

EL  
ORGANO  
DEL  
REAL MONASTERIO  
DE SANTA CLARA  
DE SANTIAGO

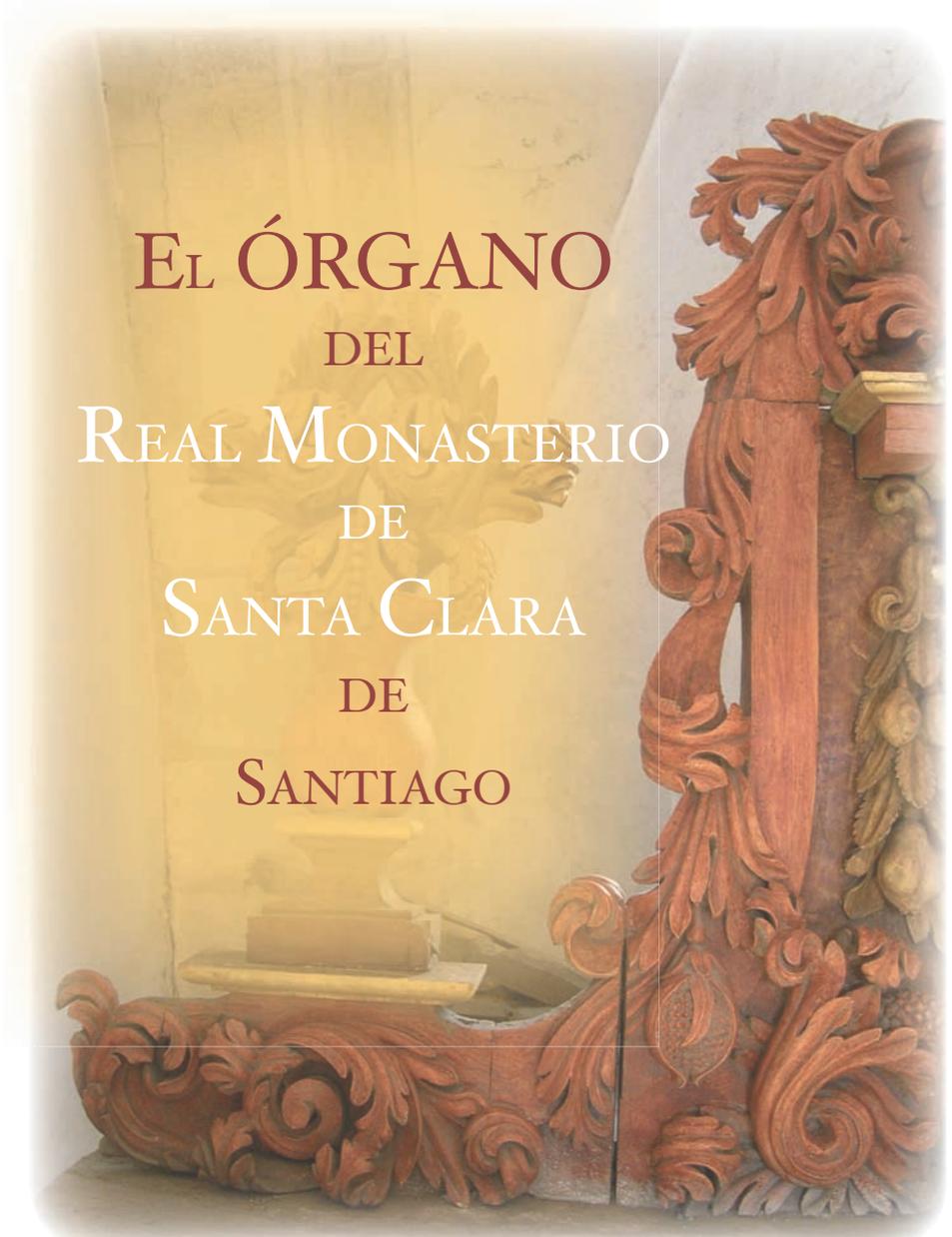


HISTORIA Y  
RESTAURACIÓN









EL ÓRGANO  
DEL  
REAL MONASTERIO  
DE  
SANTA CLARA  
DE  
SANTIAGO

HISTORIA Y RESTAURACIÓN

**Edita:** Goetze & Gwynn

Organ Builders

England

Real Monasterio de Santa Clara

(Santiago de Compostela) La Coruña

España

**Diseño y maquetación:**

 *Ofelmaga, s.l.*

Urbanización “Os Verxeles”, 92 - Oza

Teléfono 981 806 669 - 15886 TEO

**Imprime:**

*Ofelmaga, s.l.*

**Depósito Legal:**

C-679-2005

**I.S.B.N.:**

84-609-5038-7

EL ÓRGANO  
DEL  
REAL MONASTERIO  
DE  
SANTA CLARA  
DE  
SANTIAGO

HISTORIA Y RESTAURACIÓN

*Sor María de los Ángeles Couto Anido*

*J. Sergio del Campo Olaso*

*Martin Goetze*

*María E. Iglesias*



## PRÓLOGO

Página 9



## BREVE NOTICIA HISTÓRICA DEL REAL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Página 11



## CAPÍTULO I

La Escuela Echevarría de Organería en Galicia

Fray José de Echevarría. (1647-1691)

Fray Domingo de Aguirre. (1679-1725)

Manuel de la Viña Elizondo. (1694-1722)

Página 17



## CAPÍTULO 2

El órgano

en el Real Convento de Santa Clara  
de Santiago de Compostela

Página 137



## CAPÍTULO 3

Restoration Report

Página 155



...JUST FOR THE RECORDS

Página 205





Se nos presenta en este libro la historia de la restauración del **órgano del Monasterio de Santa Clara de Santiago de Compostela** para su conocimiento y memoria en la posteridad. Agradezco anteponer estas palabras.

El órgano, instrumento musical por excelencia, ha acompañado desde hace 700 años el canto litúrgico, contribuyendo el organista a la unidad y al movimiento armonioso de la celebración. El Concilio Vaticano II en la Constitución sobre la Sagrada Liturgia subrayaba esta importancia al decir: “Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos como un instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede añadir un esplendor admirable a las ceremonias de la Iglesia, levantando poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales“ ( SC 120 ). En otro aspecto, también los órganos se convierten, no pocas veces, en un elemento de decoración sugestiva. Sus cajas son de gran interés estético y arquitectónico.

Estos instrumentos siguen teniendo toda su plena vigencia en las celebraciones litúrgicas, y es cada vez más frecuente su utilización en conciertos de música religiosa, área con una muy amplia y variada creación musical a tales efectos, siendo muy numeroso el público de todas las clases sociales y creencias, porque el lenguaje musical es universal y las personas se sienten seducidas por la música. La restauración de estos instrumentos musicales de estructura afiligrada nos ayuda a apreciar la calidad de los mismos y de la música en ellos interpretada.

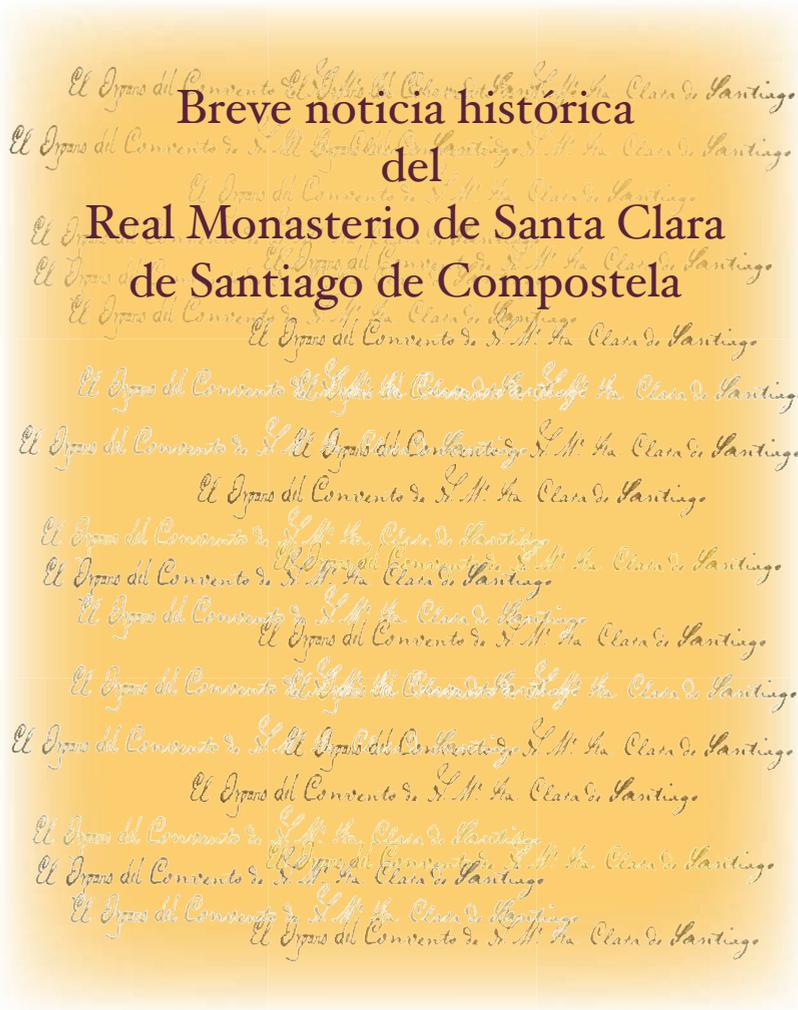
La preocupación por el estudio y la conservación de los órganos históricos está plenamente justificada en el contexto del redescubrimiento de la Música para Órgano en Europa. No podríamos entender la tradición cultural europea sin el órgano y su música. “Cada órgano es un importante testigo de la historia a través del cual es posible reencontrarnos con una parte importante de nuestro pasado artístico y cultural“. Preservar el patrimonio es una realidad compleja y contribuye a generar una cultura de la memoria”. Los órganos son “monumentos del sonido“ que deben ser conservados y restaurados para evitar su deterioro y desaparición. Sabemos que no bastan el interés y los conocimientos adecuados, son necesarios también los recursos económicos. Por eso me uno gustosamente a los agradecimientos merecidos por las personas y las instituciones que han contribuido a hacer posible, en este caso, la restauración del órgano del Monasterio de Santa Clara, cuya historia se nos ofrece.

Pascua de Resurrección, año 2005



+ Julián Barrio Barrio,  
Arzobispo de Santiago de Compostela





SOR MARÍA DE LOS ANGELES COUTO ANIDO





**A**l Norte de la ciudad del Apóstol y al pie de la loma que forma el Monte de la Almáciga, en el camino de La Coruña y rodeada de gran huerta amurallada, se aloja el Monasterio de Santa Clara. Veamos como la describe el gran investigador e historiador de arte Don Manuel Chamoso Lamas:

*«En opinión de los historiadores Fernández Sánchez y Freire, fue fundado este convento por la reina Doña Violante, esposa de Alfonso X el Sabio, dotándolo en 1260 con abundantes rentas. La abadesa Isabel de Granada, hija del infante Don Juan, Capitan General de Galicia y descendiente de Muley Hacén y su esposa Zoraya, la renegada Doña Isabel de Solís, cedió toda su fortuna a este Convento alcanzando así en los comienzos del siglo XVI el auge que aún demuestra el gran volumen de su edificación.»*

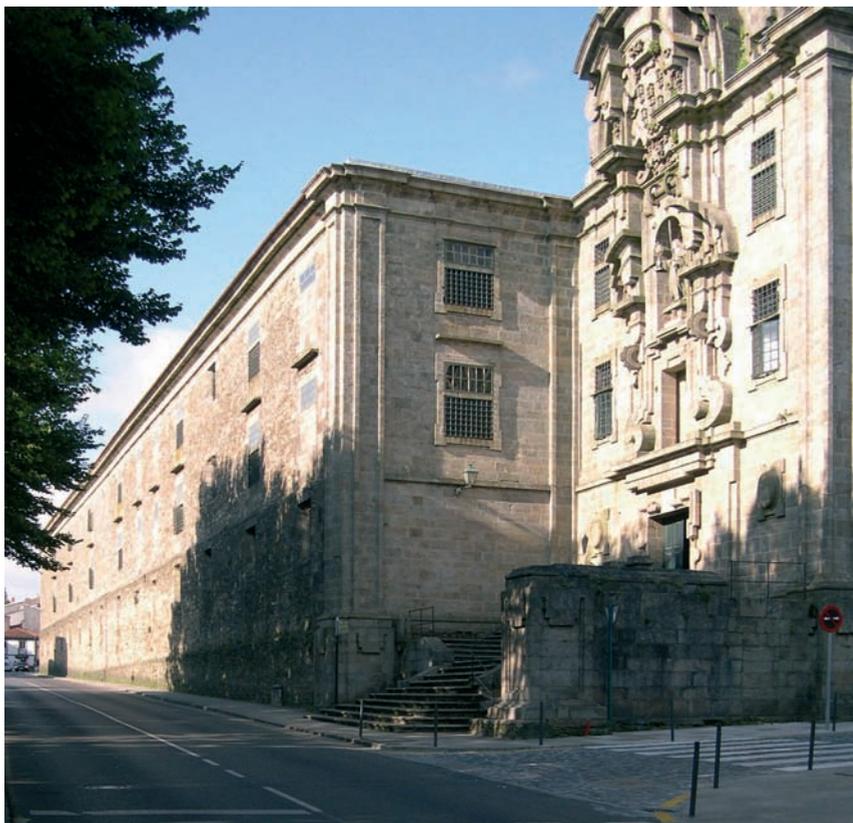
*El vasto edificio, en su mayor parte obra del maestro Pedro de Arén, fue construido durante el último tercio del siglo XVII. Al Sur, y precedida de una escalinata, se alza la fachada que anuncia la existencia de la iglesia conventual, aún cuando para alcanzar ésta sea preciso cruzar un pequeño «campillo» saturado de poético ambiente claustral.*

*Esta fachada Sur es obra del arquitecto Simón Rodríguez, al fin del barroco, y considerada por su originalidad como su obra más celebrada y famosa en la que los órdenes arquitectónicos de columnas son sustituidos por una acusada articulación de masas recortadas que, aparentemente, eluden toda estructura mecánica lanzando al espacio volúmenes, precisos y recortados, que se sostienen por la propia fuerza ascensorial obtenida de la valoración expresiva de las masas.*

*La iglesia nada conserva de su primitiva edificación ojival, pues fue reconstruida en el siglo XVII. Solamente se conservan los escudos de los fundadores en la parte exterior del coro alto, y el púlpito de granito, que luce una fina ornamentación calada del siglo XV.*

*El retablo mayor es consecuencia de trazos de Domingo de Andrade, en 1700. En el coro puede verse la lápida sepulcral de Doña Isabel de Granada, que muestra en el centro su escudo».*

La organización general del edificio se desarrolla alrededor de un gran claustro de forma trapezoidal, con acogedor trazado de jardines y huerto. La iglesia a Mediodía con una crujía de claustro, tres crujías —la central de pasillo—, al este, y dos crujías al Norte y poniente, prolongándose las de esta última orientación por delante de la iglesia y dando lugar a la gran fachada exterior a la calle de Santa Clara —carretera de La Coruña— de más de 120 metros, en cuyo extremo Sur está la fachada antes citada de Simón Rodríguez, por la que se penetra al convento e iglesia, con intermedio para el servicio de fieles a ésta, del bello campillo y «compás» de forma triangular, único espacio exterior que queda fuera de la clausura.



☞ *El Real Monasterio de Santa Clara de Santiago de Compostela fue fundado en el año 1260 por la reina Doña Violante, esposa de Alfonso X el Sabio. La mayor parte del vasto edificio se debe a Pedro de Arén, al que sucedieron después otros arquitectos como Domingo de Andrade y Simón Rodríguez. La fachada Sur es obra de este último, considerada por su originalidad como la más célebre y famosa. Tras la Desamortización de Mendizábal, las monjas clarisas tuvieron que abandonar el convento entre los años 1836 y 1843.* ☞

El convento de Santa Clara es monumento nacional incluido en el Conjunto Urbano de Santiago de Compostela, declarado en 9 de marzo de 1940 y también en el Catálogo de Monumentos Españoles con el número 341.

Este grandioso monumento no ha sido nunca tocado por los restauradores hasta el año 1970, en que la Dirección General de Arquitectura acometió, ya con peligro de ruina, la reposición de las cubiertas de la iglesia y la reconstrucción de las partes hundidas del ala Este del cuerpo claustral. Y en 1975 comenzaron de nuevo las obras de reposición de las cubiertas de la parte del Poniente que dan a la calle de Santa Clara o carretera de La Coruña.



☞ Las obras de la nueva iglesia no comenzaron hasta 1695, que fue cuando se firmaron las escrituras con el arquitecto Pedro de Arén. Al fallecer éste hacia finales de 1699, la obra quedó a cargo de Domingo de Andrade, siendo consagrada la nueva iglesia el 23 de agosto de 1702. Para entonces ya se había asentado el retablo mayor, que fue realizado por el entallador José Domínguez Bugarín entre julio de 1700 y la fecha citada de la consagración, conforme a la planta de Domingo de Andrade. Entre 1709 y 1713 Manuel de la Viña sería el encargado de construir el nuevo órgano que se acaba de restaurar.

Aún queda mucho por restaurar, pues el declive económico de las posibilidades de la Comunidad, a pesar de su titánico esfuerzo por sobrevivir, no permite mantener y consolidar unas estructuras leñosas en las que la ruina natural producida por el tiempo afecta a todo el inmenso edificio.

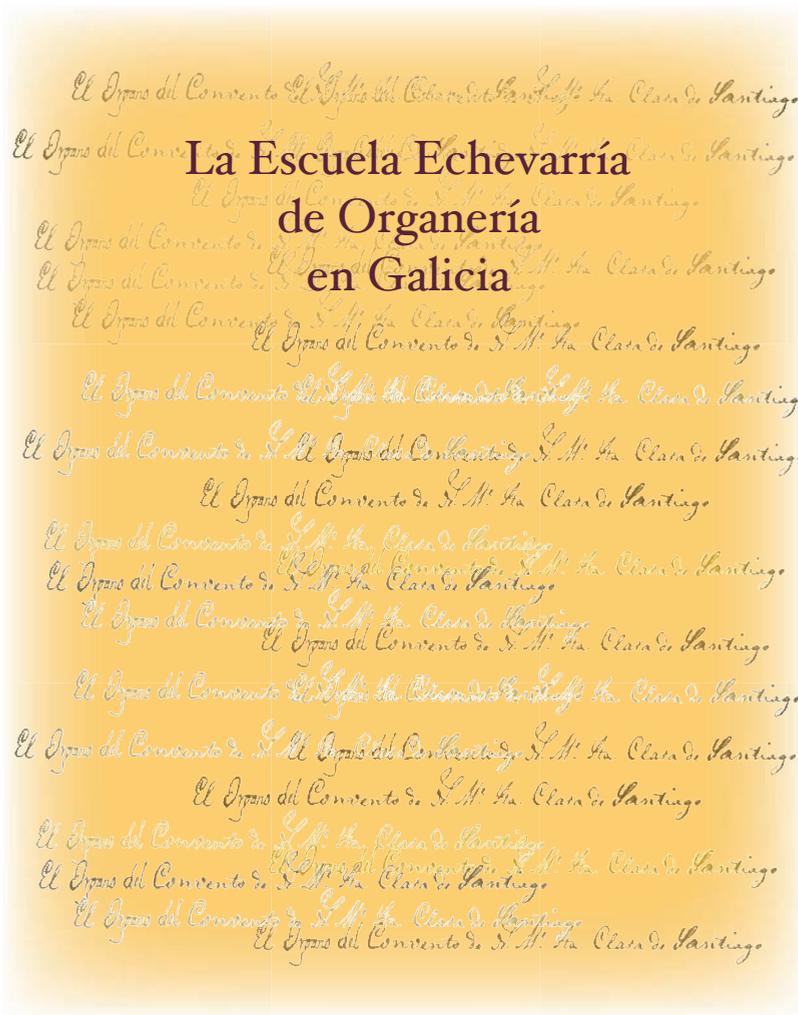
Como se dice más arriba, el retablo del altar mayor fue trazado por Domingo de Andrade, maestro de arquitectura de las obras del Cabildo de la Catedral de la Santa Iglesia de Santiago, y fue tallado por José Bugarín en 1700. En el año 1759 fue dorado y pintado por Domingo Antonio Uzal.

En esta iglesia tiene especial culto y es venerada con gran devoción por los compostelanos la imagen de Nuestra Señora de la Piedad, rodeada de tradiciones y leyendas, al igual que la de Nuestra Señora de las LLaves de estilo bizantino, donación de la reina Doña Violante, fundadora del Monasterio. Hay una leyenda entorno a la imagen, muy similar a «Margarita la Tornera» popularizada por Zorrilla, aunque en nuestro caso es una «Sacristana» la protagonista, y otro el móvil. Esta imagen se encuentra en el coro bajo, dentro de la clausura. En este mismo coro está sepultada Doña Isabel de Granada, biznieta de Muley Hacén, rey de Granada, que fue religiosa y abadesa en este Convento durante muchos años.

Durante el siglo pasado, el año 1836, esta Comunidad fue expulsada de su monasterio, y durante siete años permaneció recogida en el convento de la Enseñanza (Compañía de María de esta ciudad). Con este motivo ha tenido pérdidas inmensas, quedando sin nada, pues todo se perdió con la desamortización de Mendizábal.

Al fin, el 22 de mayo de 1843, volvió la comunidad a su convento, que sirvió de cuartel durante mucho tiempo. Esta recuperación se debe a nuestros Hermanos los Padres Franciscanos, que, expulsados a su vez de su convento, quedaron algunos en la ciudad. A nuestros Hermanos de la Primera Orden debemos mucha gratitud, pues siempre han cuidado con fraternal esmero de sus hermanas las Clarisas, tanto en lo espiritual como en lo material.

 Laus Deo. Sta. Clara



J. SERGIO DEL CAMPO OLASO

*A mi madre y a mi hermana*







Quizás pueda parecer un poco pretencioso el título con el que comenzamos, especialmente cuando todavía es muy poco lo que se sabe acerca de la organería en Galicia. Decía hace ya algunos años el musicólogo Santiago Kastner, que resulta bastante chocante que dada la afición a la música, tan connatural entre gallegos y asturianos que a lo largo de los siglos gozaron de una bien merecida fama tanto en el terreno del canto litúrgico como en el de la canción popular, no hayan ofrecido una mayor contribución a la música erudita tanto instrumental como vocal. Después de haber estudiado durante muchos años la música en España, Kastner llegó a la conclusión de que los músicos gallegos y asturianos intervinieron muy poco en la vida musical de las demás regiones españolas. Parece ser que fueron más constantes y frecuentes las relaciones musicales entre Castilla, Navarra, País Vasco, Aragón, Cataluña, Extremadura, Andalucía... Pero en este ir y venir de músicos españoles de una capilla catedralicia a otra, muy pocas veces o casi nunca se encuentran músicos oriundos de Galicia y Asturias; dando la impresión como si en el Noroeste, las catedrales de León y Astorga constituyesen los últimos confines hasta los que se extendió la vida musical española. Algo así observaba también el prestigioso musicólogo francés Luois Jambou cuando se refería a las relaciones que se daban entre los organeros españoles, siendo considerablemente mucho más fluidas del Norte al Sur que del Este al Oeste o viceversa.

El apellido Echevarría es harto conocido en el mundo de la organería de los siglos XVII y XVIII en toda la geografía nacional. Llevaron esta firma órganos como los de Bilbao, Alcalá de Henares, Santo Domingo de la Calzada, Tolosa, Palencia, Segovia, Toledo, El Escorial, Salamanca, Ciudad-Rodrigo, El Burgo de Osma, Oviedo... entre los más destacados. Los numerosos organeros Echevarrías, y que en los documentos aparecen también como Chevarría, Chavarría, Echavarría..., corresponden en cada caso a diferentes miembros: fray José, José, Domingo, Ventura, Antonio, Andrés, José Aranda, Juan Fausto, Alonso..., o los Liborna Echevarría con Pedro (padre e hijo) y José, llegando a ser estos últimos Organeros del Rey durante todo el siglo XVIII. Sin embargo la escuela Echevarría fue mucho más amplia. Además de los artífices que llevaron este apellido, habría que citar otros muchos que trabajaron y se formaron junto con alguno de los miembros de dicha escuela: fray Domingo de Aguirre, José y Felipe de Alsúa, Pedro de Amunategui, Francisco y José Arenas, José Arteaga, José Antonio Balzategui, Domingo y Felipe Galarza, José Martín Hernández, José Martínez Colmenero, Sebastián Esteibar, Martín Ibarlucea, Pedro de Oleta, Miguel Ordorica, José Oxinaga, Domingo Saracoechea, fray Juan Bautista Tellería, Manuel de la Viña Elizondo, José de Zaldívar...

Sin lugar a dudas, el organero más importante de todos ellos fue el franciscano fray José Echevarría, no solo como cabeza e iniciador de dicha escuela, sino también por todo lo que representa en el conjunto del

panorama de la organería española del siglo XVII. Las innovaciones técnicas y constructivas que aportó, le convierten en el principal impulsor que estableció la base principal para la definición del órgano barroco español que estaba en plena evolución. Aunque todavía es muy poco lo que se sabe de él, podemos afirmar que una de sus primeras intervenciones fue llevada a cabo en los órganos de la catedral gallega de Mondoñedo durante el año de 1655. Pocos años después construiría el órgano de la iglesia de Santiago Apóstol de Bilbao, acompañado por su joven sobrino Ventura de Echevarría, que permaneció junto a él aproximadamente hasta el año 1680. En diciembre de 1673 Ventura de Echevarría cobraba por los arreglos que hizo en el órgano de la catedral de Calahorra. Esta población era de cierta importancia por ser sede del Obispado, constituyendo un foco de atracción para los artesanos de las regiones limítrofes, siendo la mayor afluencia de maestros del País Vasco y Navarra<sup>1</sup>. Hacia los primeros años de la década de 1680, Ventura de Echevarría se encontraba en torno a Madrid, residiendo en la villa de Cifuentes, donde construyó un órgano. En 1683 ya figuraba como Organero del Monasterio de las Descalzas Reales y se le conocía como tío y maestro del también eibarrés Pedro Liborna de Echevarría. A partir de aquí ya se puede establecer claramente el vínculo familiar y profesional de fray José de Echevarría con los organeros de esta escuela en Madrid.

Poco antes de morir el padre Echevarría en Palencia, trabajaron bajo su dirección varios organeros que propagarían su escuela hacia otros lugares de España: Ventura de Echevarría y Pedro Liborna de Echevarría lo harían en Madrid, como acabamos de decir; José de Arteaga en Galicia; fray Domingo de Aguirre lo haría por Castilla, País Vasco, Extremadura y Andalucía; siendo éste quien formó al organero Manuel de la Viña Elizondo, principal promotor de su escuela en Galicia cuando fue requerido para la construcción de los órganos de la catedral de Santiago de Compostela hacia comienzos del siglo XVIII. Es evidente que las relaciones Norte-Sur entre los organeros españoles de siglos XVII y XVIII siguen siendo más abundantes. No obstante, como tendremos oportunidad de ver, también existen las relaciones Este-Oeste (o mejor dicho, Centro-Oeste): unas veces de forma directa, otras a modo de zig-zag, con un desplazamiento paulatino hacia el Oeste después de varios vaivenes de Norte a Sur.

En su concepción, el órgano se mantuvo bastante estable hasta 1650, pero a partir de aquí volvemos a asistir a otro nuevo proceso evolutivo gracias

---

<sup>1</sup> En el grupo de artesanos procedentes de Guipúzcoa que trabajaban en la ciudad, se incluye a Ventura de Echevarría, del que se dice que era «maestro de la fábrica de órganos y de su reparo y aderezo», natural y vecino de Eibar. La intervención consistió en la «labor de añadir, aderezar y disponer el órgano mayor que esta[ba] situado en el coro»; además de ello, se comprometía a cuidarlo y conservarlo. **Sáez Edeseo, Consuelo:** *Las Artes en Calahorra Durante la Segunda Mitad del siglo XVII (1650-1702) según los Protocolos Notariales*. Logroño 1992, pág. 24.

a dos innovaciones. Éstas, a pesar de no tener la trascendencia del registro partido, acabaron de configurar las características más representativas del órgano barroco español: fueron la trompetería en artillería o exterior horizontal y los registros en eco. Efectivamente, como indica el musicólogo Louis Jambou, «*el paralelismo entre la expansión de los registros en ecos y los de la trompetería horizontal es total tanto en la cronología como en el aspecto geográfico. Las dos innovaciones se imponen en el último tercio del siglo XVII. Ambas tienen sus raíces entre los organeros del centro vasco-navarro que rápidamente ganan la capital, Madrid*»<sup>2</sup>.

Técnicamente, el arca de ecos en el órgano español del siglo XVII consistía en unos compartimentos de madera, cerrados y dotados de unas tapas móviles, cuyas dimensiones dependían del volumen del instrumento. La disposición de las arcas estaban concebidas de tal manera, que el organista, según su deseo y voluntad, abría y cerraba las tapas por medio de un estribo o una rodillera, modificando gradualmente la intensidad sonora de los registros alojados en su interior. De esta manera, los registros que estaban dentro de estas pequeñas arcas emitían un sonido de unas cualidades diferentes a las del resto de los registros del órgano. Dichas cualidades o particularidades son las siguientes: el sonido de los registros en eco adquieren una matización mucho más suave que el resto de los registros que descansan sobre el secreto principal del órgano; se da la posibilidad de conseguir un contraste en la intensidad del sonido, dando una sensación bien de cercanía o de lejanía y; puede obtenerse también una graduación flexible entre los dos extremos de intensidad anteriormente citados. Cerrando la tapa del arca obtendremos un «eco» a modo de susurro. Cuando la tapa del arca se encuentra totalmente abierta, se obtendrá el «contraeco», con un matiz más fuerte que el eco, como si se cantase a media voz. A la intensidad gradual y continua entre eco y contraeco, se definió con el término de «suspensión», puesto que no dejaba de ser un estímulo originado por el interés y la sorpresa que produce en nuestro oído el vaivén gradual del sonido<sup>3</sup>. Así, queda claro que este ingenio no sólo permitía contrastes u oposiciones entre los extremos de *pianísimo* y *fortísimo*, sino que también podía dar un sentido de *crescendo* o *diminuendo*, regulando todos los matices intermedios. Esto se conseguía, bien accionando el mecanismo de golpe entre un extremo y otro —con lo que se obtenían los efectos mas contrastados de *pianísimo* a *fortísimo*—, o dándole un tratamiento progresivo para conseguir los efectos de *crescendo* y *diminuendo*.

Ya en 1665, el maestro organero fray José Echevarría construyó un órgano en el convento de San Francisco de Vitoria, colocando el primer Clarín

<sup>2</sup> **Jambou, Louis:** *El Órgano en la Península Ibérica entre los siglos XVI y XVIII. Historia y Estética.* Madrid 1979, pág. 43.

<sup>3</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza.* Valladolid 1995, pág. 314.

en Ecos. Sin embargo, según el propio testimonio de Echevarría, no fue éste el primer registro colocado dentro de un arca de ecos. Tres años antes el P. fray José de Echevarría construía un órgano de cierta importancia en la iglesia de Santiago Apóstol de Bilbao, en el que se gastaron, entre otras muchas cosas, «ocho libras de plomo en plancha que [se] compró para los conductos de los segundos ecos»<sup>4</sup>. Por aquel mismo año, Echevarría tenía concertada también la obra del órgano de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, cuyo Cabildo ordenó escribir al Guardián del Convento de San Francisco de Bilbao pidiendo información acerca del religioso por lo mucho que tardaba en ir<sup>5</sup>. Un par de años después, Echevarría había terminado ya de aderezar el órgano antiguo y de construir otro de nueva planta, en el cual había instalado una «diferencia que llaman de ecos»<sup>6</sup>.

Pero los documentos más concluyentes sobre esta ingeniosa innovación son, sin duda alguna, las propuestas para el contrato del órgano que proyectó el organero vasco para la iglesia de Santa María de Tolosa. En 1683, fray José Echevarría presentó dos memoriales, concibiendo un instrumento cuyo esquema era similar al del órgano que construyó unos años antes en el convento de San Diego de Alcalá de Henares, y que cita en varias ocasiones junto al del convento de San Francisco de Vitoria y al de la iglesia de San Andrés de Eibar<sup>7</sup>:

*«Los [registros] que lleva el dicho órgano de San Diego de Alcalá son los siguientes... Síguense los registros que llevan los ecos.... Lo primero lleva dos Flautados (...) y el otro que le corresponde en ecos muy suspenso. Más lleva medio registro de Corneta Real y otra al símil en el eco...*

*Iten más ha de llevar medio registro alto de Clarines, los cuales han de tener su eco con su ida y venida, que sólo en el convento de Vitoria los hay por ser la primera ejecución».*

Como podemos comprobar, fray José Echevarría había colocado en el interior del arca de ecos un medio registro alto de Flauta Tapada y otro de Corneta; entre 1661 y 1664 hacía lo propio con una Corneta y; en 1665,

---

<sup>4</sup> **Rodríguez Suso, Carmen:** *El Patronato Municipal de la Música en Bilbao durante el Antiguo Régimen*. Bilbao 1998, pág. 69. **Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya:** *Libro de Fábrica de la Iglesia de Santiago Apóstol de Bilbao*, año 1662.

<sup>5</sup> **Sáez de Ocáriz y Ruiz de Azúa, Matías:** *La Música en los Archivos de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Siglos XVI al XX*. Logroño 1985, pág. 188. Inédito.

<sup>6</sup> Ídem, pág. 189.

<sup>7</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, págs. 123-127.

además de la Corneta, colocaba un Clarín dentro del arca de ecos. De esta manera, Echevarría se adelantó en algo más de medio siglo al sistema aplicado por Abraham Jordan en el órgano de la iglesia de Sant Magnus Martyr de Londres. Por lo tanto, es el primer organero de la historia que utiliza arcas de ecos, pudiéndose afirmar como certeza histórica que es «*el inventor y primer propagador de las arcas de ecos y de los registros en ecos*»<sup>8</sup>.

El P. fray José de Echevarría no sólo se auto-atribuye estas y otras innovaciones, sino que además afirma que el artífice que habría de llevar a cabo la materialización de la obra debía ser de su escuela; como fue en este caso su discípulo y sobrino, llamado también José Echevarría<sup>9</sup>:

*«Que para dicha ejecución haya visto obrar y trabajado estas novedades en compañía del que las inventó, pues no siendo de su escuela doilo todo malogrado y no menos desacertado».*

Al parecer tanto Haendel como Stanley alabaron la invención del Swell Organ introducida por Abraham Jordan en Inglaterra; concretamente Haendel llegó a tocar el órgano de la iglesia de Sant Magnus Martyr de Londres<sup>10</sup>. Esta innovación proporcionó unos excelentes resultados, flexibilizando la sonoridad del órgano, totalmente rígida hasta entonces y limitada exclusivamente a los cambios de piano a forte o un crescendo que sólo podía obtenerse a través de la adición de registros.

Uno de los pocos tratadistas que primero reconocieron la invención del arca de ecos para España, aunque de manera un tanto indirecta, fue el organero Poul-Gerhard Andersen, que apuntaba la relación de Abraham Jordan con la Península Ibérica a principios del siglo XVIII<sup>11</sup>. Parece ser que Abraham Jordan, además de organero, tenía contactos en España como importador de vinos de Jerez, y fue precisamente aquí, en España, donde se dice que tomó la idea para aplicarla después al Swell<sup>12</sup>.

Fray José Echevarría fue quien estableció las bases de esta peculiar división —o subdivisión, en la mayoría de los casos—, extendiendo su inge-

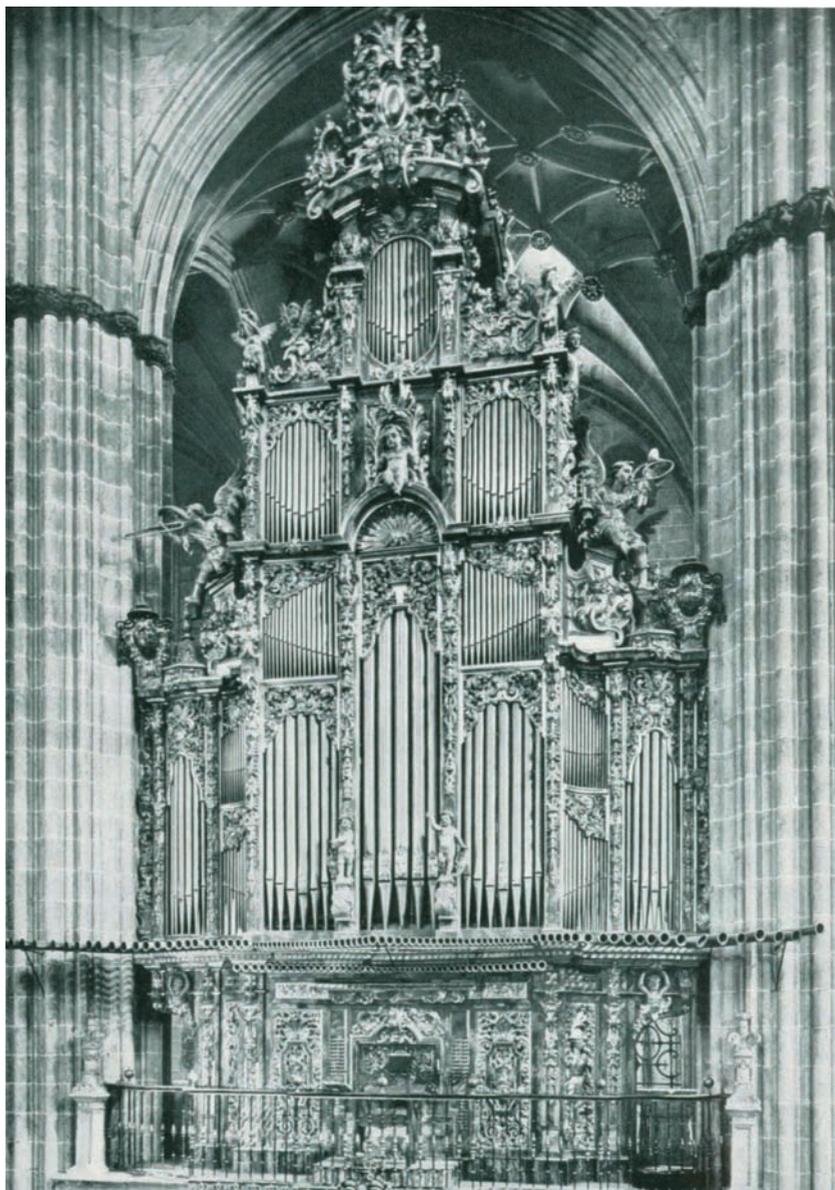
<sup>8</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza.* Valladolid 1995, pág. 316.

<sup>9</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guijúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 126.

<sup>10</sup> Dato aportado por Nickolas Legge, asistente de organista de la Iglesia de Sant Magnus Martyr de Londres.

<sup>11</sup> **Andersen Poul-Gerhard:** *Organ Building and Design.* Londres 1969, pág. 172. La versión original en danés data de 1956

<sup>12</sup> **Baker, David:** *The Organ. A Brief Guide to its Construction, History, Usage and Music.* Buckinghamshire 1991, pág. 41.



☞ Órgano del lado del Evangelio de la catedral de Salamanca construido en 1742-44 por Pedro Liborna de Echevarría. De una elegante simetría, su espectacular fachada mantiene un perfecto equilibrio ornamental, destacando la trompetería horizontal que se extiende a lo largo de toda la cornisa. En dicha ciudad vivió el maestro organero Manuel de la Viña, antes de trasladar su taller a Santiago de Compostela cuando fue a construir los monumentales órganos de la catedral. Por ello se puede decir que de la Viña es el principal propagador de la Escuela Echevarría-Aguirre en Galicia.



niosa labor a través de sus discípulos José Echevarría, fray Domingo Aguirre, Pedro Liborna Echevarría, José Alsúa..., formados todos ellos en la misma escuela. Inmediatamente después recogieron la antorcha los organeros navarros Juan Apecechea, Félix Yoldi, Juan Andueza, Domingo Mendoza, José Mañeru, José de Ripa, etc., que, junto con el grupo anterior, dieron la configuración definitiva a las arcas de ecos. A partir de entonces, las arcas de ecos iban a formar una división totalmente independiente, aglutinando todos los registros de un teclado completo, y tomando el nombre de Órgano de Ecos. Estas arcas estarían presentes en los órganos de dos o más teclados, y el teclado que los controlaba pasó a denominarse teclado de Ecos.

Las arcas de ecos más antiguas, que comenzaron a aparecer en el año 1659, eran de dimensiones más bien reducidas y contenían solamente dos o tres medios registros tiples que se colocaban sobre un secretillo elevado por encima del secreto principal. Con estos registros solamente es posible la interpretación de obras de registro partido de mano derecha, y su presencia se generalizó básicamente en órganos de teclado único.

Este nuevo invento ideado por fray José Echevarría no se limitaba solamente a matizar o contrastar el único timbre de una segunda Corneta, sino que tuvo dos orientaciones fundamentales: la de contrastar uno o varios timbre solistas y la de formar un bloque sonoro expresivo<sup>13</sup>. A partir de 1683 en adelante, las arcas de ecos adoptan una nueva orientación en su evolución: los registros destinados a estas divisiones ya no se limitan a unos pocos medios registros tiples, sino que abarcan un teclado completo, llegando a albergar registros enteros de ambas manos pertenecientes a las tres familias de registros. Este tipo de arcas de ecos, llamadas «*arcas generales*», tienen su origen casi un cuarto de siglo después de la primera aparición de las «*arcas particulares*», y consistían de una pareja de arcas —una para cada mano— alojada en el interior del pedestal del órgano, debajo del secreto del Órgano Principal. Este nuevo teclado totalmente en ecos es el más importante fruto de la semilla que habría sembrado el organero franciscano<sup>14</sup>.

Las denominaciones más generalizadas entre los organeros españoles de esta nueva división fueron Órgano de Ecos, Teclado en Ecos y Cadereta en Ecos, y el teclado que lo controlaba era siempre el inferior, es decir: el primer teclado. Con la inclusión de esta división se proporcionó al órgano un nuevo plano sonoro que pasó a formar parte del esquema del clásico órgano español. El primer teclado totalmente en ecos data del año 1683 y fue construido por el organero navarro Juan de Andueza en el órgano de la iglesia conventual

<sup>13</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 252.

<sup>14</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 325.

de la Santísima Trinidad de Madrid. Con ello se estableció una revolucionaria estructura que contrastaba claramente con lo que hasta entonces fue el «positivo» interior.

Realmente el fundamento del mecanismo se encuentra en la tapa del arca de ecos, que al abrirse o cerrarse produce la «suspensión» en el sonido en ese acercase o alejarse o, como diría fray José Echevarría, «con su ida y venida». El matiz que adquiere el eco está directamente relacionado con el área de apertura que proporcionan las tapas. Puede hablarse de tres sistemas: tapa superior enteramente móvil; un cuarto de la tapa, consistente en un ancho panel que se desliza horizontalmente, haciendo coincidir una serie de agujeros sobre otros que se encuentran sobre el tablero frontal del arca; y tapas múltiples —comúnmente en la parte superior, frontal y laterales— y celosías. El primero de los sistemas es el más generalizado, encontrándose en la mayoría de los órganos barrocos españoles. El segundo representa un caso muy excepcional y fue adoptado por el organero Antonio Pérez en 1714 y por Gregorio González Roldán en 1717, sistema al que denominaron con el término de «registro»<sup>15</sup> por su similitud con las correderas de los registros propiamente dichos. Este mismo sistema, aunque de movimiento vertical (semejante al de una guillotina) fue el que empleó Abraham Jordan en el órgano de la iglesia de Sant Magnus Martyr de Londres. El tercer mecanismo consistía en una serie de puertas basculantes ideado por el organero mallorquín Jorge Bosch en 1778<sup>16</sup>, precedente asimismo del sistema de persianas basculantes que aplicó Samuel Green en 1789<sup>17</sup>. Ambos sistemas representan el paso más decisivo para el perfeccionamiento, eficacia y ampliación de las arcas de ecos; son, además, la base del sistema moderno de persianas y celosías<sup>18</sup>.

El teclado expresivo que Abraham Jordan concibió en 1712 era bastante más incompleto que los construidos por los organeros españoles de la misma época. En realidad se trataba de un reducido teclado de dos octavas de extensión, que contenía unos pocos medios registros triples y en el que no se hallaban presentes ni el lleno ni las mutaciones. Consistía de un medio teclado muy similar al teclado del «Echo» francés, y, al igual que en el caso español, pasó a ser una división clásica del órgano inglés hasta el año

<sup>15</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza.* Valladolid 1995, pág. 331.

<sup>16</sup> **Ayarra Jarne, José Enrique:** *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla.* Madrid 1974, pág. 115.

<sup>17</sup> **Audsley, George Ashdown:** *The Art of Organ-Building.* Vol II. New York 1969, págs. 38-40.

<sup>18</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza.* Valladolid 1995, pág. 332.

1789<sup>19</sup>. El teclado expresivo de Abraham Jordan carecía de registros graves, ya presentes en los órganos de Juan de Andueza, Jorge Sesma, Domingo Mendoza, fray Domingo Aguirre, etc...

No cabe duda que la invención de los ecos es uno de los hitos que más profundamente ha marcado en la evolución del órgano barroco español. A principios del siglo XVIII, parece claro que los registros en eco se fueron introduciendo en los instrumentos del área geográfica de la mitad norte de la Península. A partir de aquí, la dinámica e interés que suscitó esta ingeniosa innovación harían que pronto se fueran incorporando hasta en los pueblos más recónditos<sup>20</sup>. Así lo haría también Manuel de la Viña en varios de los órganos que fue construyendo entre Extremadura, Salamanca y Galicia entre 1700 y 1722.

Pero por encima de las arcas de ecos, la lengüetería horizontal exterior, distribuida en las fachadas de los órganos, es la característica constructiva y ornamental más espectacular del órgano barroco español. El surgimiento de la lengüetería horizontal exterior, como también apunta Jambou, «se debe al genio de los organeros de la tierra y no a una adaptación, ingeniosa o talentosa, de técnicas que por doquier se imponían al instrumento»<sup>21</sup>. Esta peculiar disposición toma rienda suelta y se desvincula claramente de cualquier otra evolución europea y se encuentra presente en órganos de cualquier tamaño, incluso en aquellos poco mayores que un órgano positivo o procesional. Desde su invención, se convirtió en una práctica generalizada entre los organeros españoles y portugueses, práctica que se prolongaría hasta que llegaron los cambios impuestos por el órgano romántico y post-romántico —especialmente en este último período—.

La evolución de la lengüetería tendida está dividida en dos etapas claramente diferenciadas: una primera en la que se sacan a la fachada los registros de tipo regalía poco antes de 1590; y una segunda en la que después de más de medio siglo se hizo lo propio con los registros de lengüetería de pabellón largo. Como bien dice el P. Jesús Ángel de la Lama, «son dos pasos fundamentales que marcan sendos hitos en la historia de nuestra organería»<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Audsley, George Ashdown: *The Art of Organ-Building*. Vol II. New York 1969, pág. 37.

<sup>20</sup> Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 249.

<sup>21</sup> Ídem, pág. 258.

<sup>22</sup> Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 283.



☞ La colocación de registros de lengüetería de pabellón largo iniciada por fray José de Echevarría a mediados del siglo XVII, fue adoptada por la totalidad de los organeros españoles, que la extendieron rápidamente por todos los órganos de la geografía nacional. En la imagen podemos observar la majestuosidad de la trompetería exterior del órgano de la catedral de Toledo construido por Pedro Liborna de Echevarría en 1755. ☞

La Dulzaina, ausente en el órgano que se desarrollaba entre Cataluña y Valencia, parece ser que era el registro predilecto del órgano castellano<sup>23</sup>. Este registro, presente también en la evolución del medio registro, volvió a ser reelegido por los organeros para disponerlo horizontalmente en el exterior del órgano. El primer organero que inició esta singular ubicación de las Dulzainas fue el maestro Gaspar Marín, al que le siguieron Juan de la Fuente, Guillaume de Lupe y Manuel Marín<sup>24</sup>. Efectivamente, Gaspar Marín, afincado en la ciudad de Logroño, se comprometía en 1588 con el Cabildo de la Catedral de Huesca a construir un órgano, en cuyo contrato se mencionaba una diferencia de Dulzainas «*en su secreto de por sí, sobre el juego*». Sin embargo, aunque parece claro el lugar de ubicación, esta expresión no parece señalar el asentamiento concreto de las Dulzainas en fachada. Igualmente Juan de la Fuente y Guillaume de Lupe, dan a entender que ese lugar corresponde

<sup>23</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 259.

<sup>24</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1981, pág. 284.

a la parte frontal del secreto, encima del teclado o «adelante», como en el caso de Manuel Marín. De este modo, se puede decir que la ubicación de las Dulzainas en fachada surgió entre los años 1588 y 1601, llegando a extenderse de una forma gradual durante toda la primera mitad del siglo XVII. Después se generalizaría en la segunda mitad, coincidiendo con la aparición de los primeros Clarines en fachada<sup>25</sup>.

No obstante, la respuesta a todos los interrogantes queda resuelta una vez más a través de tres contratos establecidos por fray José Echevarría y su discípulo del mismo nombre y apellido. El primero de ellos data de 1677 y es para la construcción del órgano de la iglesia de San Juan Bautista de Mondragón; los otros dos son de 1683 y pertenecen al de la iglesia de Santa María de Tolosa. En todos estos documentos fray José Echevarría vuelve a referirse al órgano del convento de San Diego de Alcalá de Henares, atribuyéndose la innovación de colocar por primera vez horizontalmente un Clarín tiple en fachada:

*«Mas otro juego o diferencia de Dulzainas las cuales se ponen en la fachada del órgano dispuestas en el canto del secreto principal en forma de artillería.*

*Otro sí sería de mucho lucimiento el que se pusiese el medio registro alto de Clarines. Diferencia que en ningún órgano se ha executado, salvo en el órgano que ahora he fabricado en el convento de San Diego de Alcalá de Henares y por ser tan relevante causará más novedad aunque dificultosa en la ejecución por lo extraordinario de dicha mixtura y su composición. Y para esta diferencia lleva por sí su tablón con sus conducciones el cual tablón sirve de secreto para dichos Clarines, los cuales se ponen en la cornisa principal en forma de tiros que hermocean toda la fachada del órgano»<sup>26</sup>.*

En los contratos firmados pocos años después para el órgano de Santa María de Tolosa, fray José Echevarría vuelve a tomar como referencia el órgano de San Diego de Alcalá, reivindicando nuevamente la invención del Clarín dispuesto en fachada. Es más, no sólo lo inventó sino que sistematizó su utilización, ayudado por dos de los organeros más importantes de su escuela: su sobrino José Echevarría y fray Domingo de Aguirre, quienes prosiguieron y difundieron su innovadora idea<sup>27</sup>. Las aclaraciones del organero vasco no pueden más evidentes:

<sup>25</sup> Ídem, pág. 285

<sup>26</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *Música y Músicos del País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 89.

<sup>27</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 289.

*«Más lleva medio registro de Clarines. Diferencia que la primera vez executó en el órgano de Alcalá de Henares, fuera de otras muchas novedades...»*

*Sólo con las veras a que me obliga mi estado que para executar lo que narra este [primer] memorial, que no se necesita que el artífice que lo ha de executar sea muy superior y realzado, sino que para dicha execución haya visto obrar y [haya] trabajado estas novedades en compañía del que las inventó, pues... »<sup>28</sup>*

Las afirmaciones del organero franciscano no dan lugar a dudas. Estas cláusulas de los contratos de los órganos de Mondragón y Tolosa dejan bien claro cómo cuándo y dónde surgió la innovación de la trompetería horizontal exterior. Sin embargo parece confirmar la disposición ya habitual para entonces de las Dulzainas al decir que se ponían *«en la fachada del órgano, dispuestas en el canto del secreto principal en forma de artillería»*.

Así, la primera lengüetería de pabellón largo colocada en fachada fue un medio registro tiple de Clarín, mediante un dispositivo de conductos y tablonos acanalados; viene de la mano de fray José Echevarría y fue introducida en 1659 en el órgano del convento de San Diego de Alcalá de Henares.

El Clarín de fachada iba a encontrar muy pronto su compañero, el Clarín en Ecos —inventado también por fray José Echevarría para el órgano de San Francisco de Vitoria—, ofreciendo la posibilidad de establecer ese marcado contraste entre la lengüetería exterior e interior tan característico del órgano barroco español.

Fray José Echevarría era totalmente consciente de la novedad que estaba ofreciendo tanto a la iglesia de Mondragón como a la de Tolosa. El Clarín de mano derecha fue el único medio registro de pabellón largo que acompañó a las Dulzainas en la fachada durante casi un cuarto de siglo. Semejante acontecimiento dio origen a una profunda innovación a la organería en España y representa el primer eslabón de una larga cadena. *«Tras dos largas décadas de trabajo pionero, la práctica que inauguró fray José Echevarría prendió en todos los organeros, se extendió formando un auténtico movimiento y se desarrolló en sucesivas oleadas de avances»<sup>29</sup>.*

A tenor de la documentación publicada hasta la fecha, fray José Echevarría, después de trabajar en solitario, formó su escuela y sus oficiales, sobresaliendo entre los más destacados sus sobrinos Ventura y José de Echevarría, fray Domingo de Aguirre y Pedro Liborna Echevarría. Hasta

---

<sup>28</sup> Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, págs. 124-126.

<sup>29</sup> Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 293.

1680, parece ser que fue el Clarín de mano derecha el único medio registro colocado en el exterior de la fachada. A partir de entonces comenzaría a aumentar el número de registros de lengüetería en las fachadas de los órganos españoles, ampliando los timbres y tesituras de los mismos.

De esta multiplicación de la lengüetería, en la que siempre se hallaba presente el registro de Regalías, surgiría muy pronto el Bajoncillo, que, junto con el Clarín, iba a formar —en su forma más básica— el lleno de lengüetería tendida. Con ello se abría la posibilidad de poder interpretar obras de ambas manos, además de las obras partidas de una y otra mano. La pareja Bajoncillo-Clarín fue introducida por el organero navarro Juan de Andueza y fue una práctica que se extendería a lo largo de todo el siglo XVIII, incluso en los órganos más modestos de la mayoría de las parroquias rurales. Poco a poco irían surgiendo, además del Bajoncillo, la Trompeta Magna, proporcionando la tesitura de 16 pies en el medio teclado agudo, y, casi simultáneamente, la Trompeta de Batalla, con lo cual la lengüetería exterior de fachada adquirió la tesitura fundamental de 8 pies. Igualmente a principios del siglo XVIII José Mañeru sacaría a la fachada el Clarín en Quincena o Chirimía, dando a la lengüetería de mano izquierda la tesitura de 2 pies.

Ciertamente, el órgano español fue formando un lleno de lengüetería cada vez más rico, aunque todavía incompleto, comprendiendo los registros de Trompeta de Batalla, Bajoncillo y Trompeta Magna. Así se fue ganando en variedad de tesituras, idénticas a las que colocó fray José Echevarría en 1659 para conformar el lleno de lengüetería interior. Los maestros que sacaron este mismo lleno a la fachada fueron Jorge Sesma, fray Domingo Aguirre, José de Alsúa y Francisco Turull..., manteniéndolo Pedro Liborna Echevarría (hijo) hasta los años de 1744<sup>30</sup>.

El primer lleno de lengüetería fue solamente interior, agrupando las tesituras de 8, 8 y 4 pies en la mano izquierda y 16, 8 y 8 pies en la mano derecha. Esta estructura sonora de la lengüetería interior fue creada por fray José Echevarría en los órganos de San Diego de Alcalá y de Santa María de Tolosa, y representaba una novedad de tal envergadura que rápidamente suscitó fuertes controversias. Sin embargo, el tiempo le daría la razón; los organeros de épocas posteriores adoptaron su esquema y lo desarrollaron hasta las últimas consecuencias. La idea de concebir el lleno de lengüetería en tesituras distintas y en consonancias de octava, e incluso de quinta, inauguraba una de las características más revolucionarias del órgano barroco español<sup>31</sup>. No cabe duda de que tanto Manuel de la Viña como José de Arteaga hicieron lo propio en Galicia a partir de 1704 y de manera simultánea en los órganos de las catedrales de Santiago de Compostela y Lugo.

<sup>30</sup> Ídem, pág. 297.

<sup>31</sup> Ídem, págs. 300-301.



### Fray José de Eizaga Echevarría (1647-1691)

Fray José de Echevarría o José de Eizaga Echevarría, parece ser que nació en la villa guipuzcoana de Eibar<sup>32</sup> hacia el primer cuarto del siglo XVII, y sin ningún género de dudas se puede afirmar que fue la figura más importante en el conjunto de la organería hispana del siglo XVII. Las conquistas técnicas y constructivas que surgieron a través de él, le convierten en el principal promotor que sentó las bases para la definición de un órgano barroco español en pleno desarrollo<sup>33</sup>.

Realmente todavía es muy poco lo que se sabe acerca de fray José de Echevarría. Su primera actividad documentada habría que situarla entre los años 1647 y 1651, cuando, residiendo en el convento de San Francisco de Tolosa, reparó el antiguo órgano de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Segura (Guipúzcoa)<sup>34</sup>. Es posible que también residiera en el convento que tenían los franciscanos en Aránzazu. Según un documento fechado el 26 de noviembre de 1617, el Ayuntamiento de Tolosa pedía al Padre Guardián de dicho convento que enviara «*frailes ... que entendieran de ello a ver el órgano, pues estaba descalabrado y tal que de él no se puede servir ni se sirve*». El franciscano fray José de Echevarría se encargó de la reparación de este instrumento en 1652, invirtiendo para ello dos meses de trabajo<sup>35</sup>. Junto con

<sup>32</sup> Generalmente se afirma la procedencia eibarresa de fray José de Echevarría. Sin embargo existen datos un tanto contradictorios como el que cita Jesús San Martín Payo, diciendo que «*en cuanto a los artistas y operarios que trabajaron en el órgano de la catedral de Palencia, hay que colocar a la cabeza al padre franciscano José de Echevarría, de LLodio (?), que gozaba del más alto prestigio*». **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, págs. 26-27. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. Año 1689, fol. 22. Pero también surgen datos algo más concluyentes como este: «*entre los organeros franciscanos originarios del País Vasco se repite con frecuencia el apellido Echevarría, si bien con distintas grafías. Así por nombrar a alguno de ellos, podemos destacar a José de Eizaga Echevarría, natural de Eibar, que construyó diversos ejemplares en su provincia... y que quizás sea familiar del también franciscano, Felipe de Eizaga, quien se encargó de fabricar hacia 1678 el primitivo órgano de Mañaria*». **Zorrozúa Santiesteban, Julen:** *El Órgano de Santa María de la Asunción de Mañaria. Notas Histórico-Artísticas*. Donostia-San Sebastián 1991, pág. 200.

<sup>33</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 162.

<sup>34</sup> **Azkue, J. M./Elizondo, E/Zapirain, J. M<sup>a</sup>.**: *Gipuzkoako Organoak/Órganos de Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián 1998, pág. 462.

<sup>35</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 133. **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. III. Inédito 1988, pág. 38. **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. III. Registración*. Valladolid 1997, pág. 275. **Azkue, J. M./Elizondo, E/Zapirain, J. M<sup>a</sup>.**: *Gipuzkoako Organoak/Órganos de Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián 1998, pág. 73.



Fragmento de un grabado de Bilbao publicada en Amsterdam hacia 1660 por Pieter Van Den Berge. En primer término, el convento de San Francisco, uno de los más importantes que se erigieron en el País Vasco. A dicha comunidad de Bilbao pertenecieron los famosos organeros franciscanos fray José de Echevarría y fray Domingo de Aguirre.

estas primeras intervenciones llevadas a cabo en el corazón del País Vasco, se podría citar asimismo la que tuvo lugar en 1655 en los órganos de la catedral de Mondoñedo (Lugo). Destacándose ya como acreditado «maestro de los órganos», el 16 de febrero de aquel año, pedía la presencia de un organista para el reconocimiento del órgano que acababa de reparar. Por este motivo el Cabildo decidió convocar una reunión para tratar sobre el tema, nombrando dos días después a los comisionados que inspeccionarían el instrumento y valorasen qué se debía pagar a fray José de Echevarría.<sup>36</sup>

Pasados justo cuatro años de sus andanzas por tierras gallegas, volvemos a encontrar a Echevarría nuevamente en el País Vasco. El 16 de febrero de 1659 el Capitán D. Juan Antonio de Isasi manifestaba al Concejo de la villa de Eibar «que la obra del órgano para la parroquia [iba] adelante, y trabaja[ban] de continuo los oficiales en él, pero para acabar con perfección hac[ía] falta dinero, porque las mandas graciosas que se hicieron con dicho motivo se ha[bía]n consumido», y en vista de que Miguel Ariz quería prestar cinco mil reales para tal objeto, resolvían tomarlos... Unos meses después, el 2 de noviembre de 1659 se hacía constar «que el P. fray Joseph de Echevarría, vecino y natural de la villa, ha[bía] fabricado el órgano de la parroquia, y [convenía] se le dé el dinero necesario para hacer un hábito en remuneración de su trabajo y cuidado...»<sup>37</sup>. Al año

<sup>36</sup> Cal Pardo, Enrique: *La Música de la Catedral de Mondoñedo*. Lugo 1996, pág. 149. *Actas Capitulares de la Catedral de Mondoñedo*. 16/02/1655, fols. 306-306v.

<sup>37</sup> Múgica, Gregorio: *Monografía Histórica de la Villa de Eibar*. Irún 1910, págs. 128-129. Bagüés Erriondo, Jon: *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. Usurbil 1979, pág. 32. Azkue, J. M./Elizondo, E./Zapirain, J. M<sup>a</sup>.: *Gipuzkoako Organoak/Órganos de Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián 1998, pág. 326.

siguiente el fraile franciscano se encontraba trabajando en la construcción del órgano de la iglesia de Santa María de la villa vizcaína de Lequeitio<sup>38</sup>. En agosto de 1661 este instrumento quedaba definitivamente concluido, pues fray José Echevarría trasladaba por vía marítima toda su herramienta a la villa de Bilbao, donde tenía concertada la construcción del nuevo órgano de la iglesia de Santiago Apóstol. Así consta en los Libros de Fábrica de la Iglesia de Santiago Apóstol de Bilbao por los 24 reales que se pagaron por los gastos que ocasionaron los fletes para el traslado «*de todas las herramientas que por mar envió el dicho padre fray José de Echevarría desde la villa de Lequeitio*»<sup>39</sup>.

Entre agosto de 1661 y agosto de 1663 se construyó el nuevo órgano de la iglesia de Santiago de Bilbao, hoy catedral. El instrumento costó poco más de 37.000 reales, costo que incluía materiales, jornales de los oficiales y otros gastos como fuelles y la tribuna con su rejería de hierro. La obra fue confiada al «*cuidado y disposición del padre fray José de Echevarría, religioso de la orden de San Francisco, conventual en el convento de esta dicha villa [de Bilbao], maestro artifice en la facultad de obrar órganos*». Ya entre septiembre y octubre de 1660, por orden o libranza de fray José de Echevarría, se pagaron varias partidas de estaño fino y plomo, además de unas Dulzainas que se hicieron llevar desde Pamplona y que se entregaron al tornero Pedro de Calmeda «*para que las fuese componiendo para dicho órgano*». Los proveedores de estaño y plomo, al igual que el tornero Pedro de Calmeda, eran vecinos de la villa de Bilbao y tenían por nombre Tomás de Sarabia Santa Coloma, Juan de Larragoiti, Bartolomé de Ibarra Velasco...<sup>40</sup>

Efectivamente, durante el año de 1661 la Iglesia de Santiago Apóstol de Bilbao fue pagando diversas partidas por libranza de fray José de Echevarría, partidas que se destinaron principalmente a los materiales que se habrían de emplear en la construcción de secretos, fuelles... Los materiales

<sup>38</sup> Este instrumento fue reparado y ampliado entre los años 1708 y 1711 por el maestro organero de Elorrio Antonio de Echevarría, hermano y discípulo de fray José Echevarría. **Arana Martija, José Antonio:** *Bizkaia 1789-1814. La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 235.

<sup>39</sup> **Rodríguez Suso, Carmen:** *El Patronato Municipal de la Música en Bilbao durante el Antiguo Régimen*. Bilbao 1998, pág. 70.

<sup>40</sup> Estos datos son importantes de tener en cuenta, pues tanto Bilbao como Vitoria eran puntos de abastecimiento de materia prima, especialmente de estaño y plomo. Así se deduce de los libros de cuentas de los principales templos catedralicios de Castilla como: Burgos, Palencia... Sería interesante estudiar las relaciones comerciales de estos personajes para detallar con más exactitud la procedencia del metal. **Rodríguez Suso, Carmen:** *El Patronato Municipal de la Música en Bilbao durante el Antiguo Régimen*. Bilbao 1998, pág. 64. **Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya:** *Libro de Fábrica de la Iglesia de Santiago Apóstol de Bilbao*, año 1662.

empleados fueron muy variados y se adquirieron a través de comerciantes que desarrollaban su actividad en la propia villa de Bilbao: estaño para la tubería y pequeños conductos de unión entre el secreto y los tablones acanalados; tableros de nogal para los secretos; tablas y tableros de diversas maderas como nogal, roble, haya o pino para los fuelles; otros materiales como clavos, tachuelas, cola baldrés, baquetas de Moscovia con sus cerrajes; o las 3 piedras de sillería para los contrapesos de los fuelles que fueron labradas por el cantero Pedro de Aguirre. Asimismo trabajaron en la obra del órgano los oficiales Miguel de Ordorica, Pedro de Amunategui y Ventura de Echevarría, todos ellos bajo la *«asistencia del padre fray José de Echevarría»*. Ocasionalmente también lo hicieron los *«maestros entalladores»* Antonio Mollinedo y Martín Mendiguren, ambos vecinos de Bilbao. El obrador o taller que utilizaron para trabajar durante el tiempo en que tuvieron lugar las obras se acondicionó en el salón que estaba sobre la sacristía de la iglesia de Santiago, y además se acordaron los jornales que habrían de percibir cada uno de los oficiales por cada día de trabajo: 9 reales a Miguel de Ordorica, 9 a Pedro de Amunategui y 5 a Ventura de Echevarría. Al padre fray José de Echevarría se le habría de satisfacer *«por su ocupación y asistencia lo que pareciere a los Señores del Gobierno»* de la Villa de Bilbao una vez acabada toda la obra<sup>41</sup>.

No cabe duda de que este órgano fue muy importante. Por desgracia todavía no tenemos un conocimiento preciso ni en cuanto a su disposición y número de teclados, ni otros muchos detalles. Sin embargo llama la atención todo el movimiento que se generó tanto para la adquisición de los materiales más diversos, como para la gestión y contrata de diferentes artesanos que intervinieron en la obra: baldreses y madera de boj que se hicieron llevar desde Pamplona; *«bueso marfil»* y ébano para los teclados que se hizo llevar de Santander y San Sebastián respectivamente; más baldrés que se compró al mercader irlandés Tomás Boguin; plomo, estaño y planchas de latón o *«fuslera en plancha»*, como se especificaba en las Cuentas del Órgano; los 19 reales que se pagaron al albañil Francisco Elorriaga por los ladrillos y la ocupación que tuvo en hacer el horno para la fundición... De las partidas de estaño que se fueron necesitando para las diferentes coladas, parte fueron compradas en Bilbao, y parte se llevó *«de la villa de Lequeitio, en donde [el P. Echevarría] había asistido a la obra de un órgano que hizo para la iglesia de dicha villa»*; aprovechándose asimismo 176 libras *«de estaño viejo que pesaron los caños mayores del órgano viejo que esta[ba] en el coro de la dicha Iglesia Mayor de Santiago»*<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Ídem, págs. 64-71.

<sup>42</sup> Ídem, págs. 65-68.

En lo referente a la disposición, como ya queda dicho, se especifican pocos detalles. No obstante podemos decir que el órgano era de una considerable magnitud, basado en un Flautado de 26 palmos en el teclado principal y disponiendo de Contrás propias. Esto es evidente teniendo en cuenta que la madera era lo que se utilizaba habitualmente para los tubos más graves de estos registros, pudiéndose deducir de algún que otro detalle como por ejemplo: «*por seis tablones gruesos de nogal y una tabla de castaño y dieciocho tablas delgadas de haya que [se] compró para el Flautado Principal y Segundo Flautado... para el dicho órgano*», o, como se dice más adelante, por los tablones que compró «*para forrar el Flautado del dicho órgano el dicho Ordorica*». Por las cuentas que se saldaron con el tornero Pedro de Calmeda se pueden deducir poco más o menos los registros de lengüetería que se colocaron en el órgano: «*por los zoquetes de los dos juegos de las Trompetas*»; «*por todos los Bajoncillos*» que hizo para dicho órgano; «*por abuecar y adelgazar el juego de las Dulzainas*», que eran de madera de boj que se llevó de Navarra; «*por las Dulzainas que se añadieron para los Contrabajos*», pareciendo querer indicar alguna especie de ronco de gaita; «*por el juego de la Voz Humana*»; «*por los pies de las Contrás y Atabales*»; «*por tornear los zoquetes de los Orlos*»...<sup>43</sup>

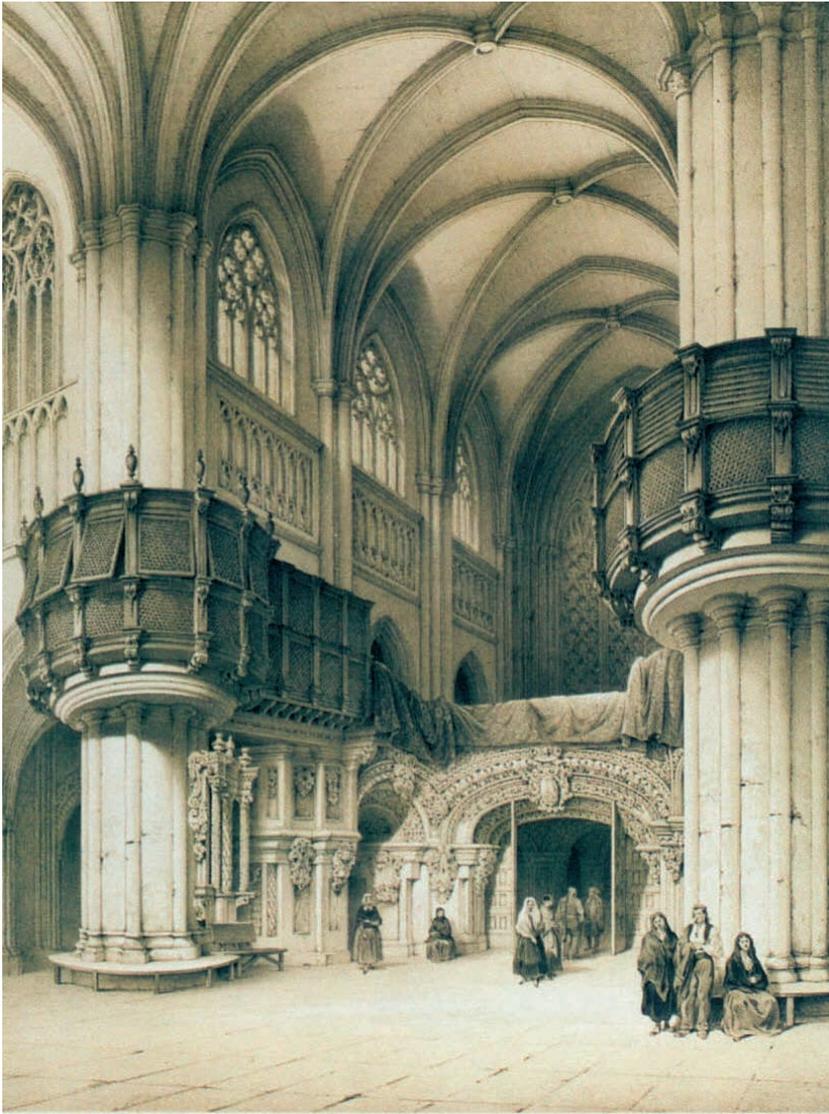
Como era de esperar, tampoco faltaron los novedosos efectos de ecos. Aunque no se menciona con mucho detalle, llama la atención el sugerente dato de lo que se gastó por «*ocho libras de plomo en plancha que [se] compró para los conductos de los segundos ecos*»<sup>44</sup>. Este dato, aunque aparentemente simple, es de una importancia crucial para la historia del órgano español. Si hasta entonces el único registro en Ecos del que tenemos noticia era la Corneta de mano derecha, y si el Clarín en Ecos no fue introducido por fray José de Echevarría hasta 1665 en el órgano del convento de San Francisco de Vitoria: ¿qué se debe entender cuando se dice que el órgano de la iglesia de Santiago de Bilbao disponía de «*segundos ecos*»? Las posibilidades, aunque reducidas, son más de una: extensión de las arcas de ecos hacia los bajos, inclusión de arcas de ecos en un segundo teclado de Cadereta... ¡Realmente interesante!

No es fácil determinar con exactitud dónde estuvo ubicado este órgano, ni el número de fuelles que lo alimentaban. Ciertamente, para ello se construyó una tribuna sobre el coro, y también se habla de una rejería que remataba la misma. Sabemos que el órgano era exento, lo cual hace pensar que su colocación estuvo entre las columnas de un gran arco, como se deduce del importe del tablaje que se utilizó para el cierre posterior de la caja.

Los detalles referentes a la caja son algo más explícitos. Ésta fue construida durante el otoño de 1662 en la villa guipuzcoana de Motrico por

<sup>43</sup> **Rodríguez Suso, Carmen:** *El Patronato Municipal de la Música en Bilbao durante el Antiguo Régimen*. Bilbao 1998, págs. 67-68. **Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya:** *Libro de Fábrica de la Iglesia de Santiago Apóstol de Bilbao*, año 1662.

<sup>44</sup> Ídem, pág. 69.



Interior de la iglesia de Santiago Apóstol de Bilbao a mediados del siglo XIX. La ubicación de los órganos habría que suponerla al lado norte del coro alto o bien sobre los muros norte o sur del crucero. Este último emplazamiento fue utilizado en ciertas ocasiones por fray Domingo de Aguirre, quien construyó un nuevo órgano en esta iglesia en 1710. Desconocemos si este nuevo instrumento vino a sustituir al construido por Echevarría en 1662. Dibujo de Gerardo Pérez de Villa-Amil, litografiado por Civillier a partir de una composición de Bayot, publicado en la obra «España Artística y Monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España», impresa por Lemercier, París, y editada por A. Hauser, París, 1842-1850.

El Órgano del Convento de S. M. N. Clara de Santiago



Domingo de Echea, bajo la traza del pintor y dorador bilbaíno Francisco de Bustrin. El costo total de la misma fue 6.443 reales, que suman los casi 4.700 reales pagados a Domingo de Echea por su construcción y los 1.743 pagados a Francisco de Bustrin por la decoración<sup>45</sup>.

Acabadas las obras del importante órgano de Santiago de Bilbao, sabemos que entre 1662 y 1664 Echevarría aderezó el antiguo órgano de la catedral de Santo Domingo de la Calzada y se comprometía a la construcción de otro órgano nuevo para la misma catedral. Efectivamente, en 1662 el P. Echevarría tenía concertada la obra del instrumento de la catedral calceatense, cuyo Cabildo, tratando de informarse acerca de su paradero, se puso en contacto con el Guardián del convento de San Francisco de Bilbao<sup>46</sup>. Durante el año de 1665, construyó también el órgano del convento de San Francisco de Vitoria, donde colocó por primera vez un medio registro de Clarín en Ecos<sup>47</sup>, que, junto con la Corneta en Ecos, pasó a formar un nuevo y original plano sonoro característico del órgano barroco español. Poco después, en 1667, realizaba algunos trabajos de afinación y ampliaba el órgano de San Andrés de Eibar, ofreciéndose a construir un órgano nuevo para el santuario de Nuestra Señora de Arrate de la misma villa. En la sesión del Ayuntamiento celebrada el 15 de mayo de 1667 comunicaba el alcalde de Eibar la noticia de que fray José de Echevarría, hijo de Eibar, como maestro que era, se ofrecía a hacer un órgano para el Santuario de Arrate y a poner generosamente, además de su trabajo, cuanto estaño hiciera falta en su construcción. Hacían falta 200 ducados de vellón para completar la obra, que se recaudarían entre los vecinos. Y se acordó hacerlo así y para dar publicidad al hecho, y que todos —incluso el Cabildo— contribuyesen a la financiación del órgano. Se decretó la construcción y fray José cumplió su palabra. Este instrumento fue retirado en 1816 por inutilizable bajo dictamen del organero Manuel de Carvajal, residente en Cestona. El 21 de diciembre del mismo año se dispuso «*que el Espíritu Santo que estaba en el órgano, se ponga donde estaba antes, y el letrado que se le ha de hacer al dicho órgano sea en esta forma: A COSTA DE LA VILLA, FRAY JOSEPH DE ECHEVARRÍA ME HIZO*»<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> **Rodríguez Suso, Carmen:** El Patronato Municipal de la Música en Bilbao durante el Antiguo Régimen. Bilbao 1998, págs. 73-75.

<sup>46</sup> **Sáez de Ocariz y Ruiz de Azúa, Matías:** *La Música en los Archivos de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Siglos XVI al XX.* Logroño 1985, págs. 188-189. Inédito.

<sup>47</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 121.

<sup>48</sup> No es ésta la inscripción que prevaleció con los tiempos, quizás por las reformas que se hicieron en los días de Carlos III. La que se leía todavía en 1910 decía lo siguiente: «*Este órgano que fue fabricado en el año 1658 por Fray Joseph Eizaga Echevarría, religioso de San Francisco, natural de esta villa, se renovó y aumentó según el estilo presente en el de 1787, a expensas de D. Ventura de Sustaeta, Presbítero, natural de la misma, por D. José de Echevarría, descendiente de dicha villa, Organero de S. M. el Sr. Carlos III, bajando a Madrid a su ejecución.*» **Múgica, Gregorio:** Monografía Histórica de la Villa de Eibar. Irún 1910, págs. 128-129 y 159. **Bagüés Erriondo, Jon:** *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu.* Usurbil 1979, págs. 32-33. **Azkue, J. M./Elizondo, E./Zapirain, J. M<sup>a</sup>:** *Gipuzkoako Organoak/Organos de Gipuzkoa.* Donostia-San Sebastián 1998, págs. 326-332.

Durante el mismo año de 1667 el organero eibarrés realizaría asimismo el órgano de la Iglesia-Basílica de Nuestra Señora de Itziar de Deba<sup>49</sup>. Tres años después (en 1670) haría también el de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Azpeitia-Urrestilla<sup>50</sup>. Por aquellos años fray José de Echevarría seguía todavía en compañía de su sobrino Ventura, antes de que este último marchara a Madrid a ocupar el cargo organero de la Capilla Real. Entre 1671 y 1678 ambos fueron llamados en diversas ocasiones por el Cabildo de la Catedral de Calahorra para llevar a cabo diversas reparaciones y afinaciones<sup>51</sup>. En 1677 nos volvemos a encontrar con el fraile franciscano en la villa guipuzcoana de Mondragón, acompañado esta vez por otro sobrino discípulo suyo: éste se llamaba José de Echevarría.

En cuanto al órgano de Mondragón, no podemos decir que fuera un ejemplar modélico como su antecesor, el del convento de San Diego de Alcalá. Sin embargo, su contrato resulta de un gran interés organológico por diversos aspectos técnicos y constructivos, puestos ya en práctica por el mismo artífice en el mencionado órgano de Alcalá de Henares. Como ya hemos expuesto en el apartado anterior, el órgano construido por Echevarría en la iglesia de San Juan de Mondragón, según testimonio del propio maestro organero, llevaba un «*medio registro alto de Clarines, diferencia que en ningún órgano se ha executado, salvo en el órgano que ahora he fabricado en el convento de San Diego de Alcalá de Henares*»<sup>52</sup>. Con ello se iniciaba la técnica de los tablonos acanalados para la conducción y distribución del viento a la trompetería de fachada, ofreciendo la posibilidad de disponer los caños en diferentes formas simétricas. De esta manera, la fachada del órgano adquirió un magnífico impacto visual y musical, pues, gracias a su sonido más directo, proporcionaba un novedoso colorido tímbrico a las obras organísticas. Pero no fue ésta la única innovación que introdujo fray José Echevarría en los órganos de Alcalá y de Mondragón. A pesar de que este último no dejaba de ser un instrumento modesto, el maestro franciscano dejó aquí uno de los testimonios más claros de su capacidad creadora.

El órgano de la iglesia de San Juan Bautista de Mondragón, volvemos a insistir, era un instrumento de dimensiones más bien reducidas; sin embargo existen ciertas puntualizaciones que no pueden pasar desapercibidas. En

<sup>49</sup> **Azkue, J. M./Elizondo, E./Zapirain, J. M<sup>º</sup>.**: *Gipuzkoako Organoak/Órganos de Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián 1998, pág. 240. **Serapio Múgica en Guipúzcoa: Volumen sobre Geografía General del País Vasco-Navarro**. Dirigida por F. Carreras y Candy. Barcelona s/f, pág. 1027.

<sup>50</sup> Ídem, pág. 197. **Arana Martija, José Antonio**: para el término «Órgano» en la *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, pág. 199.

<sup>51</sup> **Sáez de Ocáriz y Ruiz de Azúa, Matías**: *Los Órganos en la Catedral de Calahorra*. Logroño 1996, pág.18.

<sup>52</sup> **Donostia, Padre José Antonio de**: *Música y Músicos en el País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 87.

primer lugar, comenzaremos citando el Flautado de 13 palmos, considerado siempre por los organeros como el registro principal del órgano y que fray José de Echevarría lo colocó por duplicado. La duplicación de registros unísonos, como su propio nombre indica, consiste en colocar independientemente dos registros idénticos sobre el mismo secreto, bien en toda la extensión del teclado o sólo en la mitad aguda del registro, haciendo corresponder a cada uno de ellos su propia corredera<sup>53</sup>. Este procedimiento tenía por objeto dar más cuerpo al sonido del órgano o, como lo diría Echevarría, «para que las voces del órgano sean más abultadas»<sup>54</sup> cuando las dimensiones del templo lo requería. Tuvo su origen a comienzos del siglo XVII con el organero de origen flamenco Hans Brevos y se prolongó hasta finales del siglo XVIII, aplicándose exclusivamente a registros de consonancia perfecta —Flautado, Octava y, principalmente, Quincena—<sup>55</sup>. La tendencia de duplicar registros fue más bien ocasional, pues, aunque Echevarría la aplicó en el órgano de Mondragón, pocos años después advertiría que esta práctica no dejaba de ser «superflua» si no se cumplían ciertas condiciones<sup>56</sup>.

Dentro de los registros compuestos de la familia de los flautados, el órgano de Mondragón también presentaba alguna novedad. Por un lado, fray José de Echevarría utilizó el término más preciso de Compuestas de LLeno como sinónimo de LLeno, término que se generalizó rápidamente, siendo empleado en numerosos contratos y composiciones de órganos de épocas posteriores. Pero la innovación más importante dentro de esta familia de registros, aplicada en el órgano de Mondragón, fue la colocación del registro de Sobrecímbala, que, como en el caso del Clarín de fachada, ya fue introducida en el órgano de Alcalá de Henares. En este sentido, fray José Echevarría, además de acuñar un nuevo término en el léxico de la organería, va mucho más allá, estableciendo una nueva organización de los registros compuestos de la familia del flautado: añade el nuevo registro de Sobrecímbala de tres hileras y de tesitura más aguda que sus antecesores el LLeno y la Címbala:

*«La segunda diferencia [que se debe añadir] ha de ser la Sobrecímbala tres caños por tecla, en la cual diferencia lleva la*

<sup>53</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros.* Valladolid 1995, pág. 99.

<sup>54</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 90.

<sup>55</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros.* Valladolid 1995, pág. 99.

<sup>56</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 124.

*imperfecta como está executada dicha diferencia en el órgano de San Diego de Alcalá para avivar las voces de todo el lleno del órgano»<sup>57</sup>.*

La Sobrecímbala, inaugurada por fray José de Echevarría, pasó a formar parte de otra de las características del órgano barroco español. Tras él, fueron innumerables los organeros que siguieron esta iniciativa y que adoptaron otras denominaciones sinónimas como la de Recímbala<sup>58</sup>.

Pero esto no es todo; la Sobrecímbala propuesta por Echevarría se distinguía por incluir en su composición el armónico de tercera. Esta consonancia, conocida con el nombre de tercerilla o imperfecta, estaba en la tesitura de 24<sup>a</sup>, 31<sup>a</sup> y a veces de 38<sup>a</sup><sup>59</sup>, y su imperfección está justificada por el choque que produce el armónico de tercera con el resto de las consonancias de octava y quinta. En este sentido, fray José de Echevarría es uno de los pocos organeros que ofrecen una explicación de este hecho, aunque no descarta su utilidad musical.

En la familia de las flautas cabe resaltar las características que definían las propiedades de la Corneta. Según en musicólogo Jeremy Wyly, la mayoría de las Cornetas de los órganos barrocos españoles se componían de seis hileras, estando la última de ellas en la tesitura de decinovenas. Esta aparente norma estuvo tan generalizada que, a juicio de Jeremy Wyly, podría considerarse como una característica nacional. Sin embargo, las recientes investigaciones llevadas a cabo por el P. Jesús Ángel de la Lama, tanto el número de hileras de las Cornetas españolas como sus correspondientes tesituras presentan un panorama muy variado desde 1620 hasta 1880<sup>60</sup>.

De cualquier modo, a mediados del siglo XVII, fray José Echevarría ya construía Cornetas de seis hileras con su techo armónico en decinovenas en los citados órganos de Alcalá de Henares y Mondragón:

*«más ha de llevar el medio registro de mano derecha de la Corneta Real, su guía en unísono del flautado principal y lleva seis caños por tecla con su secreto aparte»<sup>61</sup>.*

<sup>57</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *Música y Músicos en el País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 90.

<sup>58</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 326.

<sup>59</sup> Ídem. pág. 180.

<sup>60</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 400.

<sup>61</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *Música y Músicos en el País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 89.

Durante este mismo período del siglo XVII, la Corneta ya conocía dos asentamientos: una en disposición «libre» y otra encerrada dentro del arca de ecos. De esta manera, fray José de Echevarría, inventor de los Clarines y de las Cornetas en Ecos, determinó diferenciar ambas Cornetas —la libre y la de ecos—, asignando el término de «Corneta Real» a aquella que se hallaba libre, es decir, fuera del arca de ecos.

### Órgano de la iglesia de San Juan Bautista de Mondragón (Guipúzcoa)

Fray José de Echevarría (1677)

<b>mano izquierda</b>		<b>mano derecha</b>
<i>Flautado 1º de 13</i>		<i>Flautado 1º de 13</i>
<i>Flautado 2º de 13</i>		<i>Flautado 2º de 13</i>
<i>Octava</i>		<i>Octava</i>
<i>Docena Clara</i>		<i>Docena Clara</i>
<i>Quincena</i>		<i>Quincena</i>
<i>Decinovena</i>		<i>Decinovena</i>
<i>LLeno III</i>		<i>LLeno III</i>
<i>Címbala IV</i>		<i>Címbala IV</i>
<i>Sobrecímbala III</i>		<i>Sobrecímbala III</i>
<i>Nasardo en 12ª</i>		<i>Nasardo en 12ª</i>
		<i>Nasardo en 17ª</i>
		<i>Corneta Real VI</i>
<i>Trompeta Real</i>		<i>Trompeta Real</i>
<i>Dulzaina</i>		<i>Dulzaina</i>
		<i>Clarín</i>

Registros complementarios: *Cascabeladas, Jilgueros, Bordón de Gaita Zamorana y Atabales.*



De igual manera, fray José Echevarría utilizó el calificativo «real» para el registro de Trompeta. Primero en Alcalá de Henares, en 1659, y después en Mondragón, en 1677, en cuyos instrumentos colocó los registros de «*Trompeta Real*». Estas fueron unas de las primeras menciones, junto con otras alusiones anteriores de Quintín de Mayo (1640) y Juan García Marañón (1642)<sup>62</sup>. No obstante, quien mejor define el significado de la Trompeta

<sup>62</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros.* Valladolid 1995, pág. 670.

Real es fray José Echevarría, que las denomina así por «*asimilarse a la voz natural de la trompeta*»<sup>63</sup>.

Desde la primera mitad del siglo XVI, los organeros comenzaron a introducir registros de adorno, registros a los que se aplicaron denominaciones que definían su afinidad con los sonidos reales que pretendían imitar, como son: carassa, atabales, temblante, ruiñeños, gaita... Sin embargo, no se adoptó ningún término apropiado que definiera esta agrupación o familia de registros hasta la segunda mitad del siglo XVII. El primero en hacerlo, una vez más, fue fray José Echevarría cuando en 1677 redactó el contrato para la construcción del órgano de la iglesia de San Juan de Mondragón<sup>64</sup>. Este grupo de registros de «juguetes alegres» estaba formado por: Cascabeladas, Jilgueros, Bordón de Gaita Zamorana y Atabales:

*«Y siendo gusto de la noble Villa se le podrán poner otros juguetes alegres como son las Cascabeladas, Jilgueros, los Bordonos de la Gaita Zamorana y Atabales»*<sup>65</sup>.

La Cascabelada es una adopción del mismo nombre secular de la fiesta y de la danza y es la primera denominación de este registro de adorno, que posteriormente pasó a llamarse Rueda de Cascabeles o, simplemente, Cascabeles. Según el P. Jesús Ángel de la Lama, es un término exclusivo del organero franciscano y aparece únicamente en el contrato firmado en 1677 para el órgano de la villa de Mondragón.

De manera similar, el término «jilgueros» sólo aparece en este contrato de 1677<sup>66</sup>. Sin embargo Echevarría no proyecta un registro específico que imite exactamente el canto de los jilgueros; únicamente utiliza una denominación más concreta como comparativo del término más generalizado de «pájaros», registro éste que, como su propio nombre indica, trata de imitar los trinos de los pájaros.

Los Bordonos de la Gaita Zamorana hacen una alusión muy concreta a la parte del instrumento musical al que se refiere. Su cometido no era otro que el de proporcionar un sonido de fondo estático y permanente en tónica y dominante, sobre el que se hace cantar la parte melódica. En cuanto a los

<sup>63</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 125.

<sup>64</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros.* Valladolid 1995, págs. 701-702.

<sup>65</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *Música y Músicos en el País Vasco.* San Sebastián 1951, pág. 90.

<sup>66</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros.* Valladolid 1995, pág. 747.

Atabales, fray José de Echevarría mantiene el antiguo nombre del centenario registro de adorno, conocido posteriormente como Tambores y Timbales. Este registro, contra lo que pueda parecer, no era de percusión, sino que consistía de dos tubos graves desafinados entre sí a distancia de casi medio tono, colocados sobre un secretillo en el interior del órgano, y que producían una especie de redoble constante y monótono.

Después de la construcción del órgano de Mondragón, el 15 de junio de 1680 se formalizaría ante el escribano de la villa de Ochandiano, Bernardo de Zaraa, el contrato para el nuevo órgano que se habría de fabricar en la iglesia parroquial Santa Marina<sup>67</sup>. Lamentablemente todavía desconocemos el paradero de este documento debido, fundamentalmente, a la escasez de protocolos referentes a la villa. Nada hubiera sido más deseable que el poder contar con esta escritura, pues, por encontrarse situado cronológicamente entre los contratos de los órganos de Mondragón y Tolosa, podría haber aportado algún dato interesante acerca del desarrollo del órgano barroco español. No obstante, a pesar de las dificultades y dentro de nuestra desgracia, cabe la posibilidad de poder hacernos una ligera idea de lo que fue aquel órgano de Echevarría construido para la iglesia de Ochandiano.

Las dos únicas referencias que nos pueden aclarar algo acerca de este instrumento, están recogidas en dos actas fechadas en los años 1680 y 1681 respectivamente, y que todavía hoy se conservan en los archivos del Ayuntamiento de la villa. La primera de ellas, redactada el 16 de junio de 1680, nos revela la cantidad que se pagó por el nuevo instrumento, así como el autor que lo llevó a cabo:

*«... y así estando juntos (...) [el] Alcalde propuso y dijo de cómo en ejecución de presentes jueces (...) había propuesto en los Ayuntamientos de esta dicha villa de hacer un órgano para la iglesia parroquial de esta dicha villa habían hecho concierto y escritura ayer sábado quince de este presente mes y año con el maestro Joseph de Echevarría vecino de la villa de Oñate por mil y cien ducados de vellón obligándose de lo hacer conforme el memorial (...) acabando y executando en toda perfección para el día de San Juan Bautista veinticuatro del mes de junio de mil seiscientos ochenta y dos años puesto en su caja que a costa de esta villa se concertó de hacerla Santiago de Eriz vecino de la villa de Mondragón por mil cuatrocientos reales de dicho vellón para ponerla así hecho en toda perfección en el coro de la dicha parroquial de esta villa conforme la traza que para ello el dicho Joseph de Echevarría le concertó de darle, y todo lo cual como de suso dicho (...)*

<sup>67</sup> **Campo Olaso, J. Sergio del:** *El Órgano en la Villa de Ochandiano*. Donostia-San Sebastián 2000, pág. 59. **Archivo Municipal de Ochandiano**. Libro de Actas, año 1680.

*se asentó por escritura que se otorgó por testimonio de mí el Escribano presente para hacer el pago en los plazos y tiempos en ella referidos que todo en ella asentado lo hace manifestación yo de cómo el dicho Joseph había recibido treinta y un doblones además de dos escudos de oro, y el dicho Santiago de Heriz veinte y seis reales de a ocho en plata blanca de mano de los señores Alcalde y Regimiento habiéndolos entregado Juan de Eguía diciendo eran los que en poder del (...) el año pasado de mil y seiscientos y setenta y nueve siendo el suso dicho Alcalde ordinario de esta villa: y sobre lo suso dicho habiendo conferido siendo (...) y conformes (...) que el dicho concierto y escritura del dicho órgano y su caxa estaba bien hecho y así lo aprueban...»<sup>68</sup>*

Ciertamente, aunque todavía los investigadores no han conseguido devanar satisfactoriamente la complicada maraña de organeros de apellido Echevarría, podemos afirmar con total seguridad que en este caso son los mismos personajes que aparecen en Mondragón. Así, el José Echevarría que se menciona en este documento no es precisamente el fraile franciscano —conocido como fray José de Echevarría y natural de Eibar—; sino su discípulo, que, con el mismo nombre y apellido, estaba íntimamente ligado a su maestro en toda esta etapa de innovaciones. En el caso del órgano de la villa de Ochandiano, se observa un paralelismo idéntico que en el de Mondragón. El fraile será quien se encargue de diseñar y establecer las condiciones y la disposición del instrumento, mientras que la materialización de la obra corre a cargo de su discípulo José de Echevarría, vecino de la villa de Oñate.

Durante el otoño de 1680, José de Echevarría (discípulo) se hallaba en la construcción del órgano de la iglesia de Santa Marina, dato que se confirma a través del acta redactada por el Ayuntamiento de la villa en octubre de aquel mismo año<sup>69</sup>:

*«Otro sí para tañer el órgano nuevo que [se] está haciendo para la Parroquial de esta villa se prevenga organista que taña, y si Rodrigo de Echevarría el de Urigoiena quisiere su hijo el estudiante aprenda, a tañer el órgano, y sirva en dicho exercicio a esta villa y para en dos años se le dé seiscientos reales de vellón, a trescientos reales cada año pagado como convenga en sus plazos concertados por escritura...»*

<sup>68</sup> Ídem, pág. 60.

<sup>69</sup> Ídem. **Archivo Municipal de Ochandiano**. Libro de Actas, año 1681.

La obra no estaría concluida hasta un año después, cuando en noviembre de 1681 vino —esta vez sí— fray José de Echevarría para examinar y emitir su dictamen sobre el estado de la obra:

*«... otorgamos y decimos por cuanto el Maestro Joseph de Echevarría vecino de la Villa de Oñate se obligó de fabricar un órgano nuevo para la iglesia Matriz de esta Villa en virtud, de escritura de su razón que pasó por testimonio de Bernardo de Zara Escribano del número de esta Villa, y la traza y memorial para el efecto hizo fray Joseph de Echevarria religioso de la orden de (...) Seráfico San Francisco y Maestro artífice en dicho arte y por haber acabado y (...) parte haber traído para su vista y examen al dicho religioso quien habiendo reconocido y tanteado le declaró estar conforme el memorial y condiciones insertas en la dicha escritura según que consta por su declaración hecha, a los seis de este presente mes y año y no faltar sino en la refnación que se ha de hacer por el mes de octubre del año siguiente al de ochenta y dos y en su consideración y habernos pedido el dicho Joseph de Echevarría a que le demos recibo de la entrega y por que es justa su sentencia así se la dimos con las mismas circunstancias que contiene la dicha memoria y nos damos por entregado el dicho órgano sobre que renunciamos las leyes del entrego y prueba del recibo como en ellos se contiene y nos obligamos de que no se pidiera por nuestra parte ni en nuestro nombre cosa alguna además de lo contenido en la dicha declaración por el dicho religioso y si lo hiciéremos en contrario o lo hicieren nuestros sucesores seamos y sean derecha desde juicio como cosa intentada por no parte de ello le damos recibo...»<sup>70</sup>*

Todavía a falta de una documentación más precisa, el único punto que puede servirnos como referencia, son los 1.227 ducados pagados por la villa de Ochandiano, comparados con los 1.400 que costó el órgano de Mondragón. A juzgar por esta comparación, nos encontramos con que el órgano instalado en la iglesia de Santa Marina era de características similares al de Mondragón, aunque ligeramente más reducido. Sin embargo, a pesar de ello, el interés que pudiera tener la historia de este pequeño órgano reside en el hecho de ser de la factura de uno de los organeros más pioneros e innovadores de su tiempo, como lo fue el monje franciscano fray José de Echevarría, a quien se considera en nuestros días como el padre del órgano barroco español.

---

<sup>70</sup> **Campo Olaso, J. Sergio del:** *El Órgano en la Villa de Ochandiano*. Donostia-San Sebastián 2000, pág. 60. **Archivo Municipal de Ochandiano**. Libro de Actas, año 1681.

Por todo ello, es imposible determinar qué registros omitió fray José, de Echevarría (si es que hubo tal omisión) en esta diferencia de precio. Del mismo modo, tampoco podemos tener conocimiento alguno de que el órgano instalado de la parroquial de Santa Marina de Ochandiano poseyera alguna de las innovaciones que estaba introduciendo el fraile franciscano durante este período de la segunda mitad del siglo XVII.

Hacia el año de 1681, es muy probable que el fraile franciscano proyectase también el órgano construido por su discípulo José Echevarría, para la iglesia de Santa María de Marquina-Xemein (Vizcaya)<sup>71</sup>. Seguidamente, en 1682 el padre Echevarría realizaba una importante reforma en el órgano del Santuario de Aránzazu (Guipúzcoa) con aumento de registros y sin aceptar gratificación alguna por su trabajo<sup>72</sup>; y construía otro órgano nuevo para la iglesia parroquial de Villaro (Vizcaya)<sup>73</sup>.

En 1683, fray José de Echevarría presentaba el memorial para la construcción de un nuevo órgano en la iglesia de Santa María de Tolosa (Guipúzcoa). Aparentemente, el maestro organero, con objeto de sorprender a las autoridades de la villa, presentó un elaborado proyecto basado en un instrumento de 26 palmos, réplica del renombrado órgano que él mismo había fabricado en 1659 para el convento de San Diego de Alcalá de Henares. En esta ocasión, además de las innovaciones descritas hasta ahora, el P. Echevarría proponía introducir todas aquellas que ya había experimentado en el modélico órgano de Alcalá.

La primera curiosidad salta a la vista nada más comenzar la lectura de este documento. Se trata de su teclado enarmónico de 58 notas que presentaba dobles teclas cromáticas, para repartir la octava en sus debidas proporciones y posibilitar así la división del tono en dos semitonos desiguales. Esta forma de proceder levantó ciertas polémicas que el maestro alude en su memorial:

*«Lo primero es de advertir que el juego de teclas que el dicho órgano ha de llevar, no está conforme a los que hasta ahora se han usado por el reconocimiento que ha habido entre maestros peritos en el arte de la música, pues en ellos ballados se han muchas imperfecciones, pues faltan el rigor de la música como se ha experimentado, hasta que con comunicación y estudio bien largo, tomé otra forma, llevándome*

<sup>71</sup> **Arana Martija, José Antonio:** *Bizkaia 1789-1814. La Música del Barroco al Clasicismo.* Bilbao 1989, pág. 235.

<sup>72</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. III. Registración.* Valladolid 1997, pág. 276.

<sup>73</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII.* Vol. III. Inédito 1988, pág.38.

*no sólo la curiosidad, más sí reparando ser muy importante que los órganos estuvieren bien cavales, por todo género de acompañamientos (sin suplefaltas). Bien se sabe que en muchos tiempos se ha usado de arpa de una orden y por lo narrado se han executado que fueren de dos órdenes (y aún así están faltos los acompañamientos). Supuesto lo dicho, cuando fui llamado al convento del glorioso San Diego de Alcalá de Henares, puse por execución en el órgano de dicho convento a que llevase un teclado con las circunstancias que pide la música: y son en número cincuenta y ocho teclas. Que éstas las necesita si es que ha de quedar con la perfección debida. Y no por esto dificulta los organistas tener empacho o embarazo para tañer por causa de que la disposición de ellas no estorba a la ejecución del tañer como sucede a instantes en dicho órgano de Alcalá, pues a cada paso le tañen los que sólo están hechos a un juego de teclas comunes que son cuarenta y dos, porque la disposición con que están añadidas hasta la cincuenta y ocho es de forma que cuando la ocasión pide, se sirve el organista de ellas. Y no es ponderable la diferencia de instrumento a instrumento o de órgano a órgano común. En fin, la dicha execución obligada a que la Corte se ha executado al símil, que es en las Descalzas Reales. Y además los arpistas que asisten en las capillas reales han añadido más cuerdas, después de haber palpado y visto la curiosidad con necesidad para dicha execución. Y no dejo de considerar que a algunos les parece novedad por no haberlo visto ni oído cuando no dudo que ignoran por relación».<sup>74</sup>*

La división enarmónica del teclado fue llevada a la práctica por Echevarría en los órganos de San Diego de Alcalá de Henares (1659) y, años más tarde en el de la catedral de Palencia (1691). En efecto; este hecho quedaría confirmado un siglo después por el P. Antonio Soler en su tratado sobre «*Theórica y Práctica del Temple para los Órganos y Claves*», redactado en El Escorial:

*«[esta práctica] motivó a meter teclas enarmónicas en los siglos antecedentes y se ven en algunos órganos, como las tiene el de San Diego de Alcalá, y el de Palencia, según me han informado».<sup>75</sup>*

Como bien lo explica el organero vasco, este peculiar teclado tenía doble tecla en el re sostenido y mi bemol, y, en el sol sostenido y la bemol:

<sup>74</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 123.

<sup>75</sup> **Soler, Antonio:** *Theórica y Práctica del Temple para los Órganos y Claves.* Edición facsímil por Samuel Rubio. Madrid 1983, pág. 17.

*«También se advierte que el teclado no ha de ser de los comunes (esto es), que en el negro de gesolrreut haya otro negro que forma tercera menor desde fe faut blanco. Lo mismo ha de haber otro negro en el bemolado de elami, para que tenga subsistencia la cláusula final del tercer tono, y esto en todas las octavas. Y es estar los órganos con la perfección que pide la música»<sup>76</sup>.*

Por otro lado, cabe resaltar la inclusión del Flautado de 26 palmos, registro que, según el testimonio de los organeros de la época, lo tenían pocos órganos en España. Efectivamente, a partir de la mitad del siglo XIV en adelante, los órganos de 26 palmos eran más abundantes en las catedrales y parroquias importantes de Cataluña, Aragón y Valencia, que en el resto de la Península. También es un hecho documentado que los órganos barrocos de las catedrales de Castilla tenían el registro de Flautado de 26 palmos; sin embargo, por lo general, los instrumentos de las colegiatas y demás parroquias, aunque tuviesen dos teclados, eran de 13 palmos<sup>77</sup>. Así lo expresa fray José de Echevarría a las autoridades de Tolosa:

*«Lo primero lleva un Flautado de veintiséis octava abajo del de trece, el cual es gradatim en todo el teclado. Y este género de Flautado se ha executado en pocos órganos. Y lo que es en estos países bajos sólo lo tiene el órgano de la villa de Eibar»<sup>78</sup>.*

Cuando fray José de Echevarría propuso el modelo de este órgano, construido varios años antes en Alcalá de Henares como prototipo de todas sus obras posteriores, quedaba definido un segundo plano sonoro, al cual denominó «lleno acornetado» y que comprendía todo el conjunto de registros simples y compuestos de la familia de los nasardos. A los nasardos «mayor» y «mediano», esto es, en docena y en quincena, se les iba a agregar su homólogo «menor» en decisetena, hasta entonces conocido únicamente como medio registro alto de mano derecha. Así, José de Echevarría se convierte en el primer organero que construye un órgano con la familia completa de nasardos simples<sup>79</sup>.

<sup>76</sup> Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 127.

<sup>77</sup> Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 126.

<sup>78</sup> Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 123.

<sup>79</sup> Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, págs. 474 y 484.

El registro de Nasardo en Decisetena también pasó a formar parte integrante de otros registros compuestos de la familia, tanto de una como de ambas manos; así fue como ocurrió con la Corneta, la Churumbela y el Clarón. En cuanto al primero de ellos, la Corneta, presenta una diferencia con la colocada en el órgano de Mondragón. Ya anticipamos que en España existía una gama muy variada de cornetas, tanto por el número de sus hileras como por sus correspondientes tesituras. De esta manera, en 1683, fray José, de Echevarría proponía para el órgano de Tolosa el medio registro de «*Gran Corneta*» de siete hileras, conocido también con el sobrenombre de «*Corneta Magna*», que fue como la llamó en 1682 el organero Cipriano de Apecechea<sup>80</sup>. Esta Corneta debía de estar acompañada de otra, encerrada en el arca de ecos para que pudiera remedar a la primera; surgiendo así la Corneta de Ecos, llevada por primera vez a la práctica por fray José de Echevarría en el órgano del convento de San Diego de Alcalá de Henares en 1659. Esta innovación se difundió rápidamente entre los organeros de la época. Juan de Andueza, Roque Blasco, Pedro Liborna Echevarría, Domingo Mendoza, Jorge de Sesma, Félix de Yoldi, fray Domingo de Aguirre, José Mañeru, Andreu Berguero..., adoptaron la invención de fray José de Echevarría en todas sus obras, antes de concluir el siglo XVII.

Otro caso bastante particular lo constituye la Churumbela, a la cual fray José de Echevarría dio el sinónimo de Tolosana. El registro de Churumbela tomó prestado el nombre de un antiguo instrumento musical similar a la chirimía, aunque de timbre más agudo y penetrante. Este registro fue empleado por el fraile franciscano y otros organeros cercanos a él, como Pedro Liborna Echevarría o Félix de Yoldi, cayendo en desuso a partir de los primeros años del siglo XVIII. Sin embargo esto no significó la desaparición del registro, pues perduró en innumerables órganos barrocos bajo las denominaciones de Tolosana y Corneta Tolosana.

Desde mediados del siglo XVII, la Churumbela o Tolosana fue concebida como un registro compuesto de tres hileras que comprendía toda la extensión del teclado, pasando a formar parte del lleno de nasardos<sup>81</sup>, al igual que su hermano mayor el Clarón. Compuesto de cuatro y cinco hileras, este último fue introducido también por fray José de Echevarría por primera vez en el tantas veces mencionado órgano de San Diego de Alcalá de Henares. Este registro se colocó sólo en órganos de considerable magnitud con la finalidad de formar una especie de combinación fija dentro del lleno de nasardos:

<sup>80</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *Música y Músicos en el País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 96.

<sup>81</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, págs. 409 y 518.

**Órgano del convento de San Diego de Alcalá de Henares**  
Fray José de Echevarría (1659).

---

**mano izquierda**



**mano derecha**

*Flautado de 26*

*Flautado de 13*

*Octava*

*Docena*

*Quincena II*

*Decinovenena*

*Lleno IV*

*Címbala IV*

*Sobrecímbala III*

*Tapadillo*

*Nasardo en 12<sup>a</sup>*

*Nasardo en 15<sup>a</sup>*

*Nasardo en 17<sup>a</sup>*

*Corneta Tolosana III*

*Clarón IV*

*Flautado (en eco)*

*Trompeta Real*

*Dulzaina*

*Orlos*

*Bajoncillo*

*Voz Humana*

*Flautado de 26*

*Flautado de 13*

*Octava*

*Docena*

*Quincena II*

*Decinovenena*

*Lleno IV*

*Címbala IV*

*Sobrecímbala III*

*Tapadillo*

*Nasardo en 12<sup>a</sup>*

*Nasardo en 15<sup>a</sup>*

*Nasardo en 17<sup>a</sup>*

*Corneta Tolosana III*

*Clarón IV*

*Flautado (en eco)*

*Corneta Real VII*

*Corneta de Ecos VII*

*Clarín de Ecos*

*Trompeta Real*

*Dulzaina*

*Orlos*

*Trompeta Magna*

*Clarín*

*Voz Humana*

Disponía de un teclado enarmónico de 58 notas.

Registros complementarios: *Atabales, Tambores, Gaita, Cascabeles de Rueda y Cascabeles en todo el teclado.*

---



*«Mas lleva la diferencia llamada Clarón (es bien extraordinaria) y que a los que la han oído da suspensión. (...) [con éste y otros registros] se forma un lleno bien particular por no parecer en nada al lleno principal que llevan los órganos, el cual lleno es muy acornetado, y es más alabado que lo restante que tiene el órgano por lo extraordinario»<sup>82</sup>.*

Al igual que en el caso precedente, el clarón era un antiguo instrumento musical de la familia de la corneta, de diapasón ancho, timbre nasal y más apagado que el de la trompeta. Así, con objeto de extender el registro de Corneta hacia la extensión grave del teclado, y dada la semejanza de tesitura y timbre, fray José de Echevarría designó con el nombre de «Clarón» a este registro compuesto cuyo sonido comenzaba en los bajos. Esta iniciativa fue seguida inmediatamente por Domingo Mendoza, Roque Blasco, Andreu Berguero, Pedro Liborna Echevarría..., perdurando hasta la década de los años 1770 tras medio siglo de progresivo y lento abandono<sup>83</sup>.

De esta manera, entre 1660 y 1700 quedaba definido el conjunto completo de registros simples y compuestos pertenecientes al lleno de nasartes, formado por un Flautado Tapado, el coro de nasardos en 12<sup>a</sup>, 15<sup>a</sup> y 17<sup>a</sup> y completado por la Churumbela y el Clarón:

*«Y se advierte que dichas diferencias son en todo el teclado. Con las cuales se forma un lleno muy extravagante, haciendo con ellas sonido de Corneta en todo el teclado. Y no excusa el que se deje de poner por ejecución por lo sonoro y no menos novedad»<sup>84</sup>.*

No está del todo claro la inclusión del registro de Flautado Violón, aunque así parece sugerirlo el P. Echevarría cuando dice que ha de ser muy suave. El Flautado tapado, considerado muy necesario para acompañar las voces delicadas y delgadas, no cabe duda de que se trataba de un Tapadillo. Siguiendo la terminología aplicada por el propio maestro al registro de flautado menor, octava del de trece, estamos ante un registro en tesitura de octava; es decir, un flautado menor tapado octava del de trece.

Dentro de la familia de los registros de lengua, el contrato del órgano de la iglesia de Santa María de Tolosa sigue siendo igualmente revelador. Además de la idea original de sacar los registros de pabellón largo a la fachada, fray José de Echevarría fue el primero en utilizar el bronce para su

<sup>82</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 124.

<sup>83</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros.* Valladolid 1995, págs. 380-385.

<sup>84</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, págs. 124-127.

confección. Así, el clarín de fachada fue realizado con pabellones de bronce para conseguir una imitación mucho más realista, más auténtica y parecida del instrumento musical, fabricado de la misma aleación. Este hecho resulta un caso bastante aislado; además del P. Echevarría, los únicos organeros que mantuvieron esta práctica fueron fray Domingo de Aguirre y Domingo Mendoza<sup>85</sup>, concedores ambos de la trayectoria del fraile franciscano.

Mucho más atrevida fue la sugerencia del organero vasco acerca de construir, si se le antoja al artífice, Trompetas en tésitura de quinta o doce-na<sup>86</sup>. Esta posibilidad, intuida por fray José de Echevarría, se haría realidad más de medio siglo después en los órganos de las catedrales de Sevilla y Granada a través de los maestros Sebastián García de Murugarren, Leonardo Fernández Dávila y Jorge Bosch. Las trompetas en quinta, nacidas en España y olvidadas durante casi dos siglos, representan un caso muy excepcional y se han vuelto a redescubrir en la actualidad en órganos extranjeros de primera magnitud<sup>87</sup>. Junto a las tradicionales Trompetas y Dulzainas, fray José de Echevarría fue agregando otros registros de lengua, tanto de pabellón corto como largo: Orlos, Trompeta Magna, Bajoncillo y Voz Humana. En cuanto a los Orlos, aunque no precise la forma de sus pabellones, Echevarría los caracteriza por su timbre suave y dulce<sup>88</sup>:

*«Mas lleva el juego de Orlos (que hay de tres géneros y con diferente sonido), mas éstos son de modo que hasta ahora no se han executado (salvo en el de Alcalá). Los cuales son tan dulces que de lejos se asimila a instrumento de cuerda de metal, como cítara, o clavicordio, como muchos se engañaron en Alcalá».*

La Trompeta Magna o Trompeta Mayor fue introducida por fray José de Echevarría en Alcalá de Henares. La primera mención de este medio registro alto data de 1659 y viene también de la mano del organero franciscano<sup>89</sup>, y, como él mismo lo advertía, *«esta diferencia tiénela pocos ór-*

<sup>85</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros.* Valladolid 1995, pág. 571.

<sup>86</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guiúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 125.

<sup>87</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros.* Valladolid 1995, págs. 663-664. **Irwin, Stevens:** *Dictionary of Pipe Organ Stops.* New York 1965, págs. 38, 179 y 200.

<sup>88</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guiúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 124.

<sup>89</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros.* Valladolid 1995, pág. 667.

ganos»<sup>90</sup>. Su ubicación original estuvo primeramente en el interior del órgano, y su aparición en fachada tuvo lugar a partir de 1692 con los organeros Jorge Sesma, fray Domingo Aguirre y Domingo Mendoza<sup>91</sup>.

Otro medio registro de lengüetería de mano izquierda que se hizo muy popular en los órganos barrocos españoles y «nuevamente inventado» por fray José de Echevarría, fue el Bajoncillo. Efectivamente, el maestro eibarrés fue el primero en emplear el nombre de «bajoncillo» hacia 1659, concibiéndolo como registro interior; sin embargo conviene matizar ciertos aspectos. Realmente no debemos interpretar que la aparición del Bajoncillo conllevara el surgimiento de un nuevo medio registro; desde la década de 1580, ya se conocía la Trompeta de seis palmos y medio de mano izquierda, aunque bajo la denominación de Chirimía y de Trompeta «*unísonus de seis y medio*». Así lo hicieron algunos miembros de la familia Brevos, Horacio Fabri, Manuel Marín y otros organeros de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Según el P. Jesús Ángel de la Lama, Chirimía, Trompeta de 6  $\frac{1}{2}$  y Bajoncillo coinciden exactamente en sus características técnicas, pero toman nombres de tres instrumentos musicales; probablemente sólo existe entre ellos una distinción nominal, sin diferencias específicas de diapason y de timbre<sup>92</sup>. No obstante, el medio registro de Chirimía tenor, introducido en algunos instrumentos renacentistas por organeros de origen flamenco, no fue conocido en el resto de España hasta la década de 1660, cuando fray José de Echevarría lo construyó bajo el nombre de Bajoncillo<sup>93</sup>.

Es indudable que el órgano barroco español recibió sus características más representativas de manos de fray José de Echevarría, hombre innovador y pionero que con su ingenio y capacidad creativa, contribuyó a la cristalización de su estructura musical. No obstante, por aquella época, los detractores del organero franciscano parece ser que no admitían la posibilidad de ampliar la gama de registros de lengüetería, limitadas casi exclusivamente a Trompetas y Dulzainas:

*«No excuso en declarar sobre cierto reparo de un maestro del arte (que dice ser): y es, que desecha muchos registros de lengüetería de bronce, al decir son superfluos: menos los dos juegos de Trompetas y Dulzainas. La razón que da es, para la conservación de ellas. A lo*

<sup>90</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 124.

<sup>91</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros.* Valladolid 1995, pág. 667.

<sup>92</sup> Ídem. págs. 560-562.

<sup>93</sup> Ídem. pág. 607.

*que respondo es que la misma dificultad hay en cuatro que en ocho registros el día en que el organista esté en saber afinarlos a caballo, así Trompetas como Dulzainas que todo consiste en hora más o menos de detención en dicha afinación por ser más su número de diferencias, cuanto y más que no todos los órganos han de ser iguales, pues que no hay aldea que, habiéndole, no tenga las dichas dos diferencias de Trompetas y Dulzainas. Y aún se han puesto Clarines que es de mucho sentir. Mas dice un memorial que todo género de lengüetería tiene un mismo sonido. Confieso ingenuamente que quien se arroja a escribir la propuesta, no ser capaz en el arte. Cuando aún los que no han versado, conocerán ser la dicha propuesta muy falsa, porque ni las mismas trompetas, si se executan de los tres géneros ya señalados, se parecerán unas a otras. Y para la dicha propuesta hay la parvedad siguiente, y es, que todas las diferencias de un órgano (menos las de lengüetas de bronce) llevan lenguas de plomo desde el Flautado hasta la más mínima diferencia. Y con ser así, ninguna diferencia tiene conexión en el sonido por estar en diferentes puestos, como con el unísonus, la octava, como las demás especies que van graduándose. Y cada registro que estuviere gradatim, no tiene conexión uno con otro (esto es, en el sonido). Y así todos los registros de lengüeta, por todos ellos diferente diapason y los demás en compuestas, así en octava como en docena o quinta si se le antoja al artífice. Todo este sonido es muy distinto a los de la Trompeta y Dulzaina. (Luego la propuesta falsísima)»<sup>94</sup>.*

Naturalmente, el paso del tiempo daría la razón a fray José de Echevarría; pues paró aquí la nueva ciencia en lo que a lengüetería se refiere<sup>95</sup>. El maestro eibarrés confiesa que en el órgano de Alcalá de Henares hubiera puesto, «por lo extraordinario y no menos novedad, otro registro de Trompetas, las cuales habían de ser de madera, por que son muy distintas en el sonido de las de metal», y que no pudo colocarlas por falta de espacio en la caja y secretos<sup>96</sup>. Asimismo, fue el primer organero del barroco que colocó Trompetas en las Contras, iniciativa que fue adoptada por su discípulo Pedro Liborna Echevarría y su hijo en los órganos de las catedrales de Toledo (1699), Segovia (1700), en los del monasterio de El Escorial (1702) y en el de la catedral de Oviedo (1751)<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guiipúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 125.

<sup>95</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII.* Vol. I. Oviedo 1988, pág. 292.

<sup>96</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guiipúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 125.

<sup>97</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano Barroco Español. II. Registros.* Valladolid 1995, pág. 601.

Los tubos de lengüetería de Contras que se colocaron en el órgano de Tolosa tuvieron una ubicación muy particular: sus embocaduras estaban alojadas en ocho ángeles serafines trompetistas que simulaban tocar el instrumento cuando el organista accionaba las pisas. Su extensión comprendía una octava diatónica:

*«... otro registro para los ángeles o serafines que están repartidos en los dos extremos (o laderas de la caja) y en la primera cornisa. Para lo cual tiene ocho teclas, alias peanas, para pisar con el pie. Y con dichas peanas suenan todas las diferencias del órgano lo que les toca en las ocho teclas, para poder jugar el organista con entre ambas manos»<sup>98</sup>.*

La materialización de la obra del órgano de Tolosa fue llevada a cabo por su discípulo y tocayo, José de Echevarría, asociado al organero franciscano en algunas de las obras anteriormente citadas. Aunque hasta ahora su actuación se haya distinguido mal de la de su maestro, gracias a las publicaciones surgidas en los últimos años, estamos en disposición de poder aclarar algún que otro aspecto que diferencia la trayectoria de cada uno de ellos.

José de Echevarría, mencionado como vecino de la villa guipuzcoana de Oñate, parece claramente vinculado a su maestro, fray José de Echevarría, en las construcciones de San Juan de Mondragón (1677), Santa Marina de Ochandiano (1680), Santa María de Tolosa (1683), San Miguel Arcángel de Oñate (1683)<sup>99</sup> y, aunque todavía esté por confirmar, es muy probable que lo estuviera también en las de Marquina-Xemein (1681) y la colegiata vizcaína de Cenarruza (1686). La evidencia de los hechos parecen indicar que el joven Echevarría, al que en el contrato de Tolosa se le menciona como «nuevo maestro», es quien realizaba materialmente las obras bajo el consejo y el amparo del maestro franciscano, quien diseñaba y decidía la disposición de los instrumentos. También resulta interesante el sugerente dato aportado por Luis Jambou que cita una intervención llevada a cabo por José de Echevarría (vecino de Oñate) y Antonio de Echevarría durante el año 1680 en el órgano de la iglesia de Santa María de Lequeitio (Vizcaya).<sup>100</sup>

En 1686, mientras José de Echevarría se hallaba construyendo el órgano de la colegiata de Cenarruza, su maestro fray José examinaba el órgano de la iglesia de San Julián de Andosilla (Navarra), construido por Félix de Yol-

<sup>98</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686.* Barcelona 1955, pág. 125.

<sup>99</sup> **Azkue, J. M./Elizondo, E/Zapirain, J. M<sup>a</sup>·:** *Gipuzkoako Organoak/Órganos de Gipuzkoa.* Donostia-San Sebastián 1998, pág. 426.

<sup>100</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII.* Vol. III. Inédito 1988, pág. 34.

di<sup>101</sup>. Hasta este año es muy posible que el joven organero vecino de Oñate siguiera manteniendo relación con el fraile franciscano. Sin embargo entre los años 1686 y 1688, la desvinculación de ambos personajes parece clara.

Es evidente el vínculo y las buenas relaciones que tenían los Echevarría con el famoso organista Sebastián Durón. Éste sería uno de los personajes clave en el proyecto del monumental órgano de la catedral de Palencia. Sin embargo la relación a que nos referimos venía desde atrás. Ya en 1686, poco tiempo después de haber sido nombrado Durón organista de la catedral de El Burgo de Osma, se hacía cada vez más notorio el deterioro de los órganos de dicha catedral. Este hecho había sido denunciado por el mismo Cabildo en repetidas ocasiones. El religioso de La Vid que acudía otras veces no era capaz de resolver los problemas, por lo cual se decidió solicitar la presencia de un maestro organero. Sebastián Durón escribió a Ventura de Echevarría, a quien consideraba como uno de «*los mejores*» amigos. Enviado el aviso en marzo de aquel mismo año, las obras comenzaron al mes siguiente y quedaron concluidas en el mes de mayo, tras lo cual se concedió la carta de pago: «*mil ochocientos y ochenta reales, los mil ochocientos que [se] pagó a Ventura Echevarría, vecino de Madrid, a quien mandó dar el Cabildo, por la asistencia y ocupación de un mes que estuvo en esta Santa Iglesia componiendo los órganos de ella, que estaban muy maltratados, y los ochenta que [se] pagó a un propio que fue a Madrid a traer diferentes recados necesarios para dichos aderezos*»<sup>102</sup>.

Durante el otoño de aquel mismo año de 1686, mientras se concertaba con Domingo de Echevarría el proyecto para el órgano de la catedral de Palencia, Sebastián Durón —organista mayor de la iglesia de Osma— decía que «*por algunas razones políticas*» no había podido cumplir su palabra de servir la ración de titular que se le había concedido en la catedral de Palencia; esperando únicamente el aviso para cumplirla, y alguna ayuda de su costa<sup>103</sup>. Durón llegaba a Palencia a finales de noviembre, una vez se le otorgó la ración titular de organista mayor de la catedral y 10 ducados cada mes de aumento. Unos días después, se le daba la posesión de la plaza después de confirmar que no volvería a El Burgo de Osma<sup>104</sup>.

<sup>101</sup> Sagaseta, Aurelio/Taberna, Luis: *Órganos de Navarra*. Pamplona 1985, pág. 34.

<sup>102</sup> Palacios Sanz, José Ignacio: *Órganos y Organeros en la Provincia de Soria*. Soria 1994, pág. 234. **Archivo de la Catedral de El Burgo de Osma: Actas Capitulares, tomo XX**, fol. 38. *Libro de Actas Espirituales*. 1629-1702, fol. 496.; *Libro de Fábrica*, data 1686-1687, s.foliación.

<sup>103</sup> López-Calo, José: *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 10. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 07/10/1686, fol. 107.

<sup>104</sup> Ídem. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 29 de noviembre y 1 de diciembre de 1686, fols. 128 y 130.

Con Sebastián Durón ya como primer organista de la catedral de Palencia, el Cabildo trató de afinar y componer el órgano mayor o principal de la catedral, dando comisión a dos canónigos y al propio Durón para tratar con una «*persona inteligente*» que por entonces se hallaba en la ciudad. De esta manera, se autorizaba a los comisionados que iban a responsabilizarse sobre todo lo referente al aderezo que se estaba haciendo al órgano, para que sacasen de contaduría la libranza correspondiente y poder socorrer a los maestros que lo llevaron a cabo. La obra del órgano costó 450 reales<sup>105</sup>. No se puede decir con certeza que este aderezo fuera a cargo de fray José de Echevarría, aunque es muy posible que fuera él; pues el organero del que se habla, fray Domingo de Echevarría, había fallecido en Valladolid justo por aquellos meses cuando estaba entretenido en la construcción de los órganos de aquella catedral. Esto debió ocurrir, como veremos, entre los meses de agosto a diciembre de 1686. La caja de uno de ellos existía todavía durante el primer cuarto del siglo XX, antes de la colocación del órgano actual de la Casa Amezua y Compañía.

Hasta la fecha, las gestiones para la construcción del órgano nuevo que sustituiría al que tenían por principal en la catedral de Palencia, son un tanto confusas. Efectivamente parece que dichas gestiones se llevaron a cabo con Domingo de Echevarría. Durante el mes de julio de 1686 el Cabildo de la Catedral de Palencia trataba de contactar con Domingo de Echevarría, «*maestro de hacer órganos*» que por entonces se hallaba «*haciendo uno en Valladolid, para tratar con él sobre hacer uno aquí [en Palencia], del que ha[bía] mucha necesidad*»<sup>106</sup>. El 6 de agosto de 1686 el Cabildo de la Catedral de Palencia se volvía a reunir para informar de que se había tratado con el organero Domingo de Echevarría acerca de las «*diferencias y lleno*» que había de tener dicho órgano, según la planta y condiciones que se habían sacado de la escritura que tenía hecha para el de Valladolid<sup>107</sup>. El costo que se estimaba era de 1.000 ducados, pero para su perfección se sugería añadir «*unos Orlos y un eco que imitase la Voz Humana*», registros que le faltaban al órgano de Valladolid, y en cuyo caso habría que tenerse en cuenta el gasto adicional de 800 reales. Tomada la decisión, se hicieron las escrituras<sup>108</sup>.

<sup>105</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 10. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 6 y 24 de diciembre de 1686, fols. 132, 136 y 137.

<sup>106</sup> Ídem, pág. 9. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 24/07/1686, fol. 80.

<sup>107</sup> Al parecer Domingo de Echevarría era franciscano. Según apunta Julen Zorrozúa Santiesteban, «*Domingo de Echebarría o Chavarría, que llegó a trazar, entre otros, el órgano de la catedral de Palencia, en cuya realización con otros hermanos de su orden topamos con José de Echevarