cada una de ellas cuando es requerido mediante unas válvulas de admisión. Estas últimas están controladas por unas *pisas de cuchara* que se accionan desde la consola, permitiendo así a que el organista tenga preparadas registraciones para añadir o anular a su voluntad. Cualquier combinación que se saque en cada uno de estos grupos, sonará solamente si los respectivos pedales que los controlan están activados.

En el órgano de Usurbil los secretos del Órgano Mayor y del Recitativo están provistos de doble arca de vientos, aunque la distribución de los registros sobre los mismos no se ajusta a los planteamientos indicados arriba. Esto podría estar justificado por la incorporación de Charles Mutin de cinco combinaciones libres al instrumento, quedando el sistema de doble

arca de vientos relegado quizás a la posibilidad de disponer de diferentes presiones dentro de una misma división. Son varias las razones que inducen a pensar en ello. Por una lado, en ningún compartimento la distribución de la tubería se ajusta a los ideales impulsados por Cavaillé-Coll: según la distribución actual, en el Órgano Mayor comparten una misma arca de vientos los registros de Tuba Mirabilis 8', Flûte 4', Nasard 2 ⅔', Grosse Flûte 8' y Plein Jeu (III-IV), contraviniendo la norma de que en esta agrupación sólo pueden existir registros labiales compuestos y de mutación *(jeux de combinaison)* superiores a la tesitura de 4'; en el Recitativo los registros de lengüetería no están todos agrupados para ser gobernados por medio de una misma arca de vientos, sino que la Trompette Harmonique 8' y el Clairon 4' están sobre una y los registros de Basson 16', Basson-Hautbois 8' y Clarinette 8' están en la otra; en la consola solamente existe una pisa a la que se podría considerar como de *LLamada de Lengüetería*, sin embargo activa únicamente el registro de Basson 16' del Recitativo y no una agrupación concreta del mismo. Ciertamente el sistema de doble arca de vientos es de gran ayuda para facilitar la registración y tiene algunas ventajas notables respecto del sistema de combinaciones fijas. No obstante, tiene otras limitaciones que pueden ser superadas por el verdadero sistema de combinaciones libres.

Fotografía 11. Secretos del Órgano Mayor unidos al tablero de reducción. Al fondo puede apreciarse uno de los secretillos auxiliares asistidos neumáticamente donde descansan los tubos más graves de la Grosse Flûte 8' ydel Salicional 8'. En el costado izquierdo, separado por el pasillo, se encuentra el tablero de reducción del Recitativo con sus molinetes y bracillos.

Ya hemos indicado más arriba que no todos los tubos descansan sobre su viento sino que algunos están ubicados fuera del secreto sobre unos secretillos asistidos neumáticamente. Los secretillos de pistones, bien sean de transmisión neumática o mecánica, sirven excelentemente tanto para los registros de pedal como para aquellos tubos que por sus dimensiones o función que desempeñan deben colocarse alejados de los secretos a los que pertenecen (por ejemplo, los tubos más graves de entonación de 16 y 8 pies o los tubos que cantan en la fachada del órgano).

Consola y transmisión de movimientos

Habiendo descrito ya el modo de generar el aire comprimido y su conducción a través de los portavientos desde los fuelles hasta los secretos, pasaremos a describir los medios con los cuales el organista puede controlar y distribuir este aire a cada uno de los tubos del instrumento; en otras palabras, la transmisión del órgano. Este tema puede considerarse bajo dos aspectos: el control de las notas por la acción de las teclas, y la selección de los diferentes timbres por el accionamiento de los registros.

Fotografía 12. Consola del órgano. En los lugares destinados a alojar los tiradores pueden observarse los espacios vacíos donde iban colocados el resto de los registros que tenía el órgano originalmente. Asimismo, salta a la vista el lugar que ocupaba el tercer teclado.

La consola es la parte del órgano donde se encuentran los teclados, el pedalero, los tiradores de registros, así como todos aquellos movimientos de combinación y medios de control que el constructor pone a disposición del organista para que pueda manipular el instrumento. El órgano de la Iglesia del Salvador de Usurbil dispone de una consola de pupitre separada de la caja del instrumento. Construida en madera de roble, destaca su elegante diseño y la amplitud de todo su conjunto. Consta de dos teclados manuales de 64 notas (AAA-c^4) y de un pedalero de 35 (AAAA-G). Teniendo en cuenta el orden de numeración ascendente de los teclados y los nombres convencionales, el primer teclado gobierna el Órgano Mayor o Gran Órgano mientras que el segundo corresponde al Recitativo.

Las teclas, con las uñetas blancas de hueso (sustituidas hoy en día por otras de material plástico) y las alzas de ébano, son unas palancas de madera que trabajan sobre unas guías y apoyos centrales. Están dispuestas sobre su propia armadura de madera que delimita cada uno de los teclados. En ambos teclados, cada una de las teclas transmite su movimiento mecánicamente por medio de varillas y escuadras, pasando desde la consola, por debajo de la tarima donde se ubica el organista hasta llegar al interior del pedestal del instrumento. Una vez aquí, de manera similar, cada grupo de varillas va unido al lugar donde les corresponde:

el varillaje del primer teclado (Órgano Mayor) está unido a la máquina de asistencia neumática destinada a mover la transmisión de esta división, mientras que el del segundo va unido a otra máquina neumática igual que la del primero. Unido el varillaje convenientemente a cada una de las máquinas de asistencia neumática, el siguiente punto de unión se encuentra en los bracillos de los molinetes que van colocados en sus correspondientes tableros de reducción que gobiernan las ventillas de las arcas de vientos del Órgano Mayor y del Recitativo respectivamente. Dicho varillaje, bajo el accionamiento de las palancas neumáticas, transmite el movimiento a los molinetes de su respectivo tablero de reducción por medio de unas *contra-balanzas*.

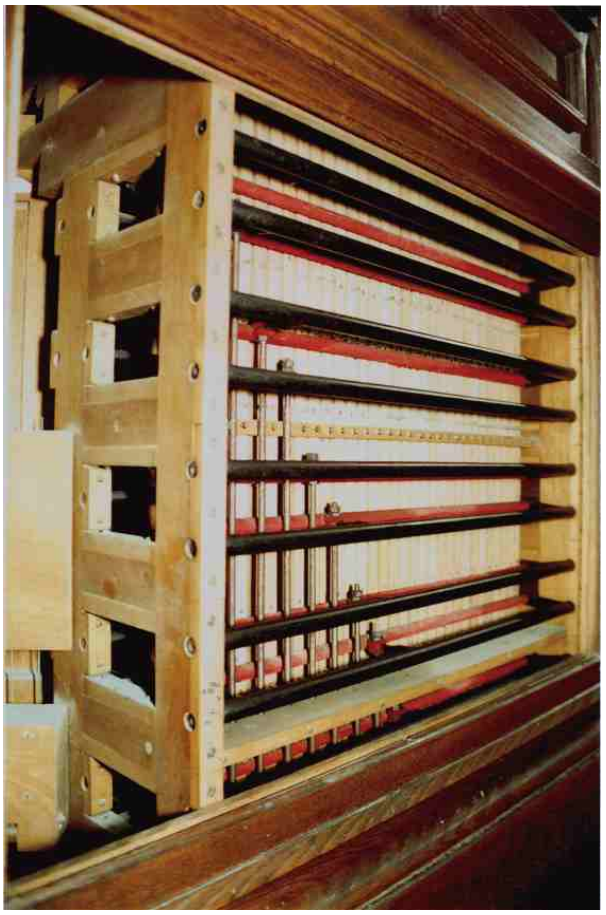
De forma análoga que los teclados manuales, trabaja el pedal, transmitiendo el movimiento a través de su respectivo varillaje (pasando por debajo de la misma tarima hasta llegar a su correspondiente tablero de reducción). Esta transmisión, a diferencia de la del Órgano Mayor y la del Recitativo, es mecánica directa.

En el interior de la consola, retirando los plafones que están tras los teclados, puede observarse el varillaje que pende de ambos teclados en conexión con las escuadras que transmiten el movimiento por debajo de la tarima, ocupando, como es lógico, la anchura que obliga el propio reparto de los teclados manuales. Las 35 primeras notas de cada grupo van provistas de unos pequeños topes. El cometido de dichos topes es transmitir el movimiento a los teclados manuales desde el pedal, por medio de un sencillo sistema mecánico de balancines cuando se encuentran activados los acoplamientos I/P y II/P. Los acoplamientos entre teclados manuales, tanto unísonos como de octava alta y octava baja, trabajan mecánicamente. Como se puede apreciar en la Fotografía 15, todo el sistema de balancines requerido para cada caso se encuentra alojado dentro del pedestal del instrumento e inmediatamente encima de las máquinas de asistencia neumática. De esta manera, la consola queda mucho más desalojada, destinando el espacio libre para distribuir otros accesorios y facilitar su mantenimiento, como por ejemplo la transmisión tubular-neumática de registros y el sistema de combinaciones libres.

A la misma altura y a derecha e izquierda de cada uno de los teclados manuales se encuentran los tiradores de los registros, así como los destinados al Pedal. Justo debajo de cada grupo de tiradores, en el nivel más bajo, existen cinco tiradores numerados del 1 al 5, con los cuales se posibilita la elección de otras tantas combinaciones libres; de forma que con los de la derecha seleccionan los registros del Recitativo y del Pedal, y, con los de la izquierda los del Órgano Mayor.

La transmisión de los registros es tubular-neumática, con lo cual se facilita la posibilidad de incorporar cualquier tipo de combinaciones. El sistema de accionamiento de la transmisión de registros o *«saca-registros»*, aunque algo aparatoso desde el punto de vista actual, es simple y efectivo. Está conectado neumáticamente con los tiradores de la consola, y mecánicamente con los secretos de correderas del Órgano Mayor, del Recitativo y del Pedal. Todos los saca-registros están dispuestos verticalmente y tan próximos como es posible a las cabezas de corredera.

El dispositivo saca-registros está formado por dos pequeños fuelles de cuña estrechos y alargados, dispuestos por separado uno paralelo al otro, y unidos a un conducto lo suficientemente largo como para alimentar todo el grupo de saca-registros que actúa sobre cada secreto. Las tablas móviles de cada saca-registros están unidas entre sí por dos listones articulados con objeto de asegurar la simultaneidad de los movimientos de ambos fuelles. Próximo a cada pareja de fuelles va otro fuellecillo más pequeño cuya finalidad es modificar el estado de los anteriores por medio de un dispositivo de cambio de vías alojado en el costado del conducto. Este dispositivo permite que; mientras uno de los fuelles del saca-registros permanezca expandido, su adyacente se mantenga contraído (dependiendo de que el tirador de registros de la consola esté activado o desactivado).



Fotografías 13 y 14. Varillaje del Recitativo con sus topes para el acoplamiento con el Pedal y dispositivo de combinaciones libres del costado izquierdo de la consola respectivamente.

En la parte inferior de la consola, por encima del pedalero, se encuentran los mandos y demás dispositivos de control, como son las pisas para los acoplamientos, combinaciones, trémolo, trueno y el pedal de expresión.

Máquina de asistencia neumática o de palancas neumáticas

Hacia la mitad del siglo XIX, parece ser que los organeros decidieron poner en marcha algunas ideas con el propósito de suavizar la transmisión de los teclados del órgano. En la obra de Dom Bedos de Celles (considerado como el primer tratado práctico de cierta importancia sobre organería) no se encuentra otra cosa que la sencilla y típica transmisión mecánica a base de varillas, rodillos, escuadras, palancas, etc., conocida a lo largo y ancho de toda Europa. Desde la publicación de este tratado (1766-1788) hasta el período mencionado no llegó a surgir ningún avance realmente novedoso en cuanto a la mecánica del órgano. Pero la transmisión mecánica, dentro de su concepto primitivo, comenzó a ser cuestionada ante la búsqueda de una mayor elasticidad y ligereza en la pulsación, pues, en instrumentos grandes, los teclados se hacían duros y pesados. En este sentido sorprende que los organeros alemanes del siglo XVIII (época durante la cual se construyeron instrumentos de gran envergadura) no dirigieran su atención a mejorar la mecánica del órgano. Parece dar a entender que se conformaban con mecanismo tradicional, tal y como lo habían recibido de las generaciones anteriores, centrando más bien sus esfuerzos en desarrollar el aspecto sonoro del instrumento.

En algunas ocasiones se habían puesto en práctica diversos sistemas de *«ventillas de apoyo»* y transmisiones de balanza para salvar la suspensión inicial de la mecánica; pero en los casos donde las ventillas eran grandes y se incluían acoplamientos entre varios teclados, la pulsación llegaba a hacerse impracticable de no ser por ciertas innovaciones que surgieron para tratar de reducir la excesiva resistencia que presentaba la transmisión. Y fue el propio viento del órgano junto a la capacidad inventiva de los organeros lo que vino a proporcionar la solución a semejante impedimento. El primer intento de aliviar la transmisión de los teclados por medio de procedimientos neumáticos fue llevado a cabo por Joseph Booth, organero de Wakelfield (Yorkshire); introduciéndolo en el órgano que él mismo construyó en 1827 para la iglesia de Attercliffe, cerca de Sheffield[48]. En este instrumento los tubos más graves del Flautado (Open Diapason) del GGG del Órgano Mayor fueron colocados sobre un secreto especial, y los tiros de las ventillas estaban conectados a unos fuellecillos circulares, los cuales al expandirse por la fuerza del aire comprimido, tiraban de las ventillas para abrir el paso del aire desde el arca de vientos hacia los tubos. Estos fuellecillos fueron denominados por el inventor como *«puffs»*, y en 1830 Sebastian Érard mostró en París una aplicación similar que fue llamada *«válvula de pulsación ligera»*.

Tras estos sistemas que acabamos de mencionar surgirían las primeras formas de lo que hoy conocemos como *máquina de asistencia neumática* o de *palancas neumáticas*. Ya en 1835 el organero David Hamilton[49] inventó una aplicación *«para aliviar la fuerza de la pulsación en grandes instrumentos»*, instalándolo aquel mismo año en el órgano de la iglesia de Sant John de Edimburgo, y en 1839 expuso su invento ante la British Association de

---

(48) Curiosamente, Cavaillé-Coll, el primero en utilizar el dispositivo desarrollado por Barker, construyó en 1873 un monumental órgano para el Albert Hall de Sheffield.

(49) En un folleto impreso por David Hamilton en 1851 se decía lo siguiente: «*Muchos años antes él [Hamilton] descubrió un nuevo principio mecánico, el cual lo aplicó para aliviar la pulsación en los grandes instrumentos. Esta invención la introdujo en el órgano de la St. John's Episcopal Church de Edimburgo en 1835, y se leyó un documento ante un reconocimiento de la British Association de Birmingham en 1839, explicatorio de un modelo el cual se exhibió. Después encontró esta invención idéntica (en todos los detalles igual al de su modelo) aplicado en el órgano de la iglesia de St. Denis y en la iglesia de la Madeleine de París, bajo el nombre de palanca neumática (pneumatic lever), y por lo cual tiene razón de creer que fueron tomados de su modelo, pues su primera introducción en París fue posterior en el tiempo a la Exposición de Birmingham»*. Ashdown Audsley, George: *The Art of Organ-Building, Vol. 2*. New York 1965, pág. 244.

Birmingham. Este sistema, ideado por Hamilton, parece ser que fue el que inspiró a Charles Barker para desarrollar su modelo. Charles Spackman Barker centró su atención en el desarrollo de sistemas similares para resolver los inconvenientes derivados de la extrema dureza que presentaban los teclados de los órganos grandes, como el construido por entonces para la catedral de York. Gracias a sus constantes estudios llegó a dar con la solución eficaz para este inconveniente, por lo cual escribió en 1833 al Dr. Camidge, organista de la catedral de York, dando noticia de su descubrimiento y pidiendo que le fuera permitido poner a prueba la eficacia de su sistema instalándolo de forma temporal en alguno de los teclados más duros del órgano. Pero la petición fue desestimada debido a dificultades económicas.

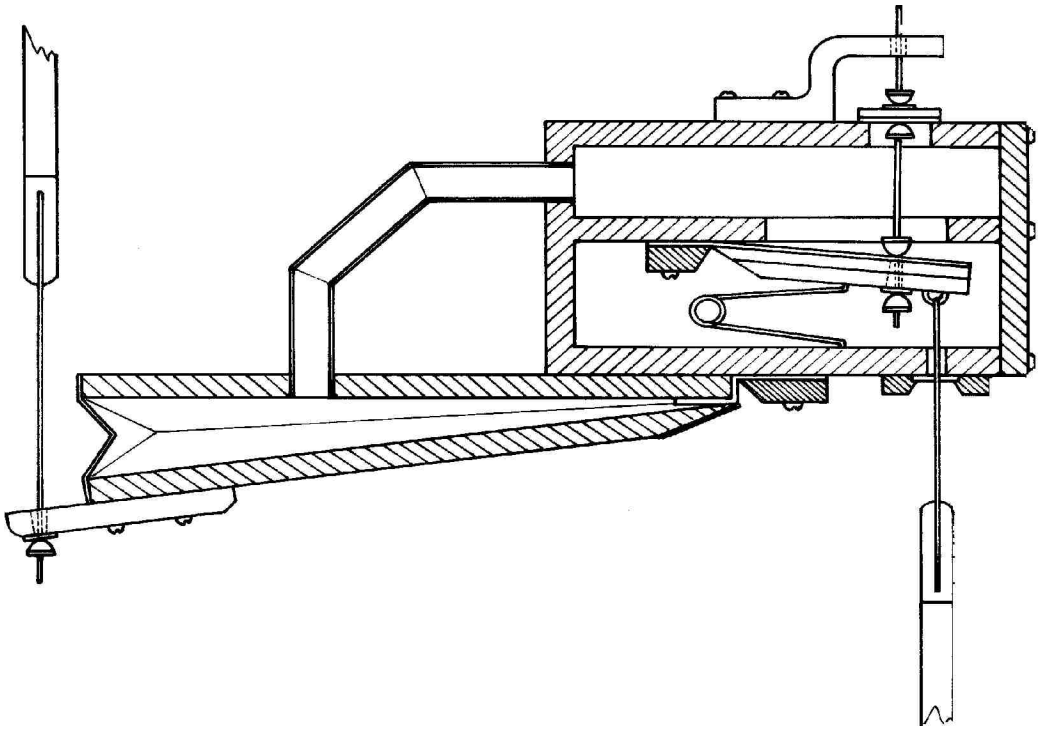


Fig. 4. Máquina de asistencia neumática de Barker.

De igual manera, Barker cursó la misma petición para instalar su sistema en el órgano de Birmingham, recién inaugurado, corriendo la misma suerte que en el caso de York. Era por aquellos años cuando el eminente constructor Aristide Cavaillé-Coll se hallaba construyendo un monumental órgano para la iglesia de Sant Denis, cerca de París, y estaba ya lo suficientemente avanzado como para poder confirmar que rivalizaría en cuanto a la dureza de teclados con los mencionados de York y Birmingham. Charles Barker oyó a un amigo suyo que había visitado Francia ocasionalmente, que semejante instrumento se hallaba en fase de construcción; así, escribió inmediatamente a Cavaillé-Coll proponiéndole instalar su máquina neumática. Esto fue en 1837, y Cavaillé-Coll respondió al organero inglés mostrando su interés en contratarle y examinar la posibilidad de aplicar el dispositivo en el órgano de Sant Denis. Barker viajó a París, y por fin Cavaillé-Coll, después de estudiar el invento, decidió aplicarlo bajo la supervisión directa del organero británico. No obstante, Barker, antes de realizar nada y con objeto de proteger su prioridad como inventor, sacó una patente francesa en 1839, y poco después la máquina de asistencia neumática se aplicó con éxito por primera vez, en 1841, en el órgano de Sant Denis. Caducado el convenio con Barker, Cavaillé-Coll diseñó su

propia versión de la máquina de asistencia neumática. En las Figs. 4 y 5 se ilustran ambos sistemas respectivamente(50).

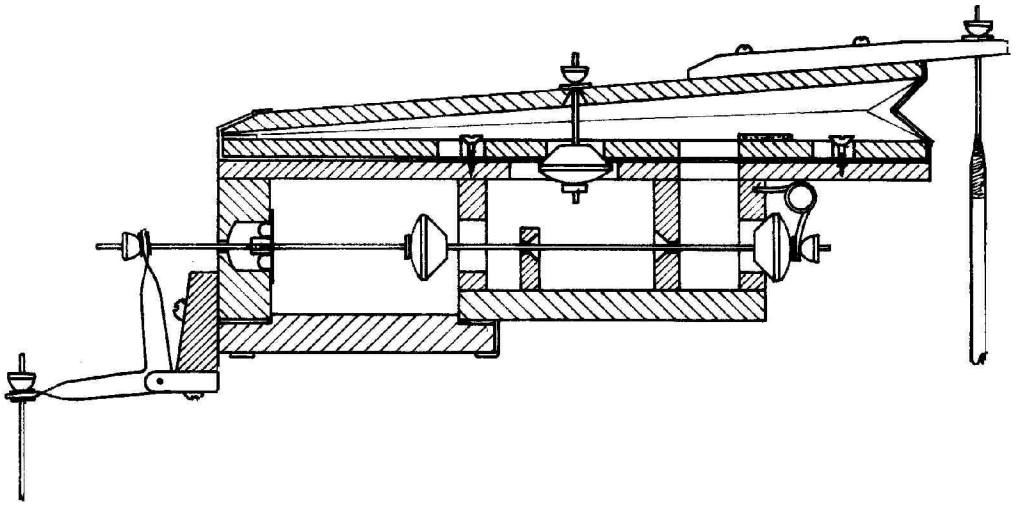


Fig. 5. Máquina de asistencia neumática desarrollada por Cavaillé-Coll.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, también en España se fue introduciendo la máquina de asistencia neumática. Aunque todavía no podemos aventuramos en hacer una exposición tan ordenada cronológicamente como la expuesta poco más arriba, está claro que son dos las vías posibles: a través de los órganos importados directamente del extranjero (Cavaillé-Coll, Merklin, Puget, Stoltz, etc.) y; la adopción del invento por parte de algunos organeros locales. Sería precisamente durante la década de 1880 cuando la organería en España iba a experimentar el cambio más radical de toda su historia. Con el fallecimiento de Pedro Roqués en 1883 y el establecimiento de Aquilino Amezua en Barcelona en 1884, se daba fin a un período de transición que había comenzado unos treinta años antes. Las técnicas constructivas utilizadas por Pedro Roqués pueden considerarse representativas de esta transición, mostrándonos un perfecto vínculo de unión entre los conceptos tradicionales del pasado y del presente. Después de haber vivido varios años en Bilbao, trasladó su taller a Zaragoza, donde se encargó de la renovación y ampliación de los órganos grandes de la Seo y del Pilar. En el órgano de la Seo, Roqués realizó la ampliación del instrumento utilizando técnicas relativamente tradicionales. En cambio, en el órgano de la Basílica del Pilar introdujo otras más modernas, instalando un sistema de transmisión mecánico-neumática similar al que se estaba introduciendo en Francia con bastante éxito(51). Aquilino Amezua es quien recoge el testigo de sus antepasados familiares y de Pedro Roqués, y es precisamente él quien va a imponer en España la estética del órgano romántico-sinfónico, marcando la configuración definitiva de todos los instrumentos que se habrían de construir sucesivo. En este sentido, cabe destacar al organero vasco, que, al igual que otros constructores europeos, desarrolló su propia versión de la máquina de asistencia neumática. Recordaremos que Amezua, líder indiscutible de la organería española de su época, trabajó en Francia con Jean Baptiste Stoltz.

---

(50) Para más detalle ver: Ashdown Audsley, George: *The Art of Organ-Building, Vol. 2*. New York 1965, págs. 243-262.

(51) Según parece indicar, debe tratarse de la máquina de asistencia neumática similar a la desarrollada por Barker. González Valle, José Vicente: *La Iglesia Cristiana y el Desarrollo de la Historia de la Música de aragón hasta el 1900*, Zaragoza 1991, pág. 301.

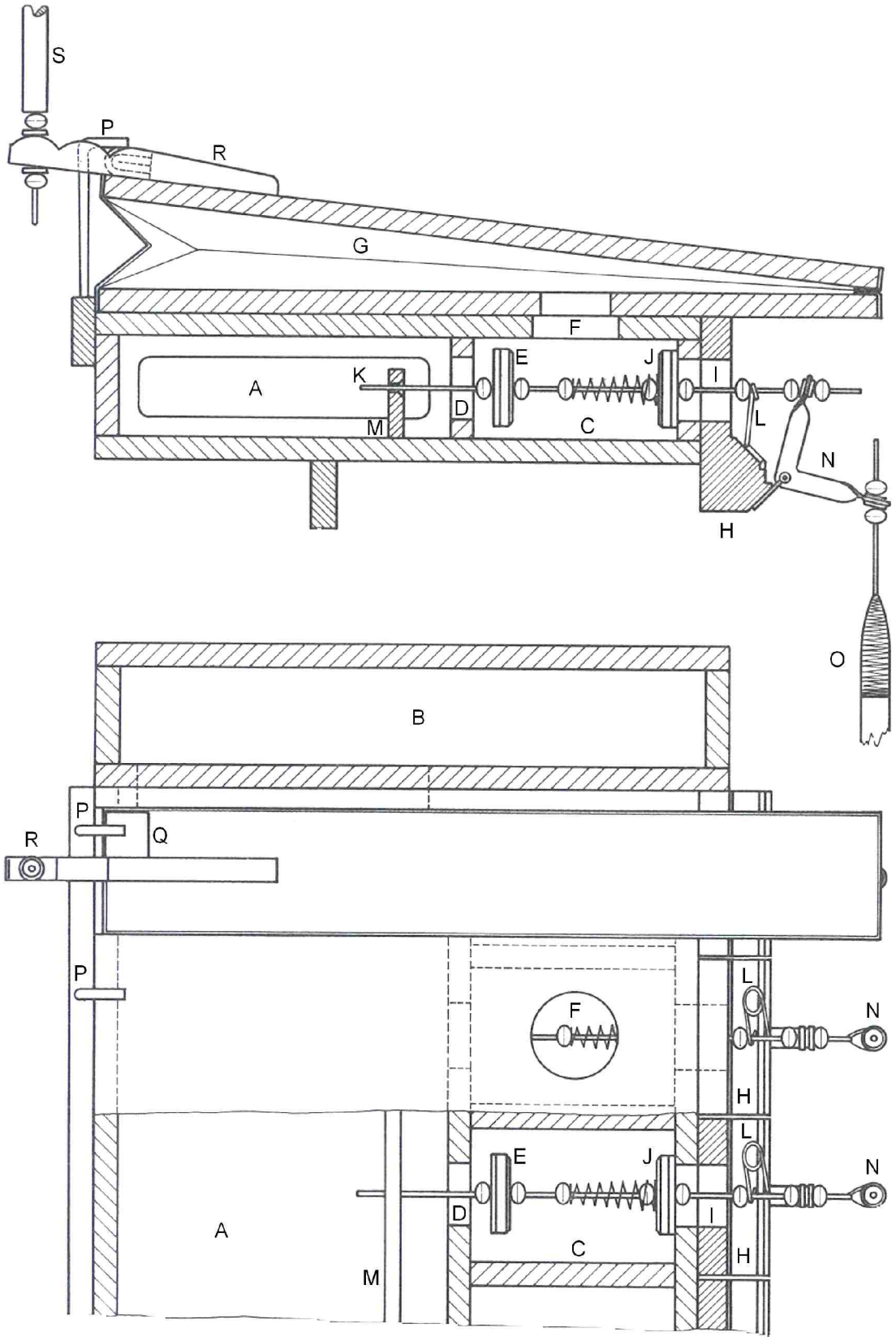


Fig. 6. Máquina de asistencia neumática aplicada por Charles Mutin en el órgano de Usurbil.

La máquina de asistencia neumática desarrollada por Charles Mutin, salvo algunos detalles insignificantes, viene a se exactamente igual a la que desarrolló Aquilino Amezua o alguno de sus antecesores de la familia, pues para 1892 —como muy tarde— esta misma versión de palancas neumáticas ya se encontraba instalada en el órgano de la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia. Resulta bastante extraño que Charles Mutin cambiara el sistema de funcionamiento de su máquina de asistencia neumática para abandonar el que había sido utilizado habitualmente por la firma A. Cavaillé-Coll. Efectivamente el diseño de este dispositivo es mucho más sencillo e igual de efectivo que los de su antecesor, y, por lo tanto, menos costoso en cuanto a fabricación. Curiosamente, en lo más fundamental coincide con la máquina de asistencia neumática diseñada por Aquilino Amezua y utilizada en multitud de órganos construidos por esta última Casa. Por ello, sería interesante estudiar la evolución histórica de ambos sistemas con objeto de ver cuál de los dos surgió primero. En la Fig. 6 se ofrece una sección y vista en planta del dispositivo utilizado por Mutin en el órgano de la iglesia del Salvador de Usurbil.

La parte inferior del dispositivo consta de dos cámaras, conteniendo una de ellas dos válvulas; la parte superior no es más que un fuellecillo en forma de cuña, alargado y estrecho, en cuyo extremo móvil va unido un bracillo, o, mejor dicho: la *palanca*. La cámara (A) es continua y lo suficientemente larga como para abastecer de aire a tantos fuellecillos como se puedan colocar, siendo el número más habitual entre 10 ó 12 (concretamente en el órgano de Usurbil están dispuestos en 4 filas de 13 y 1 de 12, contando de abajo hacia arriba). Esta cámara contiene aire a alta presión que se comprime en un fuelle específicamente diseñado para este cometido y que es conducido a través del conducto vertical (B), indicado en la vista en planta; se comunica con la cámara (C) por la abertura circular (D), la cual se abre y se cierra por medio de una válvula cilíndrica (E). Como se muestra en la vista en planta, la cámara (C) está dividida por cada fuellecillo y tiene unas aberturas circulares en (F) por las cuales el aire a presión pasa hacia los fuellecillos (G) cuando se activa el sistema. A su vez, cada división de la cámara (C) dispone de una tapa desmontable (H), provista de una abertura (I) que se comunica con el aire exterior y que puede abrirse y cerrarse por medio de la válvula circular (J). Las dos válvulas (E) y (J) están fijadas por medio de tuercas de cuero al alambre (K), el cual se mantiene en posición horizontal por el resorte o muelle (L) que va sujeto a la tapa (H) y la guía interior (M), que va dentro de la cámara (A). Las válvulas (E) y (J) están ajustadas sobre el alambre, de manera que puedan abrir y cerrar simultáneamente las aberturas (D) e (I) (es decir, cuando se abre una se cierra la otra y viceversa), siendo la distancia del movimiento, como regla general, igual al calado de la tecla (entre 9 y 10 mm). Las válvulas son de madera ligera, torneadas y guarnecidas con piel, y se asientan contra las caras lisas de sus respectivas aberturas. La escuadra (N) está conectada con la tecla a través de la varilla (O), y retorna a la posición de reposo por medio del muelle (L), como se indica. Los fuellecillos (G) se componen de dos tablillas unidas a modo de bisagra en uno de sus extremos y construidos en forma de cuña por un pliegue de badana fina lo suficientemente gruesa como para resistir la presión del aire interior y no alterar la perfecta libertad en los movimientos de apertura y cierre. Al accionarse el fuellecillo, éste choca con la parte angulada del tope (P) que regula la apertura del fuellecillo. Para evitar ruidos, la tablilla superior del fuellecillo lleva pegado un fieltro (Q) junto al bracillo (R) que se proyecta desde el extremo móvil de dicha tablilla. Este bracillo finalmente está conectado con la ventilla del secreto por medio de un sistema de balanzas, varillas, tableros de reducción, etc., siendo la sujeción más inmediata la varilla (S). En el interior de la cámara (C), entre las válvulas (E) y (J), existe un muelle, cuyo cometido es muy cuestionable. Quizás habría que entenderlo como una precaución ante posibles holguras que pudieran aparecer en la rosca de la válvula (J) con el alambre (K), o bien como un sistema de amortiguación de dicha válvula. A nuestro juicio, lo encontramos totalmente innecesario: si la válvula va roscada, queda perfectamente bloqueada por las dos tuercas de cuero adyacentes, que hacen el efecto de *contratuerca*.

Fotografía 7. Máquinas de asistencia neumática y acoplamientos alojados en el interior del instrumento. A los costados de ambos grupos, sobre los portavientos que distribuyen el aire hacia las máquinas, pueden apreciarse los dispositivos que sirven para aumentar la presión.

El funcionamiento de este dispositivo neumático es muy sencillo. Cuando está en reposo, las válvulas se encuentran en posición inversa de la que se muestra en la sección: la válvula (E) cierra la abertura circular (D), cortando la comunicación entre la cámara (A) y la (C); la válvula (J) queda separada de la tapa (H), dejando abierta la abertura circular (I), de modo que la cámara (C) y el fuellecillo (G) queden en contacto con el aire exterior. Ahora, cuando el organista baja una tecla, la varilla (O) hace girar levemente la escuadra (N) hacia abajo para que, a su vez, tire del alambre (K), y las válvulas (E) y (J) tomen las posiciones indicadas en la sección. El aire a alta presión contenido en la cámara (A) pasa a través de la abertura (D) hacia la cámara contigua (C), y de ésta al interior del fuellecillo por la abertura circular (F), hinchándolo para que active la transmisión desde este punto al secreto. La válvula (J) tapona la abertura (I) impidiendo que el aire a presión escape al exterior; así, mientras la teda esté pulsada, el sistema permanecerá activado como se muestra en la sección; pero en el instante que se suelte la tecla, la válvula (J) retrocede a la vez que la (E), permitiendo que el aire a presión del interior de los fuellecillos escape al exterior a través de la cámara (C) y la abertura (I), a la vez que la válvula (E) corta el suministro de aire a presión procedente de a cámara (A). Los fuellecillos se deshinchan prácticamente en el acto por el empuje de la transmisión conectada con la varilla (S) y el rápido movimiento de las válvulas, bajo la tensión del muelle (L).

Disposición y temperamento del órgano

Básicamente, la disposición del órgano no es más que la lista de registros que contiene, distribuidos y ordenados por tesituras en los diferentes compartimentos o divisiones que lo conforman. Tras un examen a primera vista, la disposición puede darnos una idea del alcance sonoro que puede proporcionar el instrumento así como el estilo del artífice. Por ello, el primer requisito que debe considerarse para un buen órgano es una disposición bien diseñada y equilibrada.

Teniendo en cuenta lo expresado en el párrafo anterior, no cabe duda que conociendo el constructor de un órgano podríamos también intuir poco más o menos como puede ser su disposición dependiendo de la magnitud del instrumento, número de teclados, etc. De esta manera, cuando nos referimos a algún órgano construido por la firma Mutin-Cavaillé-Coll de París, rápidamente lo asociamos como un instrumento de una estética y época muy concreta, con una sonoridad redonda y corpulenta, donde abundan los registros de boca o labiales en tesitura unísona de ocho pies. Y esto es lo que ocurre concretamente en el órgano de la iglesia del Salvador de Usurbil, construido en 1907.

El órgano de Usurbil consta de 30 registros distribuidos en dos teclados manuales de 64 notas y un pedalero de 35. La distribución de los registros es la siguiente: 11 en el Órgano Mayor o Gran Órgano, 12 en el Recitativo y 7 en el Pedal.

Órgano Mayor

Bourdon 16’
Montre 8’
Grosse Flûte 8’
Bourdon 8’
Salicional 8’
Prestant 4’
Flûte 4’
Nasard 2 ⅔’
Doublette 2'
Plein Jeu (III-IV)
Tuba Mirabilis 8’

Recitativo

Quintaton 16’
Principal 8’
Cor de Nuit 8’
Viola de Gamba 8’
Voix Céleste 8’
Flûte Octaviante 4’
Octavín 2’
Trompette Harmonique 8’
Clairon 4’
Basson 16'
Basson-Hautbois 8’
Clarinette 8’

Pedal

Flûte 16’
Soubasse 16’
Gambe 16’
Flûte 8’
Bourdon 8’
Trompette 8’
Flûte 4'

Acoplamientos: I/P, II/P, II/I, Octava Grave II/I, Octava Aguda II/I. Como dispositivos complementarios dispone de Trémolo al II, LLamada de Lengüetería, Pedal de Expresión al II y Trueno. Dispone asimismo de cinco posibilidades de Combinaciones Libres mecánicas (de

origen). El temperamento es igual y está afinado tomando como referencia la nota a^1 = 437,8 Hz. a 16,5º C y una humedad ambiente del 53%.

Conociendo la disposición podemos considerar también la estructura de los diferentes coros del órgano. Éstos pueden estar construidos de cada una de las cuatro familias principales de registros. Así, cuando se escucha un lleno bien diseñado con toda su plenitud y brillo, deben predominar dos coros en particular: un coro de registros labiales formado por flautados abiertos o principales y un coro de lengüetería formado por registros del tipo de la trompeta.

Los Registros y sus Familias

La variedad de registros que se pueden obtener por las diferentes formas constructivas y por medio de los diversos métodos de armonización es inmenso, sin embargo todos ellos pueden agruparse dentro de cuatro familias claramente diferenciadas. La clasificación de cada familia está determinada por la propia naturaleza del material sonoro utilizado (los tubos), pues dependiendo de las formas, se obtendrá un resultado sonoro diferente.

La primera diferenciación sonoro-auditiva más importante sería la de los registros de boca, o labiales, contra los registros de lengüetería. Los distintos procedimientos existentes entre unos y otros para producir el sonido, así como el ataque y el carácter general de cada tipo son tan diferentes que no presentan dificultad para distinguirlos entre ellos.

Dentro de los registros labiales o de boca, habría que distinguir otras tres subdivisiones: flautados o principales, flautas y cordófonos. No obstante, entre cada uno de estos grupos se encontrarán asimismo algunos registros de timbre híbrido, un tanto indefinido, que toman ciertas peculiaridades de los demás. Igualmente, los registros de lengüetería pueden subdividirse en función del papel que desempeñen, bien dentro del coro de lengüetería o bien como registros solistas; surgiendo también, como en el caso anterior, algunas superposiciones inevitables, ya que cierto número de registros solistas de lengüetería pueden utilizarse eficazmente dentro del coro. Estos últimos se dividen en: registros pertenecientes al coro de lengüetería, registros solistas y registros de imitación orquestal.

FLAUTADOS O PRINCIPALES: Todos estos registros se componen de tubos abiertos, generalmente de metal, y constituyen la familia más importante de todo órgano. El sonido de los flautados, considerado como el más puro del órgano, se caracteriza por su fundamental fuerte y la carencia de armónicos parciales superiores de carácter prominente. Así como los demás registros pertenecientes a otras familias tienen alguna afinidad con ciertos instrumentos musicales, el sonido de los flautados es tan particular que hace del órgano un instrumento peculiar e inimitable. Existen registros de otras familias como el Corno de Gamuza o la Flauta Cónica, que, dependiendo de la armonización, pueden considerarse pertenecientes a la familia de los flautados. Los registros de timbre manso y apacible, como la Dulciana o el Salicional, podrían incluirse también dentro del grupo de los principales pues en realidad no son mas que flautados de talla estrecha.

FLAUTAS: Los registros de esta familia están clasificados por su sonido característico (muy similar al de las flautas), de timbres más redondos, así como por sus tallas mucho más anchas que las de los registros de la familia de los flautados y los de imitación de cuerda. Estos, a su vez, pueden subdividirse en otros tres grupos en función de que sean abiertos, tapados o semi-tapados.

Las flautas abiertas tienen un sonido característicamente puro, con sus armónicos primero y segundo fuertes (fundamental y octava), y débiles los restantes armónicos superiores. Las flautas tapadas tienen fuertes los armónicos impares, produciendo un sonido maduro y animado. Los registros semi-tapados toman algunas características de cada uno de los tipos anteriores, que, por la inclusión de armónicos pares, adquiere un timbre muy colorido. En algunas ocasiones, La Flauta Cónica y el Corno de Gamuza son tan ricos en armónicos, que emiten un timbre intermedio de flauta-cuerda. Tanto uno como otro, a pesar de estar agrupados dentro de la familia de las flautas, parecen encajar mejor entre los flautados.

CORDÓFONOS: Los registros cordófonos o de cuerda poseen una sonoridad brillante, cálida y sugerente, tratando de imitar a los instrumentos de cuerda de la orquesta. Construidos principalmente en metal y de talla muy estrecha, sus timbres son intensos. Una rica cadena de armónicos superiores y una fundamental débil hacen que este grupo de registros se

diferencie claramente de los flautados y las flautas. Al igual que los anteriores, pueden subdividirse en dos grupos: en flautas de tipo organístico o en flautas de tipo orquestal.

Los registros del primer grupo tienen un timbre intenso y bondadoso, apareciendo con bastante asiduidad en las disposiciones de multitud de órganos; los del segundo, de tallas exageradamente estrechas y caracterizados por su timbre picante e intenso, pretenden imitar tanto como sea posible el sonido de los instrumentos de cuerda de la orquesta.

Existen también registros ondulantes como el típico de Voz Celeste, formados generalmente por registros repetidos de la familia de las cuerdas. Otros pocos registros tienen una sonoridad indefinida entre flautados y cuerdas.

REGISTROS PERTENECIENTES AL CORO DE LENGÜETERÍA: Son aquellos que están armonizados fundamentalmente para formar parte de un coro de lengüetería y para poder mezclarse asimismo con el coro de principales. Todos los resonadores de este grupo son cónicos invertidos sin excepción, con un timbre de fundamental muy intensa y una superestructura muy rica de armónicos superiores, que muestra cierto parecido con la de los metales de la orquesta.

La forma de producir el sonido es a través de una delgada lengüeta que, sujetada por una cuña y un muelle afinador *(raseta)*, vibra periódicamente contra los bordes de una canilla para proyectar dichas vibraciones hacia el resonador. La talla y la presión de aire, así como otros factores, alteran tanto el número como la sonoridad relativa de sus armónicos superiores. La cadena de armónicos de la Trompeta es, como mínimo, el doble que la de un Flautado, extendiéndose alrededor de cinco octavas y media por encima de la nota que se hace sonar (el Flautado solamente llega a alcanzar cuatro octavas y media sobre su fundamental). Asimismo el armónico superior más prominente de la Trompeta puede ser cualquiera de sus ocho primeros, mientras que el del Flautado suele ser el primero o fundamental, aunque también pueden serlo los armónicos segundo y tercero.

LENGÜETERÍA SOLISTA DE TIPO ORGANÍSTICO: Estos registros tienen un carácter marcadamente individual y existen varias formas constructivas. Aunque están basados en los sonidos de ciertos instrumentos más o menos antiguos (de los cuales derivan sus denominaciones) no quiere decir que en todo momento tengan que ser fieles reproducciones o imitaciones de los sonidos de semejantes instrumentos. Junto con los registros que forman el coro de lengüetería (más correctamente, trompetería) los registros solistas de lengüetería son los más comunes desde los esquemas más tradicionales hasta los actuales (Dulzaina, Fagot, Oboe, Cromorno, Voz Humana…).

LENGÜETERÍA DE IMITACIÓN ORQUESTAL: Los registros de este último grupo están especialmente diseñados y armonizados para imitar deliberadamente los instrumentos modernos de viento (Clarinete, Corno Inglés, Corno de Noche…). Pero la naturaleza estática del órgano hace que semejantes registros queden con un mayor o menor grado de sutileza respecto a la realidad.

Los registros del órgano de Usurbil están distribuidos en dos compartimentos manuales (Órgano Mayor y Recitativo) y un tercero de Pedal. El Órgano Mayor siempre se ha considerado la división más importante del instrumento (de ahí su nombre), pues debe de albergar el coro más numeroso de flautados o principales. La denominación que la define deriva de la propia evolución histórica del órgano, cuando los órganos Mayor o Principal y Positivo o Cadereta se fueron integrando para poderse controlar bajo las manos de un único ejecutante. El número y la especie de los registros varía en función de la magnitud del instrumento. Pero es totalmente indispensable que tenga por lo menos: un coro más o menos completo de flautados para formar la columna vertebral de todo el instrumento; algún registro

de acompañamiento como el Salicional o la Dulciana; y lengüetería, pudiendo variar entre un único regIstro de 8' y un coro completo compuesto de registros de entonación de 16', 8' y 4'.

El coro de flautados debe de ser tan completo como sea posible, siempre teniendo en cuenta la magnitud del órgano. Aunque los criterios pueden ser variables entre constructores de diferentes épocas, ningún coro de flautados está completo sin un buen *plenum.* En algunos esquemas de órganos pequeños, el Flautado Abierto de 8 pies puede encontrarse sustituido eficazmente por un Flautado Tapado o Violón de 8', a pesar de pertenecer este último a la familia de las flautas. Este tipo de registros en combinación con los flautados da como resultado un sonido grueso que, en ciertos casos, puede llegar a ser agotador. Las flautas en el Órgano Mayor pueden proporcionar contraste y apoyar a los flautados. Si fuera posible, no estaría de más disponer de una familia completa de flautas, por lo menos hasta llegar a la tesitura de 2', sobre todo para aquellas combinaciones donde una Quincena principal podría resultar demasiado brillante. Desde el siglo XVII hasta comienzos del XIX los coros de registros labiales fueron diseñados de manera brillante con objeto de potenciar la transparencia polifónica. Sin embargo, entre finales del siglo XIX y principios del XX, la consideración de que la tesitura unísona de 8 pies debía predominar sobre todas las demás era mayoritaria. Cualquier órgano de tamaño medio-grande construido por aquella época en España tenía como base una gran concentración de registros de entonación de 8 pies. En comparación con éstos, los registros superiores a la tesitura de 4 pies eran muy escasos y casi insignificantes. Esta concentración sonora en tesitura de 8' en detrimento de los registros de entonaciones superiores contribuyó a que el lleno se convirtiera pesado (sobre todo en la parte de los bajos), poco claro y, lo peor de todo, falto de definición.

De alguna manera, el carácter básico del coro de registros de boca condiciona el coro de lengüetería, quedando éste relegado a un segundo plano. En órganos de tamaño medio es imprescindible el registro de Trompeta 8', bien para una utilización solista o bien para servir en conjunto con el resto de los registros. Es de vital importancia que cualquier registro de lengüetería colocado en el Órgano Mayor no oscurezca o eclipse la transparencia del coro de registros labiales: deben de proporcionar color, sin tapar al resto. Algunos órganos de todo este periodo en el que estuvieron de moda los grandes bloques de registros unísonos de 8', estaban dominados por una sección de lengüetería fuerte y de sonido opaco que solamente se sumaba para oscurecer aún más el sonido confuso ya existente.

Los registros que componen el Órgano Mayor son los siguientes:

MONTRE: La denominación Montre es un término francés que se refiere a aquellos registros cuyos tubos se hacen sonar en la fachada del órgano y que pertenecen a alguna de las variedades de los registros principales o flautados de 32', 16', 8' ó 4' tanto de los teclados manuales o del Pedal. El Montre francés es muy diferente del alemán, del inglés o de los Flautados españoles. Todos sus tubos emiten una cálida explosión de armónicos e inarmónicos iniciales que dan una impresión poderosa y animada al oído, pues prácticamente la mitad de las sensaciones que produce el timbre en el oyente están provocadas por los efectos de los armónicos iniciales. El Montre, junto con los registros brillantes de mixtura, es la característica esencial de los órganos franceses. No obstante en el órgano clásico español el registro equiparable es el Flautado de 26 ó de 13 palmos, que desde el siglo XV hasta nuestros días se ha mantenido esencialmente como el principal registro colocado en fachada. En algunas regiones, como Navarra, Aragón, Cataluña o Valencia los organeros definieron concretamente la ubicación del Flautado de fachada con términos como: Delantera, Devanter, Cara, Muestra, Mostra u otras acepciones sinónimas, todas ellas equivalentes, como se viene diciendo, del Montre francés.

Los organeros franceses designan con el Montre el principal registro base, tanto en los compartimentos del Órgano Mayor como en los del Pedal. En el primero suele ser generalmente de entonación de 8 pies o 13 palmos (según la notación tradicional española)

mientras que en el segundo, lo normal es que sea de 16 pies o 26 palmos. Generalmente el Montre de 8', de forma similar al Flautado de 13 español, es un registro de talla media y construido en metal a lo largo de toda la extensión del teclado. Por unanimidad, está considerado como el sonido verdadero y propio del órgano, resultando ser totalmente distinto del sonido producido por cualquier otro instrumento musical. Es rico, pleno, majestuoso, prácticamente libre de armónicos parciales superiores de carácter prominente, y puro. Tanto es así, que mantiene el carácter y color de todos aquellos sonidos que se combinen con él. Teóricamente, los registros de las familias de las flautas, cordófonos, lengüetería, así como los llenos y registros de mutación son complementarios del Flautado. Sin este último, estos grupos de registros perderían enormemente su utilidad. Las flautas serían más torpes, los cordófonos se volverían más disonantes, y la lengüetería podría resultar un tanto extraña al oído. Igualmente, otros registros no tendrían razón de existir, y el conjunto del órgano resultaría realmente desconcertante y carente de sentido. El registro de Flautado o Montre, dependiendo de las escuelas organeras y las épocas constructivas, puede tener un sonido muy variable. La manera en que están armonizados, las presiones a las que se hacen sonar o la práctica de entallas y orejas para su entonación y afinación, pueden alterar enormemente los resultados.

En cuanto al Montre del órgano de Usurbil, podemos decir que, a pesar de ser un registro perteneciente a los principales, difiere de la definición expuesta más arriba, puesto que ninguno de sus tubos está ubicado en fachada. Todos ellos son de metal (aleación de estaño y plomo, excepto los bajos que son de cinc) y puede observarse que los mismos van provistos de orejas a excepción de los nueve últimos (e^3-c^4).

PRESTANT: Con el nombre de Prestant los organeros franceses designan un Flautado de 4', bien colocado en la fachada del órgano (como es más habitual) o bien en el interior sobre su propio viento (como lo está en el órgano de Usurbil), y que según la terminología española correspondería a la Octava. En general, es el principal registro de entonación de 4' que se encuentra colocado en los teclados manuales. Sus tubos están construidos en metal, con entallas, y su diapasón está en correspondencia con la del Montre 8'. Antiguamente los organeros solían construirlo con una talla ligeramente menor. En los órganos más recientes suele ser frecuente correr la talla, haciéndola coincidir con la que les correspondería a los tubos uno o dos semitonos más agudos, con objeto de reducir un poco la talla y mantener la misma progresión que en el Montre (es decir, que al CC de la Octava se le da el diámetro del C o del D del Flautado, en lugar del C). Por el contrario, el Prestant nunca suele ser de mayor talla que la de aquellos registros de los que deriva. Hay que tener siempre en cuenta que el Prestant u Octava no se suele incluir en el órgano con el propósito de eclipsar el sonido fundamental del Montre o Flautado de 8 pies de su mismo compartimento, sino para enriquecerlo, reforzando su segundo armónico superior.

DOUBLETTE: En los órganos franceses el registro de Doublette, equivalente a la Quincena española, está formado por tubos de metal en entonación de 2' que producen el sonido puro del órgano, es decir: de la familia de los principales. Suena dos octavas por encima del Flautado o Montre de 8' (o lo que es lo mismo: *double octave*, de ahí su nombre) y su cometido es reforzar el cuarto armónico natural cuando se añade a los registros unísonos de 8'. Su efecto es brillante en cualquiera de sus combinaciones, puesto que duplica los armónicos más agudos de los registros de entonación de 8' y 4' de su misma familia.

Pertenece, como ya hemos dicho, a los principales, y como tal su talla debe mantenerse dentro de los mismos parámetros. Ésta, en algunas ocasiones suele ser ligeramente menor, corriendo la talla para hacerla coincidir con la que les correspondería a los tubos uno o dos semitonos más agudos con objeto de reducir un poco la talla y mantener la misma progresión que el Montre y el Prestant (es decir, que al CC del Doublette se le da el

diámetro del C o D del Prestant, en lugar del C). La norma general es que este registro nunca sea de mayor talla que la de aquellos registros de los que deriva.

En el órgano de Usurbil el registro de Doublette es de una sola hilera, como es propio en el órgano de estilo romántico-sinfónico francés, aunque habría que considerarlo como principal con ciertas reservas, puesto que no participa de sus características por estar formado de tubos aprovechados del un antiguo Violoncelo 8' que figuraba en el contrato de 1920, y que se mantuvo hasta la última reforma realizada en 1987 por los organeros Bernal y Korta de Azpeitia.

En otras tradiciones organeras como la alemana o la inglesa, esta denominación se utiliza para designar registros compuestos de dos hileras por punto que pueden consistir de algunas de las combinaciones posibles de los armónicos existentes entre las tesituras de 4' y 1', como por ejemplo: (8ª, 15ª), (12ª, 15ª), (15ª, 19ª) ó (15ª, 22ª).

PLEIN JEU: En general, la denominación Plein Jeu agrupa a todos aquellos registros compuestos que se utilizan como apoyo armónico, cuya composición está formada fundamentalmente por hileras de tubos de la familia de los flautados en tesituras de octava y quinta. Estos registros no adquieren ninguna nomenclatura específica que haga alusión a su entonación, composición o forma, siendo lo más habitual indicar el número de hileras que contiene a lo largo de su extensión. El Plein Jeu, o lo que se conoce en España como LLeno, puede estar compuesto por dos o más hileras, dependiendo de la estructura sonora del compartimento en el que se halle colocado. Asimismo, la tesitura de cada una de sus hileras está dictada por la estructura, la naturaleza y el número de registros de refuerzo armónico que se incluyan en el órgano. Concretamente el LLeno del órgano de Usurbil es de 3 hileras entre AAA-B y de 4 entre c^1-c^4, y su composición referida al CC es (12ª, 15ª, 19ª).

BOURDON: Registro labial tapado cuya entonación puede ser de 8' ó de 16' en los teclados manuales(52), y, más apropiadamente, de 16' en el Pedal. Los tubos de este registro pueden estar construidos enteramente de madera o de metal. También suele ser frecuente que la extensión grave sea de madera y la aguda de metal; pero como no existe dificultad técnica alguna para poder construir tubos de madera en toda la extensión del teclado, en ciertos casos, incluso si excede del c^4, puede darse el caso de que no se introduzcan tubos de metal. Cuando el Violón va colocado en la división de Pedal es más fácil encontrarlo construido enteramente de madera. En el órgano de Usurbil los tubos de los registros de Bordón de 16' y 8' están construidos en madera y metal (24 de madera y 40 de metal para el 16', y 12 de madera y 52 de metal para el 8'); todos ellos son tapados, el corte de sus bocas es recto, con orejas a ambos lados y dientes muy pronunciados en las ánimas.

El sonido del Bordón puede variar considerablemente, dependiendo de la talla y de la armonización. Concretamente los Bordones del órgano de Usurbil presentan una gran diferencia de diapasón o talla, siendo mucho más anchos los tubos del Bordón 16' (el c^2 del Bordón 8', unísono del c^3 del Bordón 16', coincide en talla con el f^3 del mismo registro). Los 25 últimos tubos de este último (c^2-c^4), originalmente llevaban chimenea, según puede apreciarse en los tapones de los mismos. No obstante, a pesar de todas las variables posibles, es un registro de sonoridad profunda y amplia, carente del efecto mordente y dulce al mismo

(52) El registro de Bordón se suele conocer también con el nombre de Violón, más generalizado en los antiguos órganos españoles. Hacia mediados del siglo XVII comenzó a utilizarse el término Violón, desplazando a otras terminologías sinónimas. En los órganos barrocos españoles es muy frecuente encontrarlo en entonación 13 palmos, aunque también aparece algunas veces en entonación de 26. El Violón de 26 palmos es muy escaso en la organería barroca española, siendo colocado casi exclusivamente en órganos de gran magnitud, como los construidos por Jorge Bosch y Valentín Verdalonga en la catedral de Sevilla.

tiempo. Su característica principal es la acusada presencia de armónicos parciales superiores impares que se combinan con el sonido resultante, especialmente el primero o fundamental y el tercero o docena. En algunos casos el tercer armónico puede llegar a ser tan exagerado, que casi podría confundirse como un Quintatón.

Fotografía 16. Tubería del Órgano Mayor asentada sobre sus secretos. Al fondo pueden observarse los tubos más grandes del Bourdon 16' y Gambe 16' asentados sobre secretos auxiliares. A la izquierda pueden observarse también la tubería que adorna la fachada, correspondiente a los registros de Flûte 16' del Pedal y al Salicional 8' del Órgano Mayor.

GROSSE FLÛTE: Este registro se conoce con otras denominaciones como Grossflöte, en alemán, o Flauta Magna en español(53). Se trata de una flauta abierta de talla muy ancha de sonoridad fuerte y corpulenta de entonación de 8'. Puede utilizarse como una flauta solista, aunque es más útil en conjunto puesto que aporta una onda sonora de considerable intensidad sobre la cual se acoplan los sonidos de los demás registros, sobre todo cuando se escuchan a cierta distancia. Combinado con los registros de lengüetería, las flautas más fuertes u otro tipo de registros presta un sonido firme y de una estructura armónica estable, caracterizado por la completa serie de armónicos parciales que forman su timbre. El sonido resonante y brillante de esta flauta abierta no viene a ser demasiado individual como para que destruya el sonido de los demás registros, pues en algunas ocasiones puede pasar incluso desapercibido dentro de una gran masa de sonido. Las tallas anchas necesitan de unas bocas y de una cantidad de aire apropiadas para impedir la emisión de un sonido soso. En el órgano de Usurbil los tubos de la Grosse Flûte están construidos en madera y metal (12 de madera y 52 de metal), y el registro en sí está concebido como armónico, manteniendo su franja armónica de manera similar que la Flauta Armónica, a partir de f^1 en adelante. Las bocas son muy bajas para crear la mayor cantidad posible de armónicos superiores. En algunos casos para este tipo de Flauta se han llegado a utilizar muchas especies de maderas, cada una de las cuales tienen su propio formante en el sonido.

FLÛTE: Este registro de talla moderadamente ancha y en tesitura de 4', viene a ser como la Flauta Dulce 4', cuya función es proporcionar un timbre suave que recuerde a la flauta de la orquesta en los pasajes de piano. En el órgano de Usurbil el registro de Flûte 4' vino a sustituir a la Dulciana 8' que figuraba en el contrato de 1920, y que se mantuvo hasta la última reforma realizada en 1987 por los organeros Bernal y Korta de Azpeitia. Los 23 primeros tubos (AAA-G) son de cinc, mientras que el resto son de metal de aleación. De talla moderadamente ancha, van provistos de entallas entre c^2 y c^4 , y de orejas a excepción de los cuatro más agudos.

NASARD: Nombre que se da en Francia a aquel registro labial en tesitura de 2 ⅔' indistintamente de que sea abierto o cerrado. En algunos casos y en ciertas tradiciones organeras, puede dar a entender como equivalente de la Docena principal. Sin embargo hay que tener presente que en el órgano clásico español la Docena principal está claramente diferenciada de la Docena nasarda o Nasardo en 12ª. Está considerado como un registro de apoyo armónico o de mutación, sonando una octava y una quinta(54) por encima de la nota que se pulsa sobre el teclado, en tesitura de 2 ⅔' en los teclados manuales y de 5⅓' en los de pedal. Refuerza el tercer armónico parcial superior del sonido fundamental del Montre 8', y está formado por tubos cilíndricos tapados de metal cuya talla guarda relación con aquellos

(53) En el órgano clásico español el término *magno* o *magna* aportaba diversos significados atendiendo a su longitud, tesitura o número de hileras por nota. El adjetivo magno hay que entenderlo como sinónimo de grande cuando se utiliza para calificar a la Trompeta de 26 palmos o para designar la Corneta que tiene entre cinco y siete hileras y estaba asentada libre sobre su secretillo. La primera mención documentada que se conoce de magna aplicada a la Trompeta data de mediados del siglo XVII y se debe a fray José de Echevarría, habiéndola colocado en el órgano del convento franciscano de San Diego de Alcalá de Henares y que la propuso después para el órgano de la iglesia de Santa María de Tolosa. Asimismo, en España se ha añadido el adjetivo *magna* a una Flauta de unas características superiores al resto de las flautas, equiparable a la *Grossflöte* alemana o a la *Grosse Flûte* francesa.

(54) Si comparamos el CC de este registro con el G del Montre, observaremos que no está afinado perfectamente, puesto que la hilera de este último tiene un temperamento igual. La hilera de la Docena o, en este caso *Nazard*, debe estar afinada por armónicos naturales, formando quintas perfectas con la hilera del Montre o Flautado.

registros de la familia de las flautas, siendo los 32 últimos (f^1-c^4) abiertos y de forma cónica. En muchos órganos antiguos la Docena (Docena Clara o principal) mantenía la misma talla que la del Flautado, y su armonización era más bien fuerte. Hay que tener siempre en cuenta que este registro no se incluye con el propósito de eclipsar el sonido fundamental del Montre de 8 pies de su mismo compartimento, sino para enriquecerlo, reforzando su tercer armónico superior. Es un registro de gran importancia para proporcionar vitalidad al sonido y, sobre todo, unidad. Sin él, la sonoridad resulta a la larga empalagosa; cuando es demasiado fuerte el resultado es muy saturado, incluso escuchándolo de lejos. Debe servir como unión entre los registros de tesitura más aguda y aquellos registros de entonación de 8' y 4', ayudando al oído a escuchar otras hileras que no suenan en intervalo de octava. Con un volumen de sonido adecuado la Docena, o Nasard en este caso, proporciona trasparencia, no volumen.

SALICIONAL: El Salicional es un registro formado por tubos cilíndricos abiertos de talla intermedia-estrecha y que produce un sonido de cuerda más suave y menos ardiente que la Gamba. Su entonación más habitual es la de 8', pero también puede aparecer en otras tesituras distintas. Es el registro más común de la familia de los cordófonos y generalmente se suele colocar en el Positivo o en el Recitativo acompañado de algún otro registro de sonido similar y ligeramente desafinado para hacer un efecto de Voz Celeste de 8', aunque el Salicional tradicional causa un efecto argentino en el oído. También puede aparecer colocado en el Órgano Mayor, como en el caso de Usurbil, que además tiene los 7 tubos más graves (AAA-DD) ubicados en fachada; el resto de la tubería descansa en el secreto sobre su propio viento, excepto los cinco del intervalo (EE-GG) que están en un secreto aparte asistido neumáticamente.

El Salicional fundamentalmente es un registro de conjunto, llegando a empastar bien con los violones o bordones, sobre todo si la armonización de estos últimos no es muy fuerte. Asimismo resulta muy útil combinado con otros registros como el Flautado y las flautas abiertas. Contrasta con los registros labiales más suaves, y se puede decir que es el principal registro de cuerda. Su talla es más estrecha que la de los principales y las bocas son muy bajas, produciendo así una gran cantidad de armónicos superiores suaves. Todos los tubos son de metal (12 graves de cinc y los 52 restantes de aleación de estaño-plomo) y van provistos de entallas hacia la parte superior y de orejas (excepto los tres últimos) a ambos lados de sus bocas para estabilizar el sonido.

TUBA MIRABILIS: El registro de Tuba Mirabilis, de sonoridad similar a los metales de la orquesta, suele ser muy poco corriente entre los órganos españoles. Su tesitura más habitual es de 8' en los teclados manuales, y, al contrario que la Trompeta Armónica, está armonizado para proporcionar un sonido poderoso y estruendoso caracterizado por el mayor número de armónicos parciales que puedan ser posibles. Destaca por su sonido brillante al estilo de la fanfarria y por sua cualidades solistas de gran magnificencia. Puede fortalecer cualquier conjunto de registros labiales o de lengüetería para dar una sonoridad impactante. Existen diversas armonizaciones posibles, pero la de mayor utilidad suele ser argentina y limpia, puesto que se mezcla con mayor facilidad. Los armónicos de cada tubo, que pueden llegar a oscilar entre 40 y 80, producen un excelente sonido repicado. En acordes, parece crear un efecto como el que proporciona una Címbala en contraste con el lleno de principales. Por lo general, los tubos que forman el registro de Tuba Mirabilis se suelen diferenciar del resto de los registros del coro de lengüetería por tener lengüetas de una curvatura poco usual y por sus canillas de construcción más abierta; sin embargo, en el órgano de Usurbil, apesar de estar nombrado bajo esta denominación podría pasar perfectamente por una Trompeta normal y corriente. Entre las dos octavas más agudas, existe una franja armónica de 14 tubos (f^2-g^3) con resonadores de longitud doble, mientras que los 5 últimos (g^3-c^4) son labiales. El material de los tubos es desigual, observándose diversidad de procedencia en los mismos.

A partir de 1712 los órganos ingleses comenzaron a incluir algún compartimento alojado dentro de una caja expresiva, encerrando la tubería que descansaba sobre un secreto. Actualmente, la parte frontal de las cajas expresivas están formadas por unas persianas móviles conectadas a un pedal (pedal de expresión), permitiendo al organista la posibilidad de hacer que el sonido sea más fuerte o más suave. Esta idea es una adaptación de otros sistemas similares que ya se utilizaban en los órganos españoles y portugueses(55) desde mediados del siglo XVII. Recordaremos sencillamente que la evolución de las cajas expresivas tiene su origen en España hacia 1650, inaugurada por el organero eibarrés fray José de Echevarría. Casi siglo y medio después, el concepto de apertura y cierre de las cajas por medio de persianas móviles estaba perfectamente definido, siendo puesto en práctica por el organero inglés Samuel Green en 1789. Entre ambas fechas habría que citar principalmente a organeros como Juan de Andueza, Domingo Mendoza, fray Domingo Aguirre, Abrahan Jordan o a Jorge Bosch, que aportaron versiones intermedias dentro de la evolución de los sistemas de expresión.

Pero es en la música organística del período romántico-sinfónico donde se hace más indispensable la existencia de una división en el órgano que incluya la posibilidad de crear efectos de *crescendo* y de *diminuendo*. De este modo se posibilitaría la matización de diferentes sonoridades con mayor comodidad, como si de una orquesta se tratase. La generalización de las cajas expresivas tuvo lugar durante el siglo XIX, y en la actualidad es una característica conocida en la organería de todo el mundo. El valor que adquiere semejante dispositivo para la interpretación de la música romántica es tan importante que, aquellos instrumentos diseñados para interpretar el repertorio más amplio posible, albergan dos o más divisiones encerradas en cajas expresivas. En los grandes órganos que se pueden encontrar en los países de habla inglesa (sobre todo en Estados Unidos) las divisiones encerradas en cajas expresivas alcanzan casi la totalidad del instrumento.

El compartimento conocido como Positivo en el órgano europeo, es la división que más ha cambiado con el paso de los siglos. Las denominaciones más difundidas son las de Cadereta en español, *Positif* en francés, *Rückpositv* en alemán o *Choir Organ*(56) en inglés. En España esta división se conoce con el nombre de Cadereta, y esta denominación fue mantenida en el órgano romántico por los grandes constructores del período, como el mismo Cavaillé-Coll. Durante los siglos XVII y XVIII, independientemente de las tendencias constructivas, en el mejor de los casos, la Cadereta estaba conceptuada como una miniatura del Órgano Mayor, de sonido brillante pero de menor cuerpo y mucho más restringido que su contemporáneo alemán, el *Rückpositif*. Durante el siglo XIX, cuando el *Recitativo Expresivo* desplazó a la Cadereta como el principal compartimento secundario, la función de ésta tuvo que ser replanteada para que pudiera proporcionar una función musical clara y definida.

El Recitativo *(Récit)* del órgano clásico francés era una división de extensión corta que contenía registros de carácter solista y que se gobernaba desde el tedado superior. Este compartimento estaba caracterizado sobre todo por el *Jeu de Tierce* o *Cornet*, registro al que puede considerarse como el alma del órgano clásico francés. Puesto que se utilizaba como parte esencial en el *grand jeu*, reforzando a los tiples de la lengüetería y proporcionando cuerpo y luminosidad a la textura del conjunto, fue especialmente más valorado por su capacidad como un color solista, siendo la opción para la registración de los *récits* de la escuela francesa. En este tipo de composiciones la parte solista trataba de imitar la elocuencia

(55) Estos datos pueden cotejarse en varias fuentes bibliográficas donde los tratadistas británicos confirman el origen español del sistema expresivo. En este caso nos referiremos a una de las publicaciones más recientes. Bicknell, Stephen: *Organ Construction*. Cambridge 1998, pág. 25.

(56) La denominación *Choir Organ* no deriva de una función como acompañante de coro, sino que es una degeneración de *Chair Organ*.

de la voz humana y las formas musicales derivadas del idioma vocal de la ópera y del motete, pretendiendo llegar a ser declamatorio y lírico, en la medida de lo posible, en cuanto a ornamentos expresivos se refiere. Asimismo incorporaba figuraciones decorativas, en las que el *Jeu de Tierce* le proporcionaba una viva movilidad y, en las composiciones más íntimas en el estilo *récit*, se sacaba la Voz Humana *(Voix Humaine)*, siempre soportada por un Bourdon 8', acercándose de alguna manera a la flexibilidad de a la voz. En una palabra, el *Récit* canta. Durante el siglo XIX esta división fue ampliada, tanto en la extensión del teclado como en número de registros, y encerrada para convertirse en Recitativo expresivo.

Del mismo modo que el carácter básico del Órgano Mayor está dominado por un coro de principales, el Recitativo del órgano de Usurbil está basado en un grupo de registros de flauta que forman un coro que abarca las tesituras de 16', 8', 4' y 2' (Quintatón, Cor de Nuit, Flauta Octaveante y Octavín). Este coro queda reforzado por un grupo secundario de registros labiales formado por un Principal de 8' como único representante del coro de principales propiamente dicho y dos cordófonos de entonación de 8' (Viola de Gamba y Voz Celeste). Por otro lado otro podemos encontrar el grupo de lengüetería, formado por un coro propio de lengüetería de 8' y 4' (Trompette Harmonique y Clairon) y los registros de Bassón-Hautbois y Clarinette, clasificados dentro del grupo de registros solistas de lengua de tipo organístico y de imitación orquestal respectivamente. Los registros que componen el Recitativo quedan definidos de la siguiente manera:

PRINCIPAL: Es el nombre que dieron los organeros alemanes e italianos al *principal* registro de 8 pies destinado indistintamente a los teclados manuales o al Pedal, y que en la terminología española corresponde al Flautado Abierto. Su tesitura más habitual en los teclados manuales suele ser de 8', y de 16' en el Pedal[57]. No obstante en algunos órganos alemanes pueden encontrarse el Principal 16' colocado en la división más importante del instrumento *(Hauptwerk)*, denominando el destinado al Pedal como *Principalbass 16'*. En el órgano de Usurbil este registro tiene la entonación de 8' y está colocado en el Recitativo como registro básico del mismo. Los tubos son de talla media-estrecha y están construidos en madera y metal (12 de madera y 52 de metal). Todos ellos van provistos de entallas y las ánimas presentan un pronunciado denteado.

COR DE NUIT: A pesar de que el Cor de Nuit (Corno de Noche) está formado por tubos tapados, en tesituras de 8' y 4' en los teclados manuales, y, ocasionalmente, de 8' en el Pedal, está considerado como un registro de fondo, es decir: de la familia de los principales. No obstante algunos organeros lo construyen de tubos abiertos, de talla bastante grande, todos ellos de metal, aunque puede aparecer también formado por tubos cónicos ligeramente tapados. La gran cantidad de armónicos parciales parecidos al corno parece querer justificar el clasificarlo como miembro de la familia de los principales, aunque esta clasificación pueda resultar un tanto académica. Por lo demás su sonido es suave y cálido, como el resto de los registros tapados, con una fundamental muy presente que produce un efecto tranquilo y calmado al oído. Si bien el ronroneo que le caracteriza le convierte en un excelente registro solista, puede resultar también útil en combinaciones suaves.

En algunas ocasiones puede estar ligeramente desafinado para producir el efecto de Voz Celeste con otros registros suaves y puede denominarse asimismo Unda Maris, aunque esta última denominación puede aplicarse también e otros registros suaves. El Cor de Nuit es un registro muy típico del Positivo tanto en tesituras de 8' como de 4'; sin embargo puede encontrarse en cualquier otra división, como en el caso del órgano de Usurbil, que está en el Recitativo. Aquí, la forma constructiva del Cor de Nuit se ajusta perfectamente al primer tipo

(57) En los órganos ingleses el Principal suele ser un registro en tesitura de 4' u Octava Abierta, por ser el que se toma como referencia para afinar el órgano.

citado arriba, en tesitura de 8', y formado por tubos de madera y metal (12 de madera y 52 de metal), todos ellos tapados excepto los siete últimos (f ^{3}-c^4), que son cónicos abiertos. En general, son similares a los tubos de los bordones: talla ancha, con orejas a ambos lados de las bocas, todas ellas de corte recto, y con dientes muy pronunciados en el bisel de las ánimas.

FLÛTE OCTAVIANTE: Uno de los registros más típicos en los órganos románticos sinfónicos suele ser la Flauta Armónica y sus derivados, llegando en muchos casos a formar un coro de 8', 4' y 2'. Estos registros están formados por tubos de longitud doble que van perforados hacia su mitad con un par de agujerillos. Estos últimos están tratados de tal manera que se les hace sonar su octava o segundo armónico superior en lugar de su fundamental. Los tubos construidos de esta forma imitan el sonido de la flauta orquestal, mientras que la franja no armónica del registro está compuesta por tubos de talla ancha, como el resto de los registros de la familia de las flautas. Su armonización es suave, medianamente penetrante y clara, con un timbre peculiar cuyo formante principal más audible es el segundo armónico parcial. La Flûte Octaviante o Flauta Octaveante es armónico y es similar a la Flauta Armónica, aunque en tesitura de octava o 4'. Aunque en algunos casos en el grupo de tubos armónicos comienza a partir del F hasta el final de la extensión del teclado, en el órgano de Usurbil no lo hace hasta el c^1. Estos últimos están afinados en su tono (sin entallas), mientras que los tubos pertenecientes a la franja no armónica son de talla más ancha y van provistos de entallas.

OCTAVIN: El nombre de Octavín ha sido utilizado en ciertas ocasiones por organeros franceses para designar un registro de tubos metálicos abiertos de talla media y de tesitura de 2'. Se trata de un registro armónico que sigue el mismo tratamiento que la Flauta Armónica y la Flauta Octaveante, cuya denominación completa es la de Octavín Armónico. Su timbre es redondo y muy rico en armónicos parciales, y está armonizado con objeto de poderlo usar como solista o en conjunto, formando parte de un coro. La ubicación más frecuente, al igual que los registros de su misma clase, suele ser el Recitativo o el Positivo. Son armónicos desde C hasta c^4, ambas incluidas, aunque los cuatro últimos tubos de la extensión tienen tapados los orificios practicados en sus cuerpos. Disponen de orejas y entallas desde los tubos más graves hasta el f^2, careciendo de las mismas a partir del f ^{2} en adelante.

QUINTATON: Puede considerarse una forma diminutiva del *Quintaten* alemán, y puede encontrarse en las tesituras de 16', 8' ó 4' en los teclados manuales y de 16' ó 8' en el Pedal. Es un registro muy suave, sobre todo cuando se encuentra incluido en el Pedal, pero que puede combinarse muy bien con los registros labiales semejantes al Bordón o al Corno de Gamuza. En algunos teclados manuales éste es un registro solista de gran belleza, de un sonido tranquilo y apacible semejante al Cor de Nuit (Corno de Noche) que puede entrar en juego asimismo en algunas combinaciones de conjunto con otras flautas suaves. En el órgano de Usurbil se encuentra en tesitura de 16' y construidos en madera y metal (24 y 40 respectivamente). Los tubos son tapados de talla estrecha, con bocas de corte recto, orejas y dientes pronunciados sobre los biseles de las ánimas, manteniendo todos ellos una armonización suave. Sin embargo, a pesar de todas las variables posibles, es un registro de sonoridad profunda y amplia, carente del efecto mordente y dulce al mismo tiempo. De manera similar a los bordones o violones, su característica principal es la acusada presencia de armónicos parciales impares que se combinan con el sonido resultante, destacando el tercero o docena (quinta) sobre el primero o fundamental: de ahí su nombre.

VIOLA DE GAMBA: Registro abierto perteneciente al grupo de cordófonos en entonación de 8 pies, constituido de tubos cilíndricos de metal de talla estrecha y con frenos.

Cuando están bien armonizados sobre una presión de aire moderada, este registro puede imitar muy bien el sonido delicado y amable de la viola de gamba *(viola da gamba)*, antecesor del violoncelo. Su sonido es ligero y delicado, con cierta inclinación a causar una sensación de calma en el oído. Es muy agradable bajo el efecto de los acordes y las partes solistas, contrastando muy bien con los registros menos brillantes, gracias a la multitud de armónicos parciales superiores que genera. En el órgano de Usurbil los 12 primeros tubos (AAA-GG) son de cinc, y, asimismo, pueden encontrarse dos tipos de frenos: unos que consisten de un estrecho rodillo cilíndrico de latón; y otros, en la parte aguda (c^2-g^2), formados por una pequeña lámina de metal sujetada a las orejas. A partir de aquí y hasta finalizar la extensión del teclado, los tubos carecen de frenos, disponiendo solamente de orejas, excepto los cinco últimos que no llevan nada.

VOIX CÉLESTE: La Voz Celeste pertenece al grupo de registros cordófonos y está en tesitura de 8 pies. Normalmente suele estar formado por tubos similares a la Viola de Gamba. En algunos casos los tubos de ambos registros suelen coincidir exactamente, sin embargo en el órgano de Usurbil son ligeramente más estrechos que los tubos de la Viola de Gamba, manteniendo una diferencia de diapasón de alrededor de un tono (se decir, las dimensiones de la boca y el diámetro del C de la Voix Céleste vienen a coincidir aproximadamente con las aquellas del D de la Viola de Gamba). El registro de Voz Celeste suele estar ligeramente desafinado respecto de los demás registros unísonos del mismo compartimento, de manera que cuando se saca junto con alguno de ellos produce un efecto ondulante muy peculiar. La sonoridad de la Voz Celeste es medianamente brillante y causa un efecto cálido al oído, pues, al igual que la Viola de Gamba, emite un gran número de armónicos parciales superiores suaves que varían constantemente de intensidad. La extensión de la Voz Celeste comienza a partir del C en adelante.

TROMPETTE HARMONIQUE: Este registro conocido en la terminología organera española como Trompeta Armónica, pertenece al coro de lengüetería y tiene el timbre de la Trompeta pero rebajado en algunas de las disonancias características de la misma.

Verdaderamente la Trompeta Armónica contiene muchos de los armónicos similares a los instrumentos de metal, aunque tienen un brillo muy diferente. Sus resonadores de longitud doble e incluso mayores, a la vez que provocan un aumento de sonoridad en todos los armónicos graves, eliminan por absorción muchos de los componentes enarmónicos agudos de la cadena, anulando ciertos parciales ásperos que pueden percibirse en las Trompetas de longitud unísona. Funciona generalmente sobre una presión de aire alta, y su armonización debe ser plena y brillante al mismo tiempo, un tanto imitativa de la trompeta orquestal sonando en *fortissimo*. A diferencia de los registros armónicos labiales, los tubos de lengüetería de la franja armónica no llevan perforaciones en sus pabellones o resonadores, y la función de estos está encaminada a incrementar y reforzar la cadena de armónicos más graves[58], sobre todo en la extensión aguda del registro. El timbre más propio y mejor logrado de la Trompeta es aquel que podemos escuchar entre GG y f^2; por encima de esta tesitura, el registro pierde intensidad debido a sus limitaciones naturales, razón por la cual se tiende a la colocación de franjas armónicas con tubos de alrededor del doble de longitud (las canillas y lengüetas siguen su progresión normal). Así, en el órgano de Usurbil encontramos el registro

(58) Los tubos armónicos, tanto labiales como de lengüetería, son tubos de longitud doble (algunas veces incluso el triple) destinados a incrementar la potencia de la cadena de armónicos más graves, no para dar más brillo a los armónicos superiores. Debe de quedar claro que los tubos labiales tienen uno, dos o más agujeros hacia la mitad de sus pabellones (raramente en ninguna otra posición armónica); sin embargo los resonadores de los registros de lengüetería no necesitan de dichas perforaciones.

de Trompette Harmonique con pabellones o resonadores de longitud normal o real entre AAA y c^2, siendo armónicos entre c^2 y c^4. En esta franja existen dos *«repeticiones»* en las longitudes de los resonadores: una entre c^2 y c^3, en la cual la longitud del resonador del c^2 viene a ser el doble que la del c^1; y otra entre c^3 y c^4, en la que la longitud del resonador del c^3 es alrededor de las dos terceras partes de la del c^2.

Este registro emite un sonido firme y forma una sólida base dentro del coro de lengüetería, puesto que tiene una fundamental más fuerte que la Trompeta común en la zona aguda. En este último caso incluso es preferible la Trompeta Armónica por su mayor poder de penetración y empastar mejor con los registros labiales más fuertes. Tiene un sonido solista notablemente sólido y, como en el caso del órgano de Usurbil, va acompañado por un Clairon o, también, por un registro del coro de lengüetería de entonación de 16'.

CLAIRON: El término francés de Clairon no debe nunca confundirse con los españoles de Clarín ni Clarón. De estos dos últimos, el primero es un medio registro tiple de lengüetería muy típico de los órganos barrocos españoles que suena en tesitura de 8' y suele ir colocado en el exterior de la fachada en disposición horizontal; el segundo, sin embargo, es un registro compuesto de cuatro o cinco hileras, formado por tubos de la familia del grupo de los nasardos y al que se puede considerar como una extensión de la Corneta hacia los graves.

En numerosos órganos españoles de los siglos XIX y XX aparece la denominación de Clarín refiriéndose a un registro que no es más que una Trompeta de 4 pies que abarca toda la extensión del teclado, siguiendo el mismo criterio que el Clairon del órgano francés. Este registro, renombrado bajo otro concepto da la impresión de estar traducido literalmente del Clairon. El Clarín del órgano clásico español resulta que es medio registro tiple en tesitura de 8', y no entero y de 4' como lo es el Clairon. Por ello podría entenderse como más correcta la pretensión de aplicar la denominación de Bajoncillo como equivalente del Clairon, pues, aunque el Bajoncillo es un medio registro grave, ambos tienen la misma entonación.

Dicho esto, podemos definir el Clairon del órgano de Usurbil como un registro de lengüetería en tesitura de 4' y de sonoridad muy brillante. Efectivamente cabría considerarlo como una Trompeta en octava, con un sonido que imparte riqueza tímbrica y brillo, sobre todo a los registros de 16' y 8' de su misma familia. Debido a la dificultad que presentan los tubos de lengüetería de tesitura muy aguda para su construcción, los 17 últimos tubos (g^2-c^4) son labiales. El intervalo (f^1-g^2) es armónico, siguiendo el mismo criterio que hemos descrito más arriba para la Trompeta. Cuando esta última es armónica, como en nuestro caso, es más correcto y apropiado —aunque no absolutamente esencial— que el Clairon también lo sea.

BASSÓN-HAUTBOIS: De la «combinación» Bassón-Hautbois, conocido en España con los nombres de Bajón-Oboe o Fagot-Oboe se forma un registro de lengüetería de talla estrecha, y que armonizado convenientemente imita el sonido de los instrumentos del mismo nombre. Los tubos del Oboe, en su forma constructiva más generalizada, están formados por resonadores esbeltos semi-tapados, llevando en la parte superior un tronco de cono que se abre todavía más hacia el extremo. Como el oboe de la orquesta no baja más del B , y el bajón(59), antecesor del fagot equivalente del verdadero bajo del oboe, el registro adopta el nombre de Bajón-Oboe o Fagot-Oboe, sobre todo si se trata de hacerlo imitativo. En Usurbil está construido así, quedando definido el Bassón desde el AAA al B, y el Hautbois desde el c^1 hasta finalizar la extensión del teclado en c^4. Su timbre es un poco nasal y tenue, resultando un tanto híbrido entre el del Corno y la misma Trompeta, o una combinación de ambos. La última octava (c^3-c^4) es armónica, con resonadores de longitud doble.

(59) El Bajón o Baxón era un instrumento de lengüeta doble muy utilizado en las Capillas Musicales de las Catedrales y Colegiatas españolas. Éste fue sustituido por el Fagot, muy similar, aunque de sonido más agradable y menos áspero.

CLARINETTE: El Clarinete es un registro de lengüetería en tesitura de 8', armonizado para imitar deliberadamente el sonido del instrumento del mismo nombre. Además de su sonido, la peculiaridad principal de este registro es la forma de sus resonadores, que son cilíndricos y están soldados a las zoquetas en su parte inferior por unas pequeñas piezas cónicas invertidas. Al contrario que los registros abiertos de lengüetería, el Clarinete produce su sonido en tesitura de 8' partiendo de tubos de alrededor de la mitad de longitud. La forma de los pabellones es cilíndrica, de talla mucho más ancha que los del Cromorno, y se suelen construir habitualmente de estaño o de metal de aleación. En nuestro caso, los tubos están construidos de la forma descrita, todos ellos con entallas a excepción de los 29 últimos (g^{1}-c^{4}), siendo armónicos los 13 últimos tubos de la extensión (c^{3}-c^{4}).

Su sonido es ligero y profundo al mismo tiempo, con una fundamental fuerte, un segundo armónico muy débil, un tercero muy fuerte, y una variedad de unos 25 armónicos superiores que producen su sonido característico. Cuando se le añade algún registro de tesitura de 4', las proporciones armónicas se ven alteradas de tal manera que se desvanece su color. Posiblemente el Clarinete es el registro de imitación mejor logrado dentro del órgano, muy útil como solista, pero menos versátil que el Bajón.

Fotografía 17. Tubería asentada sobre los secretos del Recitativo. En la parte inferior izquierda pueden observarse algunos de los armónicos de la Trompeta Armónica 8' y del Clairon 4'.

La majestuosidad de un órgano se debe principalmente al sonido profundo de los registros de 16' colocados en la división del Pedal. La tesitura más generalizada para este compartimento suele ser de 16 pies, una octava por debajo de la de los teclados manuales. Al igual que en el caso del Órgano Mayor o cualquier otra división manual, para la elección de los registros del Pedal deben tenerse en cuenta las necesidades musicales. Éstas suelen ser: proporcionar una línea de bajo independiente y claramente definida por medio de los coros de registros labiales y de lengüetería; ofrecer la posibilidad de realizar pasajes solistas independientes en tesituras de 8 y 4 pies, manteniendo el acompañamiento en los teclados manuales. Dicho de otra forma, debe ser tan completo e independiente como sea posible, con coros que superen la tesitura de 8' y complementado por algún registro de carácter solista.

La introducción tardía del Pedal en los órganos españoles y la inadaptación de algunos organistas conservadores, condujo a la convicción errónea de que la función del Pedal no pasaba de ser un mero soporte de los teclados manuales, quedando limitada su utilización casi exclusivamente para enfatizar las cadencias finales. Así, los compartimentos de Pedal de muchos órganos de finales del siglo XIX y comienzos del XX fueron diseñados de tal manera que sólo servían para proporcionar una base pesada y oscura sobre la que se sostenían el resto de los registros de los teclados manuales. En la mayoría de los casos no existían registros que superasen la tesitura de 8'.

El Pedal del órgano de Usurbil está compuesto por registros propios y prestados. Son propios aquellos que forman el coro completo de flautas en las tesituras de 16', 8' y 4', además del cordófono Gambe 16'; mientras que los registros tapados (Soubasse 16' y Bourdon 8') y la Trompeta están prestados del Órgano Mayor (ver las especificaciones de cada registro). Esta es una solución muy válida cuando no se dispone de espacio suficiente ni de recursos económicos para llegar a instalar un compartimento de Pedal con registros propios.

El recurso de tomar prestados los registros de compartimentos manuales al Pedal es siempre más útil que servirse exclusivamente de los acoplamientos. En este ultimo caso el defecto es mucho más notable en la interpretación de música polifónica. Primeramente, si el Pedal está acoplado permanentemente al Órgano Mayor, el contraste entre las partes del bajo y del tenor será insuficiente para que sea claramente perceptible. Un Pedal poderoso de 16' anula la línea del tenor; si fuera insuficiente, salvaría la línea del tenor pero debilitaría la del bajo. Por ello, casi siempre resulta imposible llegar a un punto intermedio de equilibrio. Para obtener claridad, los bajos en los teclados manuales y en el Pedal deben estar equilibrados y emitir una sonoridad que los diferencie. La carencia de tesituras superiores a 8' en el Pedal puede aliviarse ligeramente, acoplándolo a alguno de los teclados manuales que no se utilice en ese momento (en caso de que el órgano disponga de dos o más teclados); pero esto último sigue siendo un inconveniente, más que una solución satisfactoria. En el órgano de Usurbil, la división del Pedal supera la tesitura de 8', siendo su techo armónico el registro de Flûte 4'.

El problema más acusado que deriva de la prestación de registros manuales al Pedal puede percibirse claramente. Por ejemplo, como puede ser el caso extremo de un *tutti* (donde se requiere una gran masa de sonido), el nivel de sonoridad es mucho más pobre que la que puede proporcionar un órgano con registros propios en el Pedal. No obstante, siempre es una solución más favorable que la de utilizar el Pedal exclusivamente por medio de acoplamientos.

Los registros que forman el Pedal del órgano de Usurbil quedan definidos bajo las siguientes denominaciones. En cada caso se especifica la manera en que se han llevado a cabo las prestaciones de los registros del Órgano Mayor:

FLÛTE: En la división de Pedal del órgano de Usurbil, si nos atenemos a las denominaciones que aparecen en los pomos de los tiradores de registros, existe un coro de flautas de 16', 8' y 4'. En ningún caso se hace referencia al timbre o a su forma constructiva (como por ejemplo: Flauta Dulce, Flauta de Amor, Flauta de Chimenea, Flauta Cónica...), apesar de ser la familia de las flautas una de las más amplias dentro del órgano, apareciendo

simple y llanamente con el nombre de Flûte y su entonación en pies. Sin embargo habría que dividir este coro en dos grupos, dependiendo de las características de cada uno de ellos.

Por un lado estarían las Flautas de 16' y 4', formadas básicamente por tubos metálicos cilíndricos abiertos de talla moderadamente ancha y que pueden pasar por principales. Estos dos registros se pueden clasificar como Flautas Abiertas, cuya denominación fue reservada por los organeros franceses para aquellos registros abiertos de talla ancha, construidos lo mismo en metal que en madera, que proporcionan el sonido característico y particular del órgano. Este tipo de flauta conocida en Francia como *Flûte Ouverte* puede aparecer en las tesituras de 32', 16', 8' y 4', tal como las dispuso Cavaillé-Coll en el órgano de St. Denis, y, en la terminología española estos cuatro registros de Pedal podrían denominarse perfectamente Contras Profundas de 32', Grandes Contras de 16', Contras de 8' y Bajete de 4'. Concretamente el registro de Flûte 16' de Usurbil prácticamente en su totalidad está formado por tubos de metal, excepto los cuatro más graves (AAAA-CCC), que son de madera. Estos últimos están alojados en el interior del instrumento, inmediatamente detrás de la fachada y a ambos costados de la misma; los nueve últimos de la extensión aguda (BB-G) son de metal de aleación y están colocados en la parte central del interior del órgano, tras la fachada, y repartida sobre los secretos del Órgano Mayor; el resto de la tubería (CCC -BB), toda ella de cinc, se halla distribuida en la fachada del órgano. Por ello hubiera sido mucho más correcto llamar Montre a este registro y no al que lleva este nombre en el Órgano Mayor.

En cuanto a la Flauta de 4', podríamos considerala como una extensión de la Flûte 16' en tesitura de 4'. Este registro vino a sustituir a una antigua Dulciana 16' que figuraba en el contrato de 1920, y que se mantuvo hasta la última reforma realizada en 1987 por los organeros Bernal y Korta de Azpeitia. Los 10 primeros tubos (AAAA-FFF) son de cinc, mientras que el resto son de metal de aleación.

La Flûte 8' difiere bastante de las anteriores de 16' y 4', pues constructivamente es muy distinta. Los tubos más graves son de cinc y el resto de metal de aleación, de forma cónica, similares a la Flauta Cónica o el Corno de Gamuza *(Gemshorn)*. De talla moderadamente ancha, la proporción de sus bocas son alrededor de ¼ del perímetro, y suenan con una fundamental notable, con un fuerte *acorde* de parciales graves próximos a la fundamental muy fácil de percibir. El margen de brillo típico que ofrecen los tubos cilíndricos es anulado por las delgadas columnas de aire que imponen la forma de sus tubos, a la vez que incrementa la fuerza de los armónicos primero y segundo (fundamental y octava). Produce un sonido firme y limpio al mismo tiempo, ideal para acompañar a las flautas por su discreción en cualquier combinación de registros labiales. Aunque está reutilizado de la Dulciana 8' que estaba colocada en el Órgano Mayor, dado que todos los tubos van provistos de orejas y frenos armónicos, podríamos definir a este registro como una Gamba Cónica *(Spitzgamba)*, pues en realidad se trata de una Gamba formada por tubos cónicos en lugar de los cilíndricos de la Gamba más común. Presenta un menor impacto y dinamismo al oído que cualquier otra forma de Gamba, resultando un sonido de cuerda intermedio carente de armónicos parciales superiores, aunque sin borrar del todo la esencia del timbre de los cordófonos.

SOUBASSE: El Subbajo es el principal registro tapado del órgano ubicado en el Pedal, generalmente de entonación de 16’ y 32’ y que puede aparecer también con el nombre de Contrabordón u otras denominaciones, dependiendo de los países y de las escuelas organeras. Este registro suele estar formado por tubos de talla ancha y de paredes gruesas, produciendo un sonido muy profundo, bien difundido y penetrante si se le suministra una cantidad generosa de aire. Es grandioso e intenso, pero no siempre soporta los sonidos más potentes de la lengüetería y de los labiales más fuertes. En general proporciona una sensación de amplitud y dimensión a los sonidos que se combinan con él, puesto que sus cualidades tímbricas someten al mecanismo auditivo a la percepción de entre seis y diez octavas dentro del mismo acorde, incluyendo los armónicos intermedios. La función de este registro es la de

ofrecer las vibraciones más graves y profundas que le sean posibles para que puedan ser contrastadas con aquellos sonidos de tesituras intermedias y agudas del conjunto del espectro sonoro. Es la única forma en la que el oído puede recordar o retener el efecto de las notas sonando simultáneamente, si no en la totalidad de la gama sonora al menos en la franja que mayor estabilidad armónica del conjunto. Por ejemplo el C medio no será apreciado en toda su esencia como un sonido en su propia tesitura hasta que sea contrastado con la gran gama de armónicos que puede percibir el oído. Esto es así tanto para los armónicos superiores como para los fundamentales.

Los tubos del Subbajo suelen ser bastante anchos, alcanzando una altura de alrededor de 16 pies y llegando a traspasar el umbral grave de audición (en algunos casos es posible crear un sonido resultante de 64' partiendo de un grupo de tubos tapados de madera de alrededor de 8 pies de altura). Generalmente, por razones de accesibilidad, los grandes y apretados tapones que cubren la parte superior de los tubos no se suelen mover después de haber instalado el órgano. El oído identifica los sonidos más graves con bastante menor eficacia que entre CCCC y el CC (entre 16,3 y 32,7 vibraciones por segundo) y el armonista puede considerar los sonidos como afinados. En el órgano de Usurbil está en tesitura de 16' y sus tubos no son propios, sino que están prestados de los 35 primeros tubos del Bourdon 16' del Órgano Mayor.

BOURDON: El registro de Bordón, o Bourdon en francés, suele aparecer en el compartimento del Pedal en tesitura de 16', aunque en órganos grandes puede aparecer también en las divisiones manuales en esta misma entonación, acompañando a su homónimo de 8 pies. En este caso los tubos del Bordón 8' del Pedal son comunes con los 35 primeros del Bordón 8' del Órgano Mayor.

GAMBE: La Gamba como tal es un registro cordófono no imitativo que puede encontrarse en tesitura de 8' ó 16' sobre los teclados manuales y de 32', 16' ó 8' en el Pedal. Este registro, de gran utilidad como solista de cuerda o en conjunto está armonizado para proporcionar un sonido claro e incisivo de moderada intensidad. Su franja de armónicos superiores es más fuerte que la del Salicional, y su fundamental tiene mayor presencia que la de este pero menos que la de un Violoncelo. De menor talla que las Violas, la Gamba es de una sonoridad menos ardiente y picante. Es un buen registro de combinación que no apantalla a los demás registros, siendo los tubos de una talla moderadamente grande para su condición de cordófono. Aunque la Viola de Gamba es un registro imitativo del antiguo instrumento del mismo nombre, la Gamba del Pedal del órgano de Usurbil está construida enteramente en cinc y su talla y armonización difieren ligeramente de la Viola de Gamba del Recitativo, siendo algo más estrecha (un semitono) y manteniendo un primer armónico fundamental muy similar.

TROMPETTE: La Trompeta, Trompette en francés, es el registro de lengüetería más importante del órgano, aportando una sonoridad dinámica y brillante a las innumerables combinaciones en las que puede entrar en juego. Su tesitura es de 8'. Los tubos o resonadores suelen ser de forma cónica y construidos en metal, siendo su longitud sonora casi igual a la del Flautado de 8'. El sonido que emite es un tanto imitativo del de la trompeta de la orquesta, y el armonista dispone de un amplio abanico de posibilidades de cara a diversificar el resultado final. Así, con objeto de ofrecer la posibilidad de resaltar una línea de bajo independiente claramente definida y realizar pasajes solistas independientes en tesitura de 8', manteniendo el acompañamiento en los teclados manuales, el registro de Trompeta es indispensable en el compartimento de Pedal. Sin embargo, por cuestiones económicas, este registro es común con la Tuba Mirabilis del Órgano Mayor. Con ello se añade también fuerza e ímpetu a la división del Pedal, cuestión fundamental para un instrumento de su categoría.

En el siguiente cuadro se muestra la relación de registros del órgano de Usurbil, ordenada alfabéticamente especificando los valores de matización de cada uno de ellos, la entonación expresada en pies, la división en la que están ubicados y su clasificación en familias.

REGISTRO	Matiz	Ent.	Ubicación	Clasificación
Basson	*mp*	16'	Recitativo	Lengüetería
Basson-Hautbois	*mp*	8’	Recitativo	Lengüetería
Bourdon	*mp*	16’, 8’	Órgano Mayor, Pedal	Flauta
Clairon	*f*	4’	Recitativo	Lengüetería
Clarinette	*mp*	8’	Recitativo	Lengüetería
Cor de Nuit	*mp*	8’	Recitativo	Flauta(do)
Doublette	*mp*	2'	Órgano Mayor	Flautado
Flûte	*mf*	16’, 8', 4'	Órgano Mayor, Pedal	Flauta
Flûte Octaviante	*mp*	4’	Recitativo	Flauta
Gambe	*mf*	16’	Pedal	Cordófono
Grosse Flûte	*mf*	16’	Órgano Mayor	Flauta
Montre	*f*	8’	Órgano Mayor	Flautado
Nasard	*mp*	2 ⅔’	Órgano Mayor	Flauta
Octavín	*mp*	2'	Recitativo	Flauta
Plein Jeu	*mf*	(III-IV)h	Órgano Mayor	Compuesto Fdo.
Prestant	*f*	4'	Órgano Mayor	Flautado
Principal	*f*	8'	Recitativo	Flautado
Quintaton	*p*	16’	Recitativo	Flauta
Salicional	*mp*	8’	Órgano Mayor	Cordófono
Soubasse	*mp*	16’	Pedal	Flauta
Trompette	*mff*	8'	Pedal	Lengüetería
Trompette Harmonique	*fff*	8’	Recitativo	Lengüetería
Tuba Mirabilis	*mff*	8'	Órgano Mayor	Lengüetería
Viola de Gamba	*mf*	8’	Recitativo	Cordófono
Voix Céleste	*mf*	8’	Recitativo	Cordófono

Coros de Flautados y de Lengüetería

Hasta aquí hemos tratado de describir el órgano de la iglesia del Salvador de Usurbil, pasando por todas aquellas partes que componen el instrumento, su disposición, y los registros agrupados por familias. Pero el órgano es mucho más que una colección caprichosa de registros bellamente armonizados. Así, con objeto de que puedan servir musicalmente, deben estar dispuestos y concebidos de tal manera que sus registros más importantes formen un conjunto sonoro coherente. En otras palabras: deben distribuirse llegando a formar uno o varios *«coros»*.

Cada compartimento del órgano puede tener su propio coro de flautados, sin embargo el predominante deberá de aparecer siempre en el Órgano Mayor, formando el coro base del instrumento. Un coro de flautados o principales consiste de una combinación de registros en tesituras de octavas y quintas que van desde el unísono o sub-unísono hasta las compuestas de lleno de tesitura más aguda. Las hileras que suenan en tercera (decena, decisetena…), a pesar de haberse incluido en otras épocas en los llenos y címbalas[60], estrictamente no forman parte de esta estructura por añadir al sonido puro cierto toque de alengüetamiento. Suele ser más frecuente encontrarlas por separado para crear ciertos efectos colorísticos especiales.

En cualquier época de la historia de la organería, los coros de flautados se han constituido de hileras de sonoridad más o menos iguales (siendo las quintas en algunos casos ligeramente más suaves que las octavas), mostrando con la experiencia que a través de este procedimiento se propaga la energía sonora con toda su amplitud, ofreciendo los mejores resultados.

La siguiente selección de registros del Órgano Mayor de Usurbil ayudará a ilustrar el principio sobre el cual se constituye el coro de flautados del mismo.

1.	Montre	8'	
2.	Prestant	4'	
3.	Doublette[61]	2'	
4.	LLeno	2 ⅔'-2'-1 ⅓'	III-IV hileras

Los límites prácticos de longitud para un tubo labial abierto son de alrededor de 10 m. (32 pies) en el extremo grave y de 12 ó 13 mm. en la parte aguda. De esta manera, como los registros comprendidos entre las tesituras de 8 y 2 pies caen dentro de los límites señalados, éstos discurren sin interrupción a lo largo de toda su extensión. El LLeno, que habitualmente consiste de pequeños tubos de tesituras muy agudas, en la mayoría de los casos no puede ser tratado de la misma forma en la parte aguda del teclado que en la grave. Por ello suele ser necesario repetir o retroceder los tubos de tesituras más agudas en etapas apropiadas a lo

(60) El armónico de tercera, conocido también con los nombres de *tercerilla*, *imperfecta* o *imperfectilla*, aparecía con bastante frecuencia en los órganos clásicos españoles, bien como registro independiente (Décima, Diecisetena) o en hileras incompletas formando parte de los registros compuestos, que, como decía fray José de Echevarría, servía *«para avivar las voces de todo el lleno del órgano»*. A. Cavaillé-Coll también hizo uso de este armónico: por ejemplo, en el mismo órgano de Loyola (Campanilla I-III), o en el de Azkoitia (Campanilla III).

(61) A pesar de que el registro francés de Doublette es el equivalente a la Quincena española, en este caso se debe tener en cuenta que dicho registro puede carecer de las cualidades propias de los registros de la familia de los principales al estar construido por tubos aprovechados del Violoncelo. Sin embargo, en este ejemplo lo consideraremos como registro principal, atendiendo a la nomenclatura que se le ha dado en la etiqueta del tirador.

largo de la extensión del teclado. La tesitura de las hileras de cada una de las etapas y la forma en que se suceden dichas reiteraciones, es lo que se conoce como *«composición»* del LLeno.

El LLeno del órgano de Usurbil dista mucho de lo que podríamos considerar un LLeno convencional clásico. Tanto es así, que si fuéramos rigurosos a la definición y a los criterios sobre los que se fundamenta un LLeno propiamente dicho, habría que desestimar esta nomenclatura para el caso que nos ocupa. Su composición, expuesta abajo, puede expresarse de dos maneras: referida a las longitudes de entonación o; a través de los intervalos respecto del Flautado de 8'. Este último método, más utilizado y habitual entre nosotros, será el que utilizaremos por resultar más fácil de entender. Asimismo la composición estará referida al CC aunque el teclado comience realmente en AAA.

	I	II	III	IV
CC a B	12ª	15ª	19ª	
c^1 a c^4	8ª	12ª	15ª	19ª

La imposibilidad de llevar tubos excesivamente pequeños hacia a región aguda del teclado no es la única razón para tener que hacer uso de las reiteraciones en el LLeno. Éstas tienen una finalidad muy importante. Para ilustrar esto, veamos qué ocurre a lo largo de la extensión de las cinco octavas del teclado del Órgano Mayor (CC a c^4) cuando se hace sonar todo el coro de flautados. Nuevamente lo expresamos en términos de intervalos desde el Flautado. Lo dispondremos también en pentagramas para facilitar su comprensión:

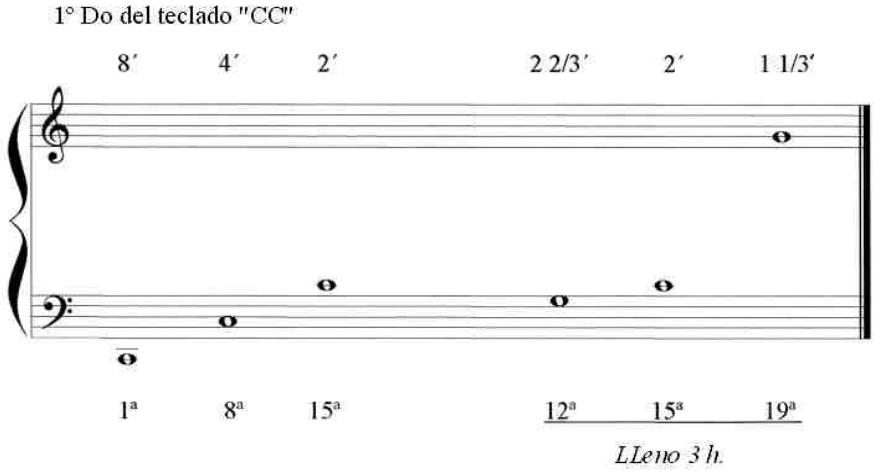


Fig 7. Coro de flautados del Órgano Mayor referido al CC.

CC a B	1	8	**12**	15	**15**	**19**	
c^1 a c^4	1	8	**8**	**12**	15	**15**	**19**

Las hileras del LLeno se muestran en negrita para distinguirlas de las hileras independientes de 8', 4' y 2'. Como se puede apreciar, el LLeno consta de tres hileras desde el comienzo de su extensión hasta llegar a c^1, único punto donde se produce virtualmente una reiteración y que viene a coincidir también con el punto donde aparece la cuarta hilera.

Supongamos ahora un órgano cuyo coro de flautados está formado por los siguientes registros: Flautado 8', Octava, Docena, Quincena y LLeno (IV), siendo la composición del LLeno (19ª, 22ª, 26ª y 29ª). Este tipo de lleno es conocido como un lleno *«ripieno»* o de *«relleno»*, muy distinto de los *«llenos brillantes»* y *«címbalas»* de hileras más agudas, y diseñados más bien para proporcionar brillo y sensación de clímax a un coro de flautados, que para dar plenitud. Igualmente supongamos para este caso que todas las reiteraciones tienen lugar en un Do, aunque puedan estarlo en otras notas, atendiendo según su necesidad (especialmente para evitar la apreciación del efecto que pueda causar la reiteración de dos o más llenos sobre una misma nota). La configuración de nuestro hipotético coro de flautados sería la siguiente:

CC a BB	1	8	12	15	**19**	**22**	**26**	**29**
C a B	1	8	12	15	**15**	**19**	**22**	**26**
c^1 a b^1	1	8	12	**12**	15	**15**	**19**	**22**
c^2 a b^2	1	8	**8**	12	**12**	15	**15**	**19**
c^3 a g^3	1	**1**	8	**8**	12	**12**	15	**15**

En este coro de flautados, a medida que ascendemos, las hileras de tesitura más aguda correspondientes al LLeno van retrocediendo gradualmente hacia hileras de entonación más grave, hasta que en la octava más aguda de la extensión del teclado las hileras de los registros independientes quedan completamente dobladas por las del LLeno (IV). Podemos observar que las reiteraciones ayudan a equilibrar la sonoridad del coro completo. De esta manera quedarán mejor proporcionadas todas las partes: los graves ganarán en definición; la parte intermedia tendrá más brillo y; los agudos ofrecerán una mayor sensación de solidez. La función de este tipo de llenos es especialmente importante para la interpretación de la música polifónica, donde la claridad de las partes interiores es esencial.

Como podemos observar a través de esta comparación, en el del órgano de Usurbil, donde hay una abundancia de registros de tesitura de 8 pies, quedan excluidas las hileras que forman intervalos consonantes superiores a la 19ª. Asimismo, como ya hemos señalado más arriba, solamente existe un punto donde se produce la única *«reiteración»* de LLeno, con lo cual se elimina la percepción típica de los saltos armónicos del mismo. Esto último queda todavía más disipado al introducir una cuarta hilera en tesitura de 19ª en el mismo punto donde se produce la reiteración, c^1, con lo cual nos encontramos ante un LLeno virtual. Si anulásemos la primera hilera del mismo entre c^1 y c^4, podríamos comprobar que las tres hileras restantes, unidas a las tres existentes entre AAA y B, formarían un registro compuesto de tres hileras carente de repeticiones, cuyas tesituras se mantendrían inalterables a lo largo de toda la extensión del teclado (12ª, 15ª, 19ª). Dicho de otra forma: si mantenemos la citada hilera tal y como está en la actualidad, podríamos interpretar el LLeno del órgano de Usurbil como un registro compuesto de tres hileras, al que se le añade una cuarta en tesitura de 8ª entre c^1 y c^4, que en definitiva no viene a ser más que una duplicación del Prestant 4' en ese mismo intervalo. De esta manera, nos encontramos ante un *«LLeno»* muy discreto, donde la aparente sensación del mismo viene ofrecida por la inclusión de sus hileras conjuntamente, donde una de ellas, en tesitura de 19ª, aporta un colorido algo más vivo. Además de la ausencia de reiteraciones reales, otra diferencia muy importante es que en el LLeno clásico lo mas habitual era comenzar la primera hilera del registro compuesto en la tesitura inmediatamente superior

a la del último registro del coro de flautados; mientras que en el LLeno del órgano de Usurbil —como se puede apreciar— comienza en la tesitura de 12ª, una cuarta por debajo que el registro más agudo de su familia, el Doublette 2'. El resultado final, en este caso, es que el LLeno incorporado por Amezua y Compañía queda muy mermado, no sólo ante lo que podríamos entender como un LLeno clásico, sino incluso comparándolo con otros llenos que podemos encontrar en órganos de estilo romántico-sinfónico conservados en Gipuzkoa.

Para que un coro de flautados sea potente y brillante, la multiplicación de registros unísonos de 8 pies presenta un gran inconveniente, puesto que es una cuestión inseparable de la propia naturaleza del sonido. La duplicación de la intensidad de cualquier nivel de sonoridad añadiendo registros unísonos, produce un incremento muy leve. Por ello, para aumentar considerablemente la potencia sonora de un registro de 8 pies, solamente cabría la posibilidad de añadir más registros unísonos de sonoridad todavía mayor, para los cuales existen limitaciones prácticas. Pero, si a un registro de tesitura de 8 pies se le añade otro registro complementario de tesitura de 4' de potencia similar, la intensidad se incrementará considerablemente, con lo cual el sonido resultante ganará mucho en brillo. Y no cabe duda de que esta es la única manera práctica de construir un coro de flautados brillante y equilibrado, efecto que fue percibido intuitivamente por los antiguos organeros, varios siglos antes que el físico alemán Hermann von Helmholtz (1821-1894).

La importancia de los llenos no debe de ser sobre ni infra valorada. Si la armonización es demasiado estridente, naturalmente resultarían insoportables, razón por la cual podría conducir a su rechazo(62). Los llenos bien diseñados son el alma del órgano. No solo *llenan* y clarifican el coro de flautados de la manera ya explicada, sino que propagan la energía sonora dando una sensación de potencia, produciendo viveza en el sonido a través del choque entre sus intervalos de octavas y quintas, y los sonidos resultantes en combinación con las notas de la escala(63). Asimismo su superestructura armónica ayuda a unificar dentro de una gran masa de sonido los coros de flautados y de lengüetería. Las palabras del gran organista inglés de la época victoriana, W. T. Best, son dignas de mención. En 1881 escribía:

> *«Particularmente es necesario destacar la decisiva importancia del lleno, de sonoridad melodiosa y armonizado según arte. No existe ni podrá existir nunca otro medio tan legítimo para proporcionar una sonoridad potente y armoniosa al órgano…»*

Los registros de Basson, Trompette Harmonique y Clairon constituyen el coro de lengüetería, agrupando respectivamente los registros de lengua de timbre de trompeta en las tesituras de 16', 8' y 4'. La gran riqueza de armónicos que producen los registros del coro de lengüetería y la imposibilidad de construir tubos muy pequeños de este tipo, hace que este grupo se caracterice de manera un tanto peculiar tanto en el terreno práctico como musical. Por ello, generalmente los coros de lengüetería casi nunca suelen aparecer en tesituras superiores a 4', aunque suelen darse casos muy excepcionales.

---

(62) En 1912 Francisco Esteve abogaba por los juegos de 8' y 4', en detrimento de los clásicos llenos *«que producen chillonerías poco dignas del templo»*. Lo mismo ocurría con los registros de lengüetería, que podían utilizarse *«unidos con los juegos de fondos… si están bien afinados y no son de timbre áspero… Son más convenientes las lengüeterías cerradas o interiores, que las exteriores…»*. También insinuaba la *«supresión de la Corneta y otros juegos de mutación, como poco litúrgicos»*, defendiendo la inclusión del pedalero moderno y *«cierta mayor proporción de los juegos de fondo»*. Es un claro reflejo de las preferencias de la época. Martínez Solaesa, Adalberto: *Catedral de Málaga, Órganos y Música en su entorno*. Málaga 1996, págs. 481-482.

(63) Los sonidos resultantes son sonidos confusos o vagos que resultan de dos notas sonando simultáneamente: por ejemplo, un intervalo de una quinta produce como resultante una octava por debajo de la nota más baja.

Los coros de lengüetería pueden variar de unos a otros y colocarse en cada una de las divisiones de los órganos grandes. Pero de igual modo que el Órgano Mayor es el compartimento que contiene el principal coro de flautados, en los órganos de tamaño moderado suele ser el Recitativo el que contiene el coro principal de lengüetería, siendo en éste donde se hace la disposición completa apropiada antes que en ningún otro lugar. Así, siguiendo esta regla, elúnico coro de lengüetería propiamente dicho existente en el órgano de Usurbil está ubicado en el Recitativo, cubriendo las tesituras de 16', 8' y 4', formado por el Basson 16' (registro híbrido entre el Contra-Fagot y la Bombarda), al que se puede sumar el Basson-Hautbois, que, a pesar de ser un registro de carácter solista, puede entrar a formar parte del coro de lengüetería.

A modo de conclusión

La primera noticia que hace referencia a la existencia de un órgano en la parroquia del Salvador de Usurbil data de 1572 , recogida en el testamento de un anciano sacerdote llamado Joan de Saria.

Muchos fueron los conflictos y las dificultades por las que atravesaron las organistías de las parroquias del País Vasco hacia aquella época, y en esto Usurbil tampoco fue una excepción. No existiendo exclusivamente renta ni salario para el organista, el licenciado Miguel de Urdayaga tomó la resolución de fundar una capellanía dotada de capital destinado exclusivamente para atender el órgano. Las condiciones implicaban: incompatibilidad de beneficios o rectoría con el oficio de organista; residencia obligada en la villa; preferencia de los parientes del testamentario por línea paterna y materna hasta el cuarto grado; estado sacerdotal; y por encima de todo saber tocar el órgano. Sin embargo los conflictos persistieron durante largos años.

Al margen de las diatribas surgidas entre capellanes, patronos y organistas, se hacía necesaria la construcción de un nuevo órgano con el que se pudiera atender las necesidades de la parroquia. Para ello se acordó con el organero de Yancí (Navarra) Juan de Apezechea y Talaya. El órgano construido por Apezechea en Usurbil entre 1666 y 1668 estuvo colocado en el lado de la Epístola del coro alto de la iglesia (en el lateral derecho, según se mira desde el coro al altar mayor).

El instrumento como tal era pequeño —alrededor de 8 registros—., siguiendo las líneas generales del modelo corriente de aquella época, pudiéndose clasificar como un órgano de estilo pre-clásico, puesto que estaba basado en un lleno de principales, sin incorporar todavía ninguno de los registros novedosos que estaban surgiendo por aquellos mismos años y que terminarían por definir lo que hoy entendemos por *«órgano clásico español».* Nos referimos al lleno de nasardos, a la trompetería exterior de fachada y a los registros de ecos, desarrollados e impulsados por el organero eibarrés fray José de Echevarría, creador de toda una escuela organera y al que se puede considerar como padre del gran órgano barroco español. Asimismo, las Dulzainas, colocadas en la testa del secreto, era único registro de lengüetería, que, junto con el medio registro tiple de Corneta Inglesa, eran los dos únicos que quedaban fuera del coro de principales. No se especifica la extensión, aunque si tenemos en cuenta la norma general de la época, éste debía ser de 42 notas. También se incluían los típicos registros de adorno como los Atabales y Cascabeles. Para su construcción, se tomó como referencia el órgano realizado pocos años antes por Apazechea para la iglesia parroquial de Berastegui, con la única diferencia posible de un registro —la Docena—, que no tenía este último y se contemplaba la posibilidad de incluirlo en el de Usurbil.

Concluido el órgano en marzo de 1668, la obra fue examinada por Alonso de Amilesarobe, organista de Hernani, y por José de Zelaiandia, organista de la iglesia de Santa María de San Sebastián. Apecechea debió retocar el órgano subsanando aquellos desperfectos indicados por los inspectores, ajustando mejor los secretos, afinándolo y colocando la Corneta Inglesa según estaba especificada en la escritura. Tras la construcción del órgano, Apezechea tuvo que sufrir las complicaciones surgidas por el cambio de valor de la moneda a la hora de realizar el cobro del órgano montado en la villa guipuzcoana.

Entre los años 1810 y 1811 se registra la sugerente noticia del pago de 219 reales *«por el arranque, conducción y colocación del organillo de las monjas del Antiguo»* (presumiblemente las Dominicas de San Sebastián). Desde 1811-12, y aparentemente no por muchos años, el organillo, que en algunas Cuentas de Fábrica es denominado *«órgano»*, contó con un entonador. Esta noticia es bastante confusa, pues no sabemos realmente de qué órgano se habla: ¿Se trata del órgano construido por Joanes de Apezechea entre 1666 y 1668, o de algún otro que sustituyó a éste en el siglo XVIII? Esta es una pregunta que queda todavía sin respuesta hasta que no se haga un estudio histórico más detallado.

En 1844 se registraba la construcción de un órgano nuevo por el organero José María Ugarte, de Oñate, que entre 1847 y 1849 es objeto de diversos arreglos. En 1861 es reparado por Diego Amezua —hermano de Aquilino— de Azpeitia. Pocos años después, entre 1864 y 1866 se llevó a cabo la construcción de otro órgano nuevo por Juan Amezua, en compañía de su hijo Diego y bajo la vigilancia del organista de Azpeitia José Ignacio Aldalur. El importe de este nuevo instrumento fue de 29.500 reales, además del órgano viejo.

Según el proyecto presentado por Juan Amezua, firmado el 31 de marzo de 1864, se trataba de un órgano de un teclado manual y pedal, agrupando en todo su conjunto un total de 18 registros: 10 enteros, de extensión completa y gobernados cada uno de ellos por medio de una sola corredera; 5 de extensión completa partidos en bajos y tiples, siguiendo la tradición española; 1 medio registro alto o de mano derecha y; 2 registros de pedal. La división manual era parcialmente expresiva, estando parte de los registros encerrados dentro de una caja de expresión y la otra fuera de ella. La división de Pedal incluía los registros de Contras de 26 y Contras de 13, ambos con una extensión de 17 notas. El planteamiento definitivo del órgano varió considerablemente respecto de este proyecto, posiblemente por cuestiones económicas. En su lugar se presentó otra propuesta distinta de la anterior. Se eliminó el coro de principales casi en su totalidad. Este hecho, desconcertante en cuanto a los principios estructurales de todo órgano podría estar justificado por un recorte presupuestario, pues como se indica el contrato definitivo, *«en el secreto se pondr[í]a lugar para otros cinco registros»*. La disposición especificada en la primera propuesta, dentro de estar concebida como un órgano *«romántico a la española»*, se puede ver todavía cierto equilibrio; con el coro de principales reunido en un bloque y los registros armónicos y de lengüetería solistas, acompañados de la Trompeta Real, dentro de un compartimento expresivo, siguiendo las líneas del Recitativo del órgano romántico francés. Por el contrario, del resultado final, a pesar de contar con ciertas curiosidades y dispositivos muy interesantes y sugerentes, no podemos decir lo mismo.

En cuanto a las características de los registros de lengüetería solista de Clarinete y Corno Inglés —sustituido este último después por una Voz Humana en la segunda propuesta—, se mencionan con la sugerente especificación de *«lenguas libres»*, lo cual plantea ciertos interrogantes acerca de la generación del sonido de los mismos. Los registros de lengüetas libres fueron desarrollados en Europa hacia finales del siglo XVIII en diversas zonas alrededor del Báltico, y, atendiendo a la forma de crear el sonido, se pueden considerar como el primer tipo de tubos de órgano radicalmente diferente de los tubos labiales y de la tradicional lengüetería conocida hasta entonces. Este tipo peculiar de lengüetería fue incorporado a diferentes tipos de armonios del siglo XIX. Los registros de lengüetería libre se podían producir en serie con mucha mayor facilidad que los registros de lengüetería batiente, y no por ello no quiere decir que tuvieran que desmerecer en cuanto a calidad, pues los organeros más prestigiosos no los concibieron como una simple alternativa a la lengüetería tradicional, sino más bien para enriquecer el espectro sonoro del órgano. Raramente de no ser en el periodo de 1810 a 1910, y mucho más todavía fuera del norte de Francia, Alemania central y norte de Italia, los registros de lengua libre no llegaron a gozar de popularidad, debido quizás a su escasa sonoridad. Concretamente en España se conocen algunos registros de este tipo en órganos construidos durante el último cuarto del siglo XIX por la casa alemana Walcker de Ludwigsburg.

No cabe duda que estamos ante un instrumento al que se puede considerar representativo de aquella época de transición entre el órgano clásico español —cuya decadencia ya había tocado fondo— y el órgano de estética romántico-sinfónica, reflejando un perfecto vinculo entre los conceptos tradicionales del pasado y del presente. En este pequeño órgano podemos advertir la presencia de diversas ideas y dispositivos enfocados hacia un instrumento de mayor sonoridad y manejabilidad, los cuales señalamos: presencia del concepto del *tutti*, donde los registros son agrupados para crear una gran masa de sonido; abandono de los registros partidos como *principio estructurador* de todo el instrumento, siendo

aplicado únicamente a aquellos que pudieran tener una mayor utilidad como solistas; incorporación de pedales de combinación con miras a facilitar la registración como alternativa al sistema de *llamadas* del órgano romántico francés, siguiendo diferentes criterios y procedimientos constructivos; pedal para el gobierno de las persianas de la caja expresiva; pedal para activar el trémolo o *tembleque*; acoplamiento del teclado manual al Pedal; ampliación de la extensión del pedalero a 25 notas; aplicación de diferentes proporciones de estaño y plomo en el metal y diferentes maderas según las necesidades, y; una visión más funcional de la caja.

Aunque poco más o menos se sabe cuales son los organeros locales que en su día intentaron desarrollar la división de Pedal y las causas que les fueron obligando a ello, todavía ignoramos muchos otros detalles por falta de un estudio más profundo sobre la evolución del *«teclado de pedales»* en el órgano español. Así todo, no dudamos en que las propuestas de Juan y Diego Amezua para el órgano de Usurbil son de un valor excepcional muy a tener en cuenta dentro de esta evolución. Otro tanto se podría decir del compartimento expresivo. Lo más interesante en lo referente a esta división, es que no aplica el término *«expresión»* para denominar la realidad tradicional del órgano barroco, sino al contrario: utiliza *«caja de ecos»* refiriéndose a un compartimento que va encaminado hacia el Recitativo más puro del órgano romántico francés, no sólo en cuanto al tipo de registros que encierra, sino también al sistema de apertura y cierre utilizado. Las palabras de los Amezua no pueden ser más claras cuando se refieren a los *«registros que deben colocarse en una caja de ecos o expresión con persianas»* o *«expresivo con persianas»*. Indudablemente no hace falta esperar hasta la década de 1880 para que dicho término adquiriera connotaciones románticas, pues ya en algunos órganos de Pedro Roqués y los antecesores más inmediatos de Aquilino Amezua, como su padre Juan o su hermano Diego, se utilizaba el vocablo moderno de expresión con unas connotaciones románticas, alejándose de la realidad tradicional del órgano clásico español. Tampoco hay que esperar hasta la década de 1880 para que el órgano romántico irrumpa *avasalladoramente* en España. Ya treinta años antes había comenzado todo un proceso de cambio en la organería de nuestro país, periodo en el que después de haberse llevado a cabo experiencias de lo más variopintas llegó lo que era de esperar. La decadencia del órgano clásico español había tocado fondo y no se prestaba adecuadamente para ser adaptado a las nuevas necesidades. A pesar de no estar muy estudiada la evolución del órgano en España durante el siglo XIX, podemos aventurarnos en advertir de que algunos organeros —particularmente del centro y sur del país— trataban de mantener a toda costa la *«españolidad»* del órgano clásico español (*«españolidad»* que puede quedar en entredicho desde el punto de vista más estricto) ignorando todos aquellos adelantos, que cuando menos los creían exagerados. Este giro de la estética musical y del vocabulario se debe principalmente a Pedro Roqués, a Juan Amezua y su hijo Diego, promotores activos en todo este periodo de gestación del órgano romántico español, adquiriendo su plenitud a través de la mano de Aquilino Amezua y su escuela.

Concluido el órgano, éste fue examinado por Cándido Aguayo, organista de una parroquia de Bilbao, dictaminándolo favorablemente el 6 de noviembre de 1866. Sin embargo, tuvieron que pasar todavía otros tres años para que se realizara la aprobación municipal, que no se formalizó hasta de 28 de noviembre de 1869.

Aparte de otras reparaciones de menor importancia, las *Cuentas de Fábrica* de los años 1879 a 1882 hacen referencia a la renovación del órgano de Amezua a cargo de los organeros italianos José y Nicolás Blasi, dado su mal estado tras los estragos de la Segunda Guerra Carlista. Entre 1855 y 1901, coincidiendo con el rectorado de Gregorio de Sasiain, se recoge el dato del coste de esta renovación, 5.640 reales, consistiendo en la instalación de tubos y fuelles nuevos así como algunos registros: Clarín, Bajoncillo, Trompa, Fagot, Clarinete y Voz Humana. Posteriormente entre los años 1898 y 1899 se registran en las *Cuentas de Fábrica*la la afinación, limpieza y construcción de fuelles de doble pompa por los hermanos

Amezua, por el valor de 6.000 reales. A partir de esta fecha y hasta 1919 no constan otras intervenciones que las reparaciones del organero Ubaldo Huerta, que trabajaba en compañía de su hermano Lucas, de quienes se conocen algunas intervenciones en órganos de Navarra, Álava y La Rioja.

Con los grandes órganos importados de Francia que se instalaron en Gipuzkoa y otras localidades del País Vasco durante la segunda mitad del siglo XIX, se abría una nueva etapa para la historia del órgano en España. Los instrumentos comprados directamente en el extranjero ya no iban a seguir las tendencias estéticas tradicionales de la organería española, pues estaban muy lejos de sus concepciones. Con el asentamiento de los órganos de Lekeitio (Cavaillé-Coll) y de la catedral de Murcia (Merklin), se daba comienzo a una nueva corriente estética que se mantendría en lo sucesivo.

La fama de Cavaillé-Coll alcanzó rápidamente España, llegando a ser muy apreciado sobre todo por los músicos vascos, que, por otra parte, mantenían una estrecha relación con la vida musical parisina. Entre 1855 y 1884 va ha ser Aristide Cavaillé-Coll el primer y único organero francés que trabaja en la región, construyendo cerca de una veintena de instrumentos. El primero, de dos teclados y 22 registros, se instaló en Lekeitio en 1856, comprado por José Javier Uribarren en una exposición que presentó la Casa Cavaillé-Coll en París. Pero de todos los órganos construidos por este artífice, destacan los de las iglesias de Santa María de San Sebastián, Santa María de Azkoitia y el de la basílica de San Ignacio de Loyola (Azpeitia). Junto con el monumental órgano de la catedral de Murcia, estos tres instrumentos son los ejemplares más representativos del órgano romántico-sinfónico francés en España, a los cuales podemos considerar hoy en día como unas de las obras maestras de Aristide Cavaillé-Coll.

Tras la muerte de Cavaillé-Coll en 1899, la dirección de los talleres quedó en manos de Charles Mutin, que ya estaba al cargo del mismo desde hacía algunos años. Mutin dirigió la empresa hasta 1924 hasta que fue traspasada definitivamente a Convers. A pesar de que la firma Cavaillé-Coll estaba firmemente consolidada en el País Vasco, la venta de órganos en esta región descendió considerablemente en el periodo en que dicha firma estuvo dirigida por Mutin.

El actual órgano de Usurbil, construido por Charles Mutin, sucesor de Cavaillé-Coll, puede clasificarse perfectamente como un órgano de estilo romántico-sinfónico francés en el sentido más puro, a pesar de que mantenga ciertas características que lo diferencian, dado que se trataba de un órgano excepcional tanto por su concepción original como por su historia. Procede del castillo de Ilbarritz, cerca de Biarritz, Bidart (Francia). Situado en un bello paraje sobre el mar, Cóte des Basques, este espectacular castillo fue construido por el barón Albert de l'Espée, persona excéntrica y apasionado por la música. En la gran sala de su castillo hizo instalar un gigantesco órgano, que por sus dimensiones y perfección era el cuarto de Francia, después de los monumentales órganos de la catedral de Notre-Dame y de la iglesia de Saint-Sulpice de París, y tercero, asimismo, en la producción salida de los talleres de Aristide Cavaillé-Coll. Entre 1902 y 1903 el barón de l'Espée decidió retirar el mencionado instrumento, tras lo cual mandó construir otro órgano a Charles Mutin en 1907, órgano muy especial e interesante por su disposición y la gama de efectos especiales que contenía. Se dice que a partir de 1912, los organistas más afamados de Burdeos, París y otros muchos lugares, como Saint-Saëns y Vierne entre otros, acudieron a tocar este magnífico órgano y disfrutar de las excepcionales condiciones acústicas de la sala de este castillo. El anterior órgano construido por Cavaillé-Coll, tras haber pasado varios años almacenado en los talleres Cavaillé de *l'Avenue du Maine* de París, fue vendido en 1914 por Mutin a la Basílica Sacré-Cœur de Montmartre.

No cabe duda que durante el siglo XIX el órgano vuelve a secularizarse, dejando de ser de uso casi exclusivo de la Iglesia. Recordaremos que el órgano fue utilizado frecuentemente desde sus orígenes en los festines de la alta aristocracia. Luego continuaron

construyéndose después de la caída del imperio romano; pero el órgano fue hasta entonces un instrumento profano —como lo había sido desde sus orígenes—, concebido para acompañar una amplia gama de acontecimientos y actuaciones civiles como fiestas, bodas y aquellos espectáculos relacionados con la lucha de gladiadores en los circos. El órgano comenzó a introducirse en la Iglesia a partir del siglo X en adelante. Entre los siglos XIX y XX, después de casi un milenio de servicio a la Iglesia, el órgano vuelve a retomar otros usos diferentes que el litúrgico. Este cambio vino a coincidir con las nuevas tendencias musicales, donde compositores tales como Beethoven, Berlioz o Liszt buscaban otros medios de expresión. Los constructores pusieron gran énfasis en los medios de generar el sonido y un fuerte empeño en crear un nuevo colorido sonoro partiendo de combinaciones de registros de tesituras de 8 y 4 pies. Igualmente los registros solistas llegaron a ser más importantes que las hileras principales en muchos instrumentos. A causa de su capacidad dinámica, la caja de expresión incrementó en importancia durante el transcurso de todo este periodo, y cada vez más los diferentes registros y divisiones fueron encerradas en cajas expresivas. El órgano, en general, no sólo llegó a ser más grande y sonoro, sino que también fue introduciéndose en otras facetas de la vida social. El órgano construido por Charles Mutin para la mansión del barón de l'Espée en Ilbarritz se nos puede presentar como una excentricidad. Sin embargo este no es un hecho casual ni aislado. Al igual que él existían otros personajes excéntricos y adeptos al órgano, como el inglés Hodwood, que al igual que el barón Albert de l'Espée, poseyó en su castillo de Inglaterra un monumental órgano construido por Cavaillé-Coll. Pero lejos de las excentricidades de estos ricos aristócratas al estilo de aquella imagen típicamente romántica narrada por Julio Verne en su novela *Veinte mil Leguas de Viaje Submarino,* en la que nos presenta al capitán Nemo tocando un órgano a bordo del Nautilus, el órgano llegó a ámbitos impensables todavía para muchos de nosotros hoy en día. Especialmente en Inglaterra y Estados Unidos la evolución del órgano tuvo unos matices muy peculiares. Muchas salas municipales *(Town Hall)* en Inglaterra tenían un órgano, cuya disposición estaba concebida para recrear musicalmente una amplia gama de funciones, incluyendo interludios en los combates de boxeo.

Pero si el órgano de sala de concierto fue un logro del siglo XIX, el órgano de teatro o de cine fue producto del siglo XX. Y aquí es donde podemos ver que los 26 efectos especiales que disponía el órgano del barón de l'Espée, visto como un capricho excepcional de un excéntrico melómano, tenían su razón de ser en el órgano de cine. La diferencia esencial entre el órgano de iglesia y el órgano de cine está en que: en el primero, el organista está obligado principalmente a acompañar grandes masas de voces, para lo cual es necesario crear un grueso de principales penetrante de sonoridad *plena*, debido a los amplios espacios y a la reverberación de los templos; sin embargo, el órgano de cine está diseñado con el único objetivo de entretener a la audiencia creando un mayor número de efectos. Desde que surgió el cine y hasta la aparición de las primeras películas sonoras, se tuvo la necesidad de acompañar de alguna forma las imágenes y complementar el movimiento silencioso de las mismas a través de recreaciones musicales y efectos sonoros. El órgano, bajo el control de una única persona, fue el instrumento ideal para proporcionar el acompañamiento que se buscaba. Gracias a la transmisión eléctrica, los tubos podían estar colocados en cualquier lugar del auditorio. En general tenían una amplia gama de registros y una interminable gama de efectos especiales: silbidos de pajarillos, truenos, trompas del enemigo, campanas de iglesia, bombos, platillos, castañuelas, timbre de teléfono, sirena de bomberos..., que se utilizaban para enfatizar el contenido de la película. Inicialmente, los órganos de teatro y de cine fueron muy similares a los órganos de iglesia y de salas de concierto. Poco después de aquellos órganos inapropiados, las posibilidades del órgano de cine fueron asimiladas rápidamente y varias casas constructoras instalaron órganos diseñados especialmente para este propósito. Pero a pesar de todo, aunque estos instrumentos pioneros de las salas de cine contenían ya algunos registros de imitación de instrumentos orquestales, todos estaban en

mayor o menor medida más cerca del órgano litúrgico tradicional. Habrá que esperar hasta 1925, año en que se empezaron a importar de América los primeros órganos Wurlitzer, para hablar del órgano de cine en toda su esencia.

También los órganos de tubos fueron utilizados en las residencias privadas. Durante mucho tiempo el órgano había sido asimismo un instrumento seglar, y existen referencias de su uso en las cortes de los monarcas de la Edad Media y del Renacimiento, y en las residencias de los príncipes y ricos comerciantes. Dichos instrumentos siempre fueron de pequeñas proporciones y de una cantidad de registros muy limitada, y, en muchos casos, la música que se tocaba sobre los mismos no era muy complicada. Muchos órganos residenciales, conocidos también como órganos de salón, fueron construidos en Europa durante el siglo XVIII y muchos de ellos todavía se conservan. Pero, sobre todo en el siglo XIX, la alta burguesía y la aristocracia no sólo se conformó en demostrar su riqueza donando grandes sumas de dinero para la construcción de órganos monumentales en iglesias y salas de concierto, sino que instalaron órganos similares en sus propias mansiones y residencias. Los órganos de salón, al igual que los realejos en las antiguas cortes, se utilizaron para un uso y disfrute privado, como mero entretenimiento. En Francia fue el barón Albert de l'Espée quien poseyó varios instrumentos de semejante envergadura, de los cuales se conservan tres: uno en su residencia de París, construido por Cavaillé-Coll en 1894, hoy en Saint-Antoine des Quinze Vingts; otro en su castillo de Ilbarritz, construido también por Cavaillé-Coll en 1898, trasladado después a la Basílica del Sacré-Cœur de Montmartre de París y; el construido por Charles Mutin en 1907 y vendido en 1920, en su mayor parte, a la iglesia parroquial del Salvador de Usurbil.

En ningún caso debemos pensar que el último órgano que poseyó el barón de l'Espée en Ilbarritz pueda clasificarse como un órgano de cine, a pesar de lo que pueda dar a entender el hecho de disponer de 26 efectos semejantes. Realmente se trata de un caso particular y aislado en el que el constructor abandona sus criterios constructivos más rigurosos para adaptarse a las exigencias concretas indicadas por los propietarios más excéntricos y extravagantes, o lo que es lo mismo: un capricho. Ciertamente los bloques de efectos especiales que hemos mostrado en este estudio sirven de ayuda para tener una idea de lo que pudo ser esa parte tan curiosa y sugerente que desapareció del órgano de Ilbarritz, pero el órgano como tal era un instrumento a medio camino entre el órgano de salón y de sala de concierto.

No es fácil saber con precisión la evolución que tuvo el órgano realizado por Mutin para el barón de l'Espée. Además de la referencia indicada en el artículo de la *«Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire»* de Albert Lavignac, se hace mención a las cinco combinaciones libres instaladas ya en 1907 —fecha en la que se construyó el órgano— y se dice también que en este instrumento se emplearon por vez primera timbres como el del Corno Armónico, Corno Inglés, Musette, Viola y otros juegos mordientes ricos en armónicos, concebidos para imitar los conjuntos de cuerda. En cuanto al número de registros, existe una aparente coincidencia: si los 22 vendidos a la parroquia Usurbil los sumamos con los 14 que se reservó el señor Bastide, resultan 36; añadiendo además los 26 efectos especiales que supuestamente tenía, nos hallamos ante 62 registros, tal y como se cita en la enciclopedia. Sin embargo la inclusión de un clavecín, un piano y un grupo de 3 celestas gobernados desde el primer teclado y la naturaleza de los 26 efectos accesorios, hace que semejante coincidencia quede totalmente descartada. La ubicación en este instrumento de algunos registros de timbre *«absolutamente novedoso»* que dice Mutin utilizar por primera vez (Cor Harmonique, Cor Anglais, Musette) es también muy dudosa, pues no se especifica en qué división se hallaban. Por otro lado, así como en el caso del Cor Harmonique podría tratarse de un registro de nueva invención, está claro que tanto el Cor Anglais, la Musette, etc. estaban ya en uso mucho antes de 1907. Quizás en estos casos Mutin únicamente modificó y mejoró bajo su criterio algunas de las cualidades de estos registros. En cuanto a los registros mordientes ricos en armónicos

está claro que tienen por objeto imitar el sonido de los instrumentos de cuerda. Estos últimos eran muy abundantes, principalmente en el Positivo, donde, según los datos de que disponemos, más de la mitad de los registros de esta división eran de imitación de cuerda. Sobre este aspecto también se menciona en la enciclopedia la existencia de tres *célestas*, que se podían tocar desde el primer teclado.

Teniendo en cuenta el contrato de compraventa que se conserva en la parroquia de Usurbil, sólo llegamos a una disposición que dista mucho de la realidad y que en ningún momento debe tenerse como definitiva, pues todavía quedan muchas dudas sin esclarecer. Un recuento de los pomos que entrarían en los espacios libres de la consola, nos revela que hubo un total de 64 tiradores. Si tenemos en cuenta que tanto el Positivo como el Recitativo estaban provistos de efecto de trémolo gobernados desde sus respectivos tiradores en la consola, nos hallamos efectivamente ante los 62 juegos que tuvo en origen. El clavecín y el piano que se podían tocar desde el primer teclado, es más lógico que tuvieran su tirador como otro registro cualquiera. Tanto es así, que incluso la extensión de 64 de los teclados manuales (AAA-c^4) y de 35 en el Pedal (AAAA-G), pudo estar condicionada por la colocación del piano. Cierto es que en la evolución del órgano han existido teclados de diferentes extensiones y que comenzaban en otras notas diferentes de CC, pero en 1907 es más propio que la extensión de un órgano comenzase en esta nota y no en otra. Sin embargo, en esta misma época y hasta nuestros días, lo normal es que los pianos comiencen su extensión en un La y no en un Do. De ser así, habría que incluir el clavecín y el piano como registros propiamente dichos, junto con los del Gran Órgano, y no como *instrumentos accesorios*, *efectos especiales* o como se les quiera llamar, puesto que estos últimos corresponderían a una sola tecla de ese *«pequeño teclado»* que se menciona, y que por supuesto su forma sería muy diferente a la del teclado convencional. Pero las dudas son todavía mayores si tenemos otros aspectos que no terminan de aclararse del todo.

En 1890 el barón Albert de l'Espée mandó construir un gigantesco órgano a Aristide Cavaillé-Coll para el cual haría edificar una mansión destinada a alojar el instrumento. Hacia finales de 1897 el monumental órgano de cuatro teclados y más de setenta registros quedaba por fin colocado dentro de la nueva mansión. Los últimos retoques más delicados fueron llevados a cabo por Charles Carloni, personaje muy vinculado con los órganos construidos por la Casa Cavaillé-Coll en el País Vasco, especialmente en Gipuzkoa. Pero en 1898, apenas unos meses después de haberse instalado el instrumento, Albert de l'Espée decide separarse de su dominio. Parece ser que durante aquel año y siguientes el barón de l'Espée atravesó por un periodo de aislamiento, tras el cual procedió a un autoanálisis de su vida transcurrida. Separado de su mujer y marcado por un carácter totalmente egoísta, tampoco tenía ya a su lado ni a su amente la actriz Biana Duhamel ni a sus amigos. En esta situación, y tocado por la enfermedad, decide permanecer en sus residencias de Saint-Vallier y Belle-Isle, mientras que pone a la venta las mansiones de Ilbarritz y Antibes, y cierra sus propiedades de Thonon, Montriond, París y les Adrets. En 1902 el barón tocaba por última vez el órgano construido por Cavaillé-Coll en su mansión de Ilbarritz, cerrada desde hacía cuatro años. En este estado de abandono, en 1903 los operarios de Charles Mutin desmontaron el órgano, quedando los tubos almacenados por todas las dependencias de la mansión. El órgano, considerado como un inconveniente para la venta de la edificación, fue vendido a Mutin, quien después lo trasladaría a sus talleres de París hasta ser reubicado definitivamente en la iglesia del Sacré-Cœur de Montmartre.

No obstante, en 1905, vuelve a surgir un repentino deseo en el barón de volver a su mansión de Ilbarritz, retirándola de la venta. Al parecer hubo alguna empresa interesada en comprar la mansión y los terrenos adyacentes con intenciones de derribar el edificio. Enterado el barón de esto, no sólo renunció a la venta de sus posesiones en Ilbarritz, sino que mandó realizar nuevas reformas al arquitecto Gustav Huguenin. Es en este momento cuando el barón de l'Espée decide vender el órgano que tenía en su residencia de l'Avenue du Bois-de-

Bologne (actualmente en la iglesia de Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts) y hacer un pedido en firme de un nuevo órgano para su mansión de Ilbarritz. Este instrumento, además de las cualidades ya mencionadas, debía poseer también ciertos registros concebidos para poder interpretar el repertorio operístico wagneriano, como por ejemplo las tubas o el Cor Harmonique, que debía imitar la trompa de Sigfredo. El plazo de entrega quedó acordado para primeros de 1907. Mientras tanto se llevan a cabo reformas en la mansión de Ilbarritz para acomodar el nuevo instrumento de Mutin.

Enamorado de una dama austriaca, el barón, a raíz de la experiencia vivida con Biana Duhamel, su anterior amante, acomodada demasiado lejos de la mansión para que él pudiera evadirse, decide en este caso alojar a su nueva compañera más cerca pero con la idea de no tener que soportar su presencia en el interior de la mansión que servía para alojar el órgano. En 1907 Albert de l'Espée regresa a Biarritz acompañado de su nueva amante. Las obras de la mansión estaban llegando a su conclusión y por fin los operarios de Charles Mutin instalan el órgano. Para ello tanto Huguenin como Mutin tuvieron que reforzar los equipos de obreros para poder cumplir los plazos estipulados. El barón, impulsado por este nuevo amor, sigue comprando terrenos para ampliar sus dominios en Ilbarritz.

Abandonado por la bella austriaca, queda de nuevo solitario en su basta mansión tocando todas las noches desesperado y extasiado ante su órgano hasta el amanecer, descubriendo que en aquellos conciertos sin fin no le quedaba a su alrededor más que los perros y su fiel conserje Artiguenave. En este sentido, cabe resaltar las palabras de Christophe Luraschi en su obra biográfica sobre el barón Albert de l'Espée, cuando hace referencia a la calidad del órgano construido por Mutin y, sobre todo, al carácter excéntrico de su propietario. Acerca de ello, Luraschi alude a que si los puristas podrían encontrar este segundo instrumento de Ilbarritz inferior en calidad al precedente, éste se adecuaba mejor a las exigencias del barón para interpretar el repertorio operístico de Wagner, dadas sus cualidades exclusivamente orquestales. Cada noche, desde la peña de la Virgen, en las cercanías de San Juan de Luz, los acordes de este formidable órgano llenaban la oscuridad. Tras las ventanas entreabiertas, el barón, inspirado como un semi-dios lírico de Bayreuth, tocaba *Parsifal* o *Tannhäuser* de una manera que hubiera sorprendido al mismo Wagner. Sin embargo había un sonido que no podía ser reproducido por este órgano: el ladrido de los perros. Por ello el barón mandaba reunir su manada al señor Jaulerry de Biarritz, que esperaba sobre la gran terraza del norte la señal de un criado para hacer ladrar a los perros en el momento deseado en alguna de las óperas de Wagner; a no ser que la imaginación del barón, sumido en el éxtasis sobre los teclados de la consola bajo el débil resplandor de una lámpara eléctrica, no lo deseara así. A partir de aquí la mansión vuelve a estar en venta y la historia del órgano se vuelve cada vez más difusa, pasando por una serie de vicisitudes que iremos aludiendo a continuación.

Hacia finales de junio de 1911 el barón recibe la noticia de su abogado Maître Blaise de que la agencia Benquet había encontrado un cliente interesado en la compra de la mansión de Ilbarritz, en venta desde hacía un año. Se trataba de Pierre-Barthélémy Gheusi, que, entre otros cargos importantes, era director de la Ópera Cómica, co-director de la Ópera de París y administrador del *Figaro*. Gheusi ofrecía la cantidad de 500.000 francos por la mansión junto con el órgano y todo el mobiliario. Sin embargo el barón de l'Espée, antes de decidir nada, prefiere saber cuáles son las intenciones del comprador con respecto a la mansión edificada por él, y al mismo tiempo intenta recuperar el mobiliario y vender el órgano aparte, pidiendo por el mismo 50.000 francos. Entre tanto, surge otra proposición de compra por un tal Collognes, pero el barón queda a la espera de nuevas ofertas. Durante el transcurso del mes de octubre por fin el barón toma la decisión de vender definitivamente la propiedad, convocando a su abogado Maître Blaise para cerrar el trato con el señor Gheusi por el precio de 550.000 francos por la mansión y el órgano, pero sin el mobiliario. La formalización de la venta tuvo lugar en Biarritz el 24 de diciembre de 1911.

En diciembre de aquel mismo año, coincidiendo con la venta de las propiedades del barón de l'Espée en Ilbarritz, Pierre-Barthélémy Gheusi, junto con unos amigos, fundó una sociedad inmobiliaria denominada *La Societé Immobileère de la Côte Basque*. Esta sociedad fue la que realmente se hizo de dichas propiedades, adquiriendo, además de la mansión y el órgano, 60 hectáreas de terreno y 1,5 Km. de playa para explotarlos económicamente. Tras la venta de la mansión, la alta sociedad de Biarritz y París tuvo la oportunidad de disfrutar de este espectacular instrumento de salón, privilegio reservado exclusivamente hasta entonces al anterior propietario. Se dice que entre 1912 y 1922 algunos de organistas más renombrados del momento como Louis Vierne o Camille Saint-Saëns acudieron a saborear las extraordinarias condiciones acústicas de la sala del órgano y las peculiares cualidades del instrumento. Sin embargo se detectan ciertas imprecisiones en este último dato, que hay que tener en cuenta.

En 1913 la mansión, además de explotarse con intereses económicos, fue habitada por la señora Deschanel, preocupada por la salud de su marido y siguiendo los consejos de Gheusi. Incluso ella, junto con otros colegas intentaron comprar la vivienda para instalarse allí. Al año siguiente, el 31 de julio de 1914, se daba la noticia de la apertura de un campo de golf de 7 Km. sobre la meseta que da al precipicio, con el duque de Guise como presidente. Entre otras cosas se contemplaba también la construcción de una rampa móvil, de un hipódromo y de una zona reservada para el tiro al pichón. Pero pocos días después estallaba la Primera Guerra Mundial y todos los proyectos quedaron abandonados, llegándose a construir únicamente la recepción del campo de golf. Acabada la guerra, la mansión fue transformada en hospital bajo la iniciativa del doctor Sellier de Burdeos. De esta manera se convertía en el primer centro para tuberculosos y de enfermedades oseas de Bidart, centro que funcionó hasta 1922 bajo la dirección del doctor Peyret, dando asistencia alrededor de un millar de enfermos.

En cuanto al paradero del órgano, éste fue parcialmente desmontado y después vendido en 1920. Todavía en aquel año, el instrumento conservaba la caja, los secretos, la fuellería y la parte mecánica casi en su totalidad. Sin embargo la tubería no llegaba a alcanzar el 60 % de lo que fue en origen. Todo este material pasó a manos del Dr. Bastide, de Biarritz, y lo único que podemos aportar hasta la fecha es que de los 62 registros que tuvo el órgano en su día, solamente quedaban 36 en el momento de la transacción: 14 de ellos quedaron definitivamente en posesión del Dr. Bastide, mientras que los 22 restantes fueron revendidos a la parroquia de Usurbil junto con la mayoría del material del instrumento. El contrato de compraventa del órgano entre el doctor Bastide de Biarritz y Guillermo Arana, párroco de Usurbil, firmado en dicha villa el 17 de mayo de 1920, ascendía a 27.000 pesetas. En el mismo contrato, se indican los registros y aquellos elementos que el señor Bastide reservaba para sí.

Del contrato de compraventa acordado entre el Dr. Bastide y el párroco de Usurbil, Guillermo Arana, podemos deducir claramente qué registros estaban disponibles en mayo de 1920, cuáles quedaron en manos del Dr. Bastide y cuáles habrían de venir a Usurbil. Reuniendo todos ellos hemos llegado a la disposición que ofrecemos más arriba, alcanzando un total de 36 registros. Desconocemos si el órgano cuando fue desmontado, dividido y vendido, fue total o parcialmente adquirido por el Dr. Bastide, pues en el contrato se habla de algunos registros que se encontraban desmontados y de otros que todavía permanecían sobre los secretos *(tous les jeux sauf ceux reservés par le Dr. Bastide sont vendus, c'est à dire aussi bien ceux qui se trouvent montés sur les sommiers qui ceux qui se trouvent actuellement en réserve)*. Esto queda todavía más claro en la anotación final en la que se da a entender que los registros vendidos al párroco de Usurbil son todos aquellos que se encontraban desmontados a excepción de la Trompeta reservada por el Dr. Bastide *(tous les jeux en réserve non montés sauf la trompette retenue par le Dr. Bastide)*, cuyos tubos estaban almacenados en el interior del órgano *(dont les tuyaux ne sont pas montés et qui se trouvent en réserve dans l'interieur de l'orgue).* Por otro lado, en el contrato no se cita en ningún caso

los *instrumentos accesorios*, ni el clavecín, ni el piano. Tampoco llegamos a ver en este documento aquellos registros *absolutamente novedosos* como el Cor Harmonique, Cor Anglais o Musette, citados en la Enciclopedia de la Música de Lavignac, con lo cual es imposible determinar con exactitud la disposición original del instrumento. Añadiendo los registros que se citan en dicha enciclopedia llegaríamos a reunir como máximo un total de 45, faltando todavía 17 para llegar a los 62 que sin lugar a dudas tuvo.

Quedan otras cuestiones dudosas como la referente a la fuellería. Actualmente en Usurbil se conservan doce fuelles agrupados según sus funciones. Es seguro que cuando el órgano estuvo instalado en Ilbarritz dispuso de más fuelles tanto generales como secundarios, pero tampoco podemos decir con precisión cuántos más. Tampoco se hace una referencia explícita en el contrato acerca de los secretos de Pedal, pero sí de un secreto dispuesto verticalmente destinado a algún registro de trompetería horizontal o tendida *(chamade)*. En el primer caso, a pesar de no citarse, los secretos se hallan colocados en el órgano de Usurbil, al contrario que el secreto de la trompetería tendida, citado en dicho documento y parcialmente desaparecido en la actualidad. Otras cualidades, no obstante, quedan perfectamente claras y definidas: la existencia de dos divisiones expresivas —el Positivo y el Recitativo— con efecto de trémolo para ambos; la inclusión de tres máquinas neumáticas para aligerar la pulsación de cada una de las divisiones manuales, independientemente de si éstas estuvieran acopladas o no; la existencia del sistema de cinco combinaciones libres para todos los registros; la fachada del órgano y la caja en general; además del piano, del clavecín y los 26 efectos mencionados repetidamente. Nada se sabe de los registros que faltaban en el momento en que el órgano fue adquirido por sus nuevos propietarios, ni tampoco es fácil establecer un seguimiento de aquellos que figuran en el contrato de compraventa mencionado.

El montaje del órgano en Usurbil fue llevado a cabo por Fernand Prince, que contó con la colaboración de Gauzièdе, otro antiguo operario de Cavaillé-Coll que se había establecido en Bidart. Por medio de un documento firmado el 25 de julio de 1920, ambos organeros se comprometen a añadir 7 nuevos registros : Flautado 8', Octava 4', Nasardo 2 ⅔' y Trompeta 8' en el Órgano Mayor; Trompa Nocturna 8', Octavín 2' y Clarín Armónico 4' en el Recitativo.

En la disposición presentada por Prince, los nombres de los registros están en español. Esto, si bien no plantea mayores problemas a la hora de establecer una relación con los anteriores de Mutin, denominados en francés, en algunos casos puede dar pie a pequeños errores de interpretación. Por un lado, vemos que existen dos registros que se incluyen en la disposición, pero de los que no se menciona su procedencia: el Clarinete 8' y parte del Fagot 16'. Por otro, si tenemos en cuenta el contrato de compraventa de mayo de 1920, quedan sin colocar al menos cinco de los registros del órgano de Mutin que se compraron al señor Bastide. De todos ellos, cuatro se suprimieron casi con toda seguridad: Céleste 8', Bourdon 4', Eoline 4' y Viole d'Amour 4'. En cuanto al quinto de los registros, quedaría por determinar si se trataba de la Gambe 8' o Eoline 8', pues tanto uno como otro se pudieron colocar en el Órgano Mayor bajo la denominación de Violoncelo 8'. Otras correspondencias, aparentemente más conflictivas quedan resueltas por la propia forma constructiva de los tubos: la Grosse Flûte 8', por su condición de registro armónico pasa a denominarse Flauta Armónica independientemente de la talla; la Flûte 16' queda definido más apropiadamente como Contrabajo Abierto 16'; la Trompa Nocturna, más adelante quedará como Cor de Nuit; y el Subbajo 16' y Bajo 8' son comunes con los violones o bordones del Órgano Mayor.

El coste del desmontaje del órgano en Ilbarritz, su traslado y la colocación en su nuevo emplazamiento de la iglesia del Salvador de Usurbil fue de 15.250 pesetas, pagaderas en tres plazos, el último de los cuales vencía el 17 de septiembre de 1921. Los gastos corrieron acuenta de Ambrosio Zatarain y Goya. A partir de este momento el órgano de Usurbil fue atendido con regularidad por Fernand Prince. En 1936 fue revisado por Maurice Gouaut, discípulo de Prince, que por aquella época se ocupaba del mantenimiento de los órganos de Santa María y San Vicente de San Sebastián, el de Villafranca de Oria, Bergara, Azkoitia,

Loyola, Errezill, Tolosa y Bidania, labor que fue interrumpida durante la guerra. Esta información se debe a Julián Zuazabeitia, organista de la parroquia y comisionado para la restauración del órgano, quien, en una petición de ayuda económica dirigida a la empresa Ingemar S. A. fechada en junio de 1959, exponía además que el mismo organero había presentado un presupuesto para *«restaurarlo y armonizarlo totalmente».* La aportación del Ayuntamiento para dicha restauración fue de 75.000 pesetas, y, la de la parroquia, de 50.000. Unos años después (1966), según informa el mismo Zuazabeitia, la Casa Amezua y Cía. de Hemani llevó a cabo una nueva intervención en la que se añade el LLeno de 3-4 hileras en sustitución del registro de Unda Maris 8'.

La última intervención ha sido llevada a cabo por los organeros Bernal y Korta, quienes el 21 de abril de 1987 presentaban un presupuesto en el que se proponían algunas modificaciones en la disposición del órgano con objeto de mejorar el rendimiento sonoro del mismo. En el Órgano Mayor se sustituyen los registros de Violoncelo 8' y Dulciana 8' por los de Quincena 2' y Flauta 4' (Doublette 2' y Flûte 4') respectivamente. Tanto en un caso como en otro se aprovechan los tubos de los registros eliminados realizando las modificaciones requeridas en cada caso. En el Pedal, se sustituye la Dulciana 16' por otro registro de 8' con los tubos procedentes de la Dulciana 8' del Órgano Mayor pero bajo la denominación de Flûte 8'. Asimismo, aprovechando el espacio libre disponible sobre los secretos del Pedal, se decide la ampliación de esta división con el nuevo registro de Flauta 4' (Flûte 4'). El coste total de la reforma fue de 2.703.680 pesetas.

Salvo las dudas ya mencionadas, podría decirse que la evolución que ha tenido la disposición del órgano de Usurbil desde su adquisición en 1920 hasta nuestros días es más o menos clara. Queda sin resolver qué fue de los registros del órgano original de Mutin vendidos a la parroquia y que no fueron incluidos por Prince cuando se instaló el instrumento en su nuevo destino. Tampoco queda documentada la inclusión del Violoncelo 8' en el Órgano Mayor, que no figura en la disposición original de Prince, ni la procedencia de parte del Fagot 16' ni del Clarinete 8' del Recitativo.

Un examen más exhaustivo de la tubería y de los secretos del instrumento aclararía buena parte de estos interrogantes. Sin embargo, tras la inspección llevada en el momento de realizar este trabajo, las dudas continúan aumentando. En algunos casos, los registros presentan diferencias en su forma constructiva y material. Los tubos, casi en su totalidad, pueden identificarse por los guarismos que indican tanto la nota que emiten como el registro al que pertenecen. Según los caracteres empleados para el marcaje de los mismos, se podría atribuir la procedencia de la tubería a cada uno de los organeros que han intervenido en el órgano a lo largo de su historia. Pero, como venimos diciendo, siguen surgiendo cada vez más dudas. Concretamente en el registro de Tuba Mirabilis del Órgano Mayor, se detectan notables modificaciones. Existen tubos marcados originalmente con las iniciales TM (Tuba Mirabilis) y remarcados después a mano con las iniciales TR (Trompette), cuyos pabellones han sido modificados de longitud: en muchos casos antes daban una nota y ahora están dando otra diferente. Asimismo en la parte armónica de este registro el material de la tubería es más brillante y los pabellones están marcados con las iniciales de TH (Trompette Harmonique). Esto último ocurre también con la Trompeta Armónica del Recitativo, donde se detecta la inclusión de pabellones de diferente material y marcaje. En el Recitativo el registro de Principal 8' viene marcado con una D (¿Dulciane?); el Cor de Nuit 8' con una B (¿Borudon?) cuya tipografía habría que atribuirla a Mutin, mientras que los tubos de la última octava están marcados con una C (Cor de Nuit). Entre los registros atribuibles a Prince existe tubería de una calidad excelente y otros de calidad inferior, y todo ello nos conduce a la siguiente cuestión: de los juegos que aparecen como nuevos en su documento, ¿lo son realmente, o se aprovecha tubería de los registros desechados? En este sentido, es muy probable que los tubos del Cor de Nuit marcados con una B procedan del Bourdon 4' de Mutin. Igualmente llama la atención el registro de Montre 8' (Flautado) del Órgano Mayor que figura como nuevo y sin

embargo contiene un considerable número de tubos de cinc, a todas luces, salidas de los talleres de Mutin.

De momento sólo se pretende ofrecer una valoración aproximada del material existente en la actualidad, pues, como ya se ha indicado, únicamente un examen más detallado podría determinar con mayor precisión todas aquellas dudas que han ido surgiendo hasta el momento. Hasta entonces la *«paternidad»* de los registros que componen hoy el órgano de Usurbil quedaría poco más o menos así: un 52% del material sonoro procede del órgano original de Mutin, un 33% fue introducido por Prince, un 4% por Amezua y Cía. y el 11% restante por Bernal y Korta. Igualmente, si comparamos la cantidad de registros del actual órgano de Usurbil atribuidos a Mutin —unos 14 poco más o menos—, vemos que éstos sólo representan un 22% del total que tuvo en su día en Ilbarritz. Una restauración a fondo del instrumento en la que se contemple su desmontaje podría ayudar a identificar la procedencia de cada uno de los tubos, muchos de ellos colocados en emplazamientos de difícil accesibilidad.

Tras la venta del órgano de Ilbarritz en 1920, el doctor Bastide se quedó con la parte del material reservada para él, según consta en el documento conservado en la parroquia de Usurbil citado arriba. Pero al igual que en el caso de Usurbil, surgen otras dudas similares, derivadas todas ellas de la incoherencia entre la documentación existente y la manera en que se van sucediendo los hechos. Todavía lejos de llegar a conclusiones definitivas, habría que considerar también qué fue ese material. En este sentido podemos incluir algunas pesquisas llevadas a cabo por Claude Lacaussade, publicadas en febrero de 2001 en la revista Jakintza, coincidiendo en el tiempo con la elaboración de este trabajo, y de las cuales nos serviremos para tratar de esclarecer esta otra parte de la historia del órgano desconocida hasta ahora.

Con el material procedente del órgano de Ilbarritz, el doctor Bastide hizo montar un órgano de salón en su villa de Biarritz. Este instrumento, al contrario que el órgano de Usurbil —que fue montado inmediatamente después de su compra—, según parece, permaneció desmontado durante algunos años, hasta que en 1929 fue instalado por Maurice Puget. Hacia 1945, en este órgano, como indica Claude Lacaussade en su artículo, profesores y alumnos de una Universidad americana llegaron a tocar temas y fragmentos de órgano de cine, difundidos en directo para la emisora local de la Universidad por medio de unos camiones radiotransmisores estacionados en la calle. En 1956 el doctor Bastide vendió su órgano a las monjas benedictinas de Urt por mediación del señor Gardelle de Biarritz. La fecha de la transacción, quedó también recogida por Pierre Sicard en 1964 en su obra *«Les Orgues du Diocèse Bayonne-Lescar-Oloron»*. La colocación del órgano en su nuevo destino parece que fue también llevada a cabo por Maurice Puget, y, en 1966, según indicaba Bernard Salles en *su obra «Les orgues des Pyrénées Atlantiques, Pays Basque et Béam»* publicada en 1981, se le añadió un Plein Jeu de 3 hileras por un organero desconocido. La fachada del instrumento era muda, formada por tubos de cinc, y la transmisión del teclado era neumática desde una consola de ventana. La extensión de los teclados manuales y de pedal, a diferencia con el órgano de Usurbil, quedó en 56 y 30 notas respectivamente.

En 1996 Robert Chauvin, organero de Dax, desmontó el órgano del monasterio de las monjas de Urt, conservando algunos registros y otras partes del mismo para construir un instrumento de nueva planta, ubicado actualmente en coro de la capilla. Según indica Claude Lacaussade, se aprovecha el ¿Bordón? y la Flauta 8' del Órgano Mayor, el Bordón 16' del Pedal, el pedalero y el banco. Por mediación Chauvin, las monjas de Urt revenden los restos del órgano que procedía de la Villa Bastide a la asociación de *«les Amis des orgues de Saint-Jaques»* de Pau, presidida por el organista Eric Saint-Marc. Este material ha sido reutilizado para la construcción de un órgano de coro en la mencionada iglesia de Saint- Jaques de Pau, y, además de los secretos, la consola y el ventilador, se han aprovechado, asimismo, los registros de Gamba, Voz Celeste, Trompeta, Principal, los tubos de la primera octava del *Prestant (*Octava) y el LLeno que se añadió en 1966.

Tampoco se llega a una conclusión del todo satisfactoria de lo que fue del material reservado por el doctor Bastide. Primeramente, la disposición que se ofrece del órgano de las monjas benedictinas de Urt no encaja con la información del contrato conservado en la parroquia de Usurbil: de 14 registros que quedaron en posesión del doctor Bastide, sólo 11 llegaron a quedar instalados en el órgano de su propiedad; si consideramos que el instrumento no sufrió modificaciones cuando fue instalado en el monasterio de Urt. De ser así es obvio que siguen surgiendo otras cuestiones difícilmente explicables, con lo cual se suman a aquellas que ya venimos arrastrando con el órgano de Usurbil. Aparentemente no existe ningún problema a la hora se señalar qué registros procedentes del órgano de Ilbarritz podrían encontrarse en el órgano del monasterio de Urt. Tanto el Recitativo como el Pedal quedarían completados por una parte de los registros que se indican en el contrato de compraventa entre el doctor Bastide y el párroco de Usurbil. Sin embargo la lista de registros que figura en el *Grand Orgue* queda abierta a diversas conjeturas viables, que se entremezclan con algunas de las observaciones mencionadas más arriba en relación con el órgano de Usurbil. Exceptuando la Flauta 8', cabría cuestionarse varias preguntas. Por un lado, debemos pensar en un posible trasvase de tubos entre ambas partes, trasvase que en ningún momento quedó documentado por razones que desconocemos. Hemos indicado que los tubos del Principal 8' del Recitativo de Usurbil están marcados con la inicial (D), posiblemente de *Dulciane*, registro que según el contrato se reserva el señor Bastide y no aparece en la disposición ofrecida en la página 45: ¿se trata del registro que estaba asignado para Usurbil?, ¿podría tratarse de algún otro registro de 8', como la segunda Flauta 8' reservada por Bastide? Como se puede apreciar, en la disposición del órgano del monasterio de Urt se incluyen los registros de Prestant 4' y Quinte 2 ⅔' que no figuran en el contrato conservado en Usurbil: ¿son nuevos, o contenían tubos reutilizados de otros registros como la Gamba 8' o aquellos de 4 pies que estaban asignados para Usurbil y que no llegaron a colocarse? También se incluye en dicha disposición el registro de Doublette 2': ¿se trata del Octavín 2', tal cual, reservado por Bastide? De la misma manera que en el caso de Usurbil, existen registros que estaban asignados para el doctor Bastide que al parecer no fueron colocados en el órgano de su propiedad en Biarritz: el Clarinete y la Tuba Mirabilis. El primero es posible que esté en el Recitativo de Usurbil; del segundo es muy probable que sus tubos se encuentren también repartidos entre la Tuba Mirabilis del Órgano Mayor y la Trompeta del Recitativo.

Es muy posible que tratando de llegar a sacar algo en claro acerca de la evolución del órgano de Usurbil, no hayamos hecho otra cosa que enredar todavía más todo aquello que *a priori* parecía estar más en orden. Ciertamente desde el punto de vista documental, a pesar de existir datos incoherentes, se establece una evolución aparentemente más razonable, que podría darse por buena. Sin embargo el material existente en el interior del instrumento habla por sí solo. Seguro que si seguimos insistiendo, encontraremos respuesta a muchos de los interrogantes planteados aquí, aunque, de la misma manera, irían surgiendo otros nuevos. Sin ir más lejos, quedaría por saber otras cuestiones como: ¿qué Bordón es ese del Grand Orgue que conserva Robert Chauvin en el órgano de Urt?; ¿qué fue de la propuesta hecha por Prince en 1923 para la colocación de dos motores Meidinger?; ¿a qué secreto destrozado que se hallaba en la casa del cura se refiere Lois-Eugene Rochesson en una supuesta carta? Como se apreciará, todavía queda tema para próximos episodios. Entre tanto, y atendiendo a lo expuesto en este estudio, sólo una cosa queda clara: el órgano que mandó construir el barón de l'Espée para su mansión de Ilbarritz en 1907 fue dividido, o quizás expoliado, en el transcurso que va desde el inicio de la Primera Guerra Mundial hasta 1920, año en el que se vendió definitivamente al doctor Bastide y éste, a su vez, lo revende en su mayor parte a la parroquia de Usurbil. Del material reservado por el señor Bastide, sale un nuevo órgano montado en su villa de Biarritz que en la década de los 50 pasó al monasterio de las monjas benedictinas de Urt. Todavía en nuestros días, una pequeña parte sigue en dicho monasterio y otra ha sido reutilizada en el órgano de coro de la iglesia de Saint-Jaques de Pau. En

cualquier caso, más que una evolución, habría que hablar de una diseminación progresiva de aquel peculiar y excepcional órgano creado por Charles Mutin para el uso y disfrute del excéntrico aristócrata Albert de l'Espée.

En cuanto al órgano actual de la iglesia del Salvador de Usurbil, aunque posee ciertos elementos ornamentales muy típicos del órgano barroco francés, mantiene los rasgos característicos que definen el eclecticismo. Todas las partes que componen el instrumento están alojados dentro de una caja ubicada sobre una tribuna, elevada a modo de ático sobre la antigua sillería del coro. Las dimensiones de la caja no han sufrido modificaciones después del traslado del órgano de Ilbarritz a Usurbil, y la parte frontal está dividida de arriba a abajo en tres sectores claramente diferenciados: uno central y dos laterales. A partir de la cornisa que hace de división entre el pedestal y el cuerpo principal o caja propiamente dicha hacia arriba, la caja comienza a estar decorada con diversos elementos ornamentales como ménsulas, tallas, molduras, etc. La caja en sí carece de techo y los cierres laterales del cuerpo superior solamente llegan a cubrir la mitad del espacio existente entre la fachada y el muro del coro, quedando la otra mitad al descubierto. La parte frontal o fachada principal del instrumento está compuesta por 7 castillos, guardando una estricta simetría respecto del eje central que divide la caja. Todos ellos son cantantes, conteniendo un total de 36 tubos pertenecientes a los registros de Flûte 16 del Pedal y al Salicional 8' del Órgano Mayor.

Dispone de dos grupos de fuelles de almacenaje o depósitos generales paralelos. Estos grupos se encuentran ubicados en la parte trasera del instrumento, contra los muros del lado oeste del coro, uno a la derecha y otro a la izquierda. Cada uno de estos grupos está compuesto por dos fuelles paralelos de compensación, superpuestos uno sobre otro y unidos por medio de dos portavientos extensibles. Los depósitos del grupo situado a la derecha son los que actualmente distribuyen el aire a todo el instrumento. El fuelle situado en la parte inferior va provisto de cuatro fuelles cargadores cuneiformes. Tras una primera compresión, el depósito inferior, conectado con el superior por medio de dos portavientos extensibles, abastece de aire el segundo depósito, colocado justo encima, de donde posteriormente se reparte el aire hacia otros ocho fuelles paralelos o depósitos secundarios para distribuirlo hacia los compartimentos del Órgano Mayor, Recitativo y Pedal. Los depósitos del grupo de la izquierda son ligeramente más pequeños, encontrándose en la actualidad inutilizados y fuera de servicio. De forma similar al grupo de la derecha, el depósito inferior va provisto de dos fuelles cargadores cuneiformes, cuyas palancas se hallan desmontadas y retiradas en el fondo del órgano. Éstas, de estar colocadas, deberían sobresalir por el lateral izquierdo del instrumento, tal y como indican las aberturas practicadas para el efecto. Todos los depósitos secundarios están colocados dentro del pedestal del órgano bajo sus correspondientes secretos. Las presiones a las que están sometidos cada uno de ellos son las siguientes: 100 mm. para el Órgano Mayor y Pedal y 120 mm. para el Recitativo.

El instrumento alberga en su interior seis secretos de correderas, los cuales cubren los tres compartimentos de que dispone el mismo: dos secretos para el Órgano Mayor, dos para el Recitativo y otros dos para el Pedal. Cada uno de los secretos manuales consta de 32 canales y la distribución es diatónica y cromática para el Órgano Mayor y Recitativo respectivamente. A izquierda y derecha del Órgano Mayor, separados por unos grandes secretos auxiliares asistidos neumáticamente sobre los que se asientas los tubos más graves de éste, están ubicados los secretos del Pedal, de 18 y 17 canales respectivamente, sobre los cuales descansan los tubos más voluminosos de todo el instrumento. La distribución de la tubería es diatónica, estando colocados los tubos de forma alternada en ambos casos.

Prácticamente la totalidad de los tubos del Órgano Mayor descansan sobre su viento, a excepción de los más graves de entonación de 8 y 16 pies, que están distribuidos en los espacios libres de las inmediaciones de los secretos. Parte de la tubería del Bourdon 16', Montre 8', Grosse Flûte 8', Bourdon 8' y Salicional 8' está colocada sobre secretillos asistidos neumáticamente.

El Recitativo está encerrado en una caja expresiva, quedando orientadas las persianas móviles hacia la fachada principal y la parte posterior del instrumento. La caja que encierra toda esta división dispone de una considerable superficie provista de persianas, sin embargo buena parte de la misma se encuentra inutilizada. Salvo en la parte posterior, donde se ubican la Trompeta y el Clairon, entre las tapas de las arcas de vientos y las persianas móviles de la caja expresiva existen unos pequeños portones que facilitan el acceso a los muelles de afinación de los registros de lengüetería para facilitar la afinación de los mismos.

En el Pedal, exceptuando la Flûte 4', ninguno de los demás registros propios del Pedal descansan sobre su propio viento: los cuatro graves de la Flûte 16' (AAAA-CCC) están sobre un secretillo auxiliar ubicado tras el cierre lateral frontal de la fachada, los nueve últimos de la extensión aguda (BB-G) están colocados en la parte central del interior del órgano, tras la fachada y repartida sobre los secretos del Órgano Mayor, y, el resto de la tubería (CCC -BB), se halla distribuida en la fachada del órgano; los registros de Gambe 16' y Flûte 8' están sobre unos tablones colocados justo encima de los secretos del Pedal, ligeramente más elevados y que toman el aire de este último por medio de conductos de plomo o *postages*. Los registros Soubasse 16', Bourdon 8' y Trompette 8' están prestados del Órgano Mayor.

Los secretos del Órgano Mayor y del Recitativo están provistos de doble arca de vientos, aunque la distribución de los registros sobre los mismos no se ajusta a los planteamientos impulsados por Cavaillé-Coll. Esto podría estar justificado por la incorporación de Charles Mutin de cinco combinaciones libres al instrumento, quedando el sistema de doble arca de vientos relegado quizás a la posibilidad de disponer de diferentes presiones dentro de una misma división. Son varias las razones que inducen a pensar en ello. Por una lado, en ningún compartimento la distribución de la tubería se ajusta a los esquemas de Cavaillé-Coll: según la distribución actual, en el Órgano Mayor comparten una misma arca de vientos los registros de Tuba Mirabilis 8', Flûte 4', Nasard 2 ⅔', Grosse Flûte 8' y Plein Jeu (III-IV), contraviniendo la norma de que en esta agrupación sólo pueden existir registros labiales compuestos y de mutación *(jeux de combinaison)* superiores a la tesitura de 4'; en el Recitativo los registros de lengüetería no están todos agrupados para ser gobernados por medio de una misma arca de vientos, sino que la Trompette Harmonique 8' y el Clairon 4' están sobre una y los registros de Basson 16', Basson-Hautbois 8' y Clarinette 8' están en la otra; en la consola solamente existe una pisa a la que se podría considerar como de *LLamada de Lengüetería*, sin embargo activa únicamente el registro de Basson 16' del Recitativo y no una agrupación concreta del mismo.

Dada la distribución de los fuelles que alimentan el Órgano Mayor y la separación de las arcas de vientos de sus secretos en bajos y tiples, cabría la posibilidad de aplicar diferentes presiones a unos y otros. Sin embargo actualmente ambos grupos se encuentran a la misma presión.

El órgano de la Iglesia del Salvador de Usurbil dispone de una consola de pupitre separada de la caja del instrumento. Construida en madera de roble, destaca su elegante diseño y la amplitud de todo su conjunto. Consta de dos teclados manuales de 64 notas (AAA-c^4) y de un pedalero de 35 (AAAA-G). Teniendo en cuenta el orden de numeración ascendente de los teclados y los nombres convencionales, el primer teclado gobierna el Órgano Mayor o Gran Órgano mientras que el segundo corresponde al Recitativo.

A la misma altura y a derecha e izquierda de cada uno de los teclados manuales se encuentran los tiradores de los registros, así como los destinados al Pedal. Justo debajo de cada grupo de tiradores, en el nivel más bajo, existen cinco tiradores numerados del 1 al 5, con los cuales se posibilita la elección de otras tantas combinaciones libres. De esta forma con los de la derecha se seleccionan los registros del Recitativo y del Pedal, y, con los de la izquierda los del Órgano Mayor.

La transmisión de los registros es tubular-neumática, con lo cual se facilita la posibilidad de incorporar cualquier tipo de combinaciones. El sistema de accionamiento de la transmisión

de registros o *«saca-registros»*, aunque algo aparatoso desde el punto de vista actual, es simple y efectivo. Está conectado neumáticamente con los tiradores de la consola, y mecánicamente con los secretos de correderas del Órgano Mayor, del Recitativo y del Pedal. Todos los saca-registros están dispuestos verticalmente y tan próximos como es posible a las cabezas de corredera.

La máquina de asistencia neumática desarrollada por Charles Mutin, salvo algunos de talles insignificantes, viene a se exactamente igual a la que desarrolló Aquilino Amezua o alguno de sus antecesores de la familia, pues para 1892 —como muy tarde— esta misma versión de palancas neumáticas ya se encontraba instalada en el órgano de la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia.

El órgano cuenta actualmente con un total de 30 registros distribuidos entre los dos teclados manuales y el de pedal. La distribución de los registros es la siguiente: 11 en el Órgano Mayor o Gran Órgano, 12 en el Recitativo y 7 en el Pedal. El temperamento es igual y está afinado tomando como referencia la nota a^1 = 437,8 Hz. a 16,5º C y una humedad ambiente del 53%.

En cuanto a los registros cabe destacar algunas observaciones importantes. Comenzando por el principal de ellos, el Montre, podemos decir que, a pesar de ser un registro perteneciente a los principales, difiere de la definición expuesta más arriba, puesto que ninguno de sus tubos está ubicado en fachada. Todos ellos son de metal (aleación de estaño y plomo, excepto los bajos que son de cinc) y puede observarse que los mismos van provistos de orejas a excepción de los nueve últimos (e^3-c^4). El registro de Doublette es de una sola hilera, como es propio en el órgano de estilo romántico-sinfónico francés, aunque habría que considerarlo como principal con ciertas reservas, puesto que no participa de sus características por estar formado de tubos aprovechados del un antiguo Violoncelo 8' que figuraba en el contrato de 1920, y que se mantuvo hasta la última reforma realizada en 1987 por los organeros Bernal y Korta de Azpeitia.

El LLeno del órgano de Usurbil dista mucho de lo que podríamos considerar un LLeno convencional clásico. Tanto es así, que si fuéramos rigurosos a la definición y a los criterios sobre los que se fundamenta un LLeno propiamente dicho, habría que desestimar esta nomenclatura para el caso que nos ocupa. Está formado por 3 hileras entre AAA-B y de 4 entre c^1-c^4, y su composición referida al CC es (12ª, 15ª, 19ª). Solamente existe un punto donde se produce la única *«reiteración»* de LLeno, con lo cual se elimina la percepción típica de los saltos armónicos del mismo. Esto último queda todavía más disipado al introducir una cuarta hilera en tesitura de 19ª en el mismo punto donde se produce la reiteración, c^1, con lo cual nos encontramos ante un LLeno virtual. Si anulásemos la primera hilera del mismo entre c^1 y c^4, podríamos comprobar que las tres hileras restantes, unidas a las tres existentes entre AAA y B, formarían un registro compuesto de tres hileras carente de repeticiones, cuyas tesituras se mantendrían inalterables a lo largo de toda la extensión del teclado (12ª, 15ª, 19ª). Dicho de otra forma: si mantenemos la citada hilera tal y como está en la actualidad, podríamos interpretar el LLeno del órgano de Usurbil como un registro compuesto de tres hileras, al que se le añade una cuarta en tesitura de 8ª entre c^1 y c^4, que en definitiva no viene a ser más que una duplicación del Prestant 4' en ese mismo intervalo. El resultado es un *«LLeno»* muy discreto, donde la aparente sensación del mismo viene ofrecida por la inclusión de sus hileras conjuntamente, donde una de ellas, en tesitura de 19ª, aporta un colorido algo más vivo. El LLeno incorporado por Amezua y Compañía queda muy mermado, no sólo ante lo que podríamos entender como un LLeno clásico, sino incluso comparándolo con otros llenos que podemos encontrar en órganos de estilo romántico-sinfónico conservados en Gipuzkoa.

Otro de los registros que llama la atención es la Grosse Flûte, concebido como armónico, manteniendo su franja armónica de manera similar que la Flauta Armónica, a partir de f^1 en adelante. Las bocas son muy bajas para crear la mayor cantidad posible de armónicos superiores.

El registro de Flûte 4' del Órgano Mayor vino a sustituir a la Dulciana 8' que figuraba en el contrato de 1920, y que se mantuvo hasta la última reforma realizada en 1987 por los organeros Bernal y Korta de Azpeitia.

Del mismo modo que el carácter básico del Órgano Mayor está dominado por un coro de principales, el Recitativo del órgano de Usurbil está basado en un grupo de registros de flauta que forman un coro que abarca las tesituras de 16', 8', 4' y 2' (Quintatón, Cor de Nuit, Flauta Octaveante y Octavín). Este coro queda reforzado por un grupo secundario de registros labiales formado por un Principal de 8' como único representante del coro de principales propiamente dicho y dos cordófonos de entonación de 8' (Viola de Gamba y Voz Celeste). Por otro lado otro podemos encontrar el grupo de lengüetería, formado por un coro propio de lengüetería de 8' y 4' (Trompette Harmonique y Clairon) y los registros de Bassón-Hautbois y Clarinette, clasificados dentro del grupo de registros solistas de lengua de tipo organístico y de imitación orquestal respectivamente.

En cuanto al Pedal del órgano de Usurbil, podemos decir que está compuesto por registros propios y prestados. Son propios aquellos que forman el coro completo de flautas en las tesituras de 16', 8' y 4', además del cordófono Gambe 16'; mientras que los registros tapados (Soubasse 16' y Bourdon 8') y la Trompeta están prestados del Órgano Mayor. El registro de Flauta 8', aunque está compuesto por tubos reutilizados de la Dulciana 8' que estaba colocada en el Órgano Mayor, dado que todos los tubos van provistos de orejas y frenos armónicos, podríamos definir a este registro como una Gamba Cónica *(Spitzgamba)*, pues en realidad se trata de una Gamba formada por tubos cónicos en lugar de los cilíndricos de la Gamba más común. Presenta un menor impacto y dinamismo al oído que cualquier otra forma de Gamba, resultando un sonido de cuerda intermedio carente de armónicos parciales superiores, aunque sin borrar del todo la esencia del timbre de los cordófonos.

En definitiva, después de toda la información que hemos tratado de recopilar hasta el momento, nos encontramos ante un instrumento con un historial fuera de lo común. Desde un punto de vista *purista*, tan latente en nuestros días, podría surgir la seductora idea de volver al origen de este órgano por sus cualidades excepcionales. Realmente no deja de ser apetecible. Sin embargo: ¿seríamos realmente capaces de llegar a un resultado satisfactorio?; ¿tendría algún sentido este planteamiento en el lugar donde está ubicado el órgano hoy en día? No cabe duda que si fuéramos estrictamente puristas y tuviéramos la total certeza de llegar a reconstruir el instrumento tal como fue, éste debería regresar a la mansión de Ilbarritz, cosa que, a buen seguro, los vecinos de Usurbil no estarían dispuestos a permitir.

Bibliografía

ASHDOWN AUDSLEY, George: *The Art of Organ-Building*. 2 volúmenes. Reedición Dover Publications. New York, 1965 (1ª edición 1905).

AZKUE, José Manuel-ELIZONDO, Esteban-ZAPIRAIN, José María: *Gipuzkoako Organoak / Órganos de Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián, Fundación Kutxa *Fundazioa*, 1998.

BAKER, David: *The Organ. A brief guide to its construction, history, usage and music*. Buckinghamshire, Shire Publications Ltd., 1991.

CLASTRIER, Françoise-CANDENDO: Óscar. *Órganos franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1925)*. Donostia-San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 7, 1994.

ELIZONDO IRIARTE, Esteban: *La Organería Romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Corporal de la Universidad de Barcelona, 2001 (inédito).

FOORT, Reginald: *The Cinema Organ*. Bath, Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd., 1932.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: *La Iglesia Cristiana y el desarrollo de la Historia de la Música de Aragón hasta el 1900*. Zaragoza, El Espejo de Nuestra Historia / La diócesis de Zaragoza a través de los siglos, 1991.

LACAUSSADE, Claude: *Mais, qu'est devenu l'orgue du salon de musique de la Villa Bastide à Biarritz?*. Separata publicada en la Revista Jakintza, febrero de 2001.

LAMA GUTIÉRREZ, Jesús Ángel de la: *El órgano barroco español. I Naturaleza*. Valladolid, Junta de Castilla y León-Asociación Manuel Marín de Amigos del Órgano, 1995.
— *El órgano barroco español. II Registros* (en dos volúmenes). Valladolid, Junta de Castilla y León-Asociación Manuel Marín de Amigos del Órgano, 1995.

LURASCHI, Christophe: *Le Château d'Ilbarritz. Bidart*. Bagnèrs-de-Bigorre, Les Editions Pyrénéennes, 1981.
— *Albert de l'Espée*. Biarritz, Atlantica, 1999 (segunda edición).

MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto: *Catedral de Málaga, Órganos y Música en su entorno*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996.

MÁXIMO, Enrique: *El Órgano Merklin Schütze de la Catedral de Murcia*. Murcia, Caja Murcia, 1994.

WILLIAMS, Peter-OWEN, Barbara: *The Organ. The New Growe Musical Instruments Series*. London, Macmillan London Limited, 1988.

ZUDAIRE HUARTE, Claudio: *Organerías. Notas sobre órganos y organistas de Guipúzcoa en el siglo XVII*. Donostia-San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 2, 1985.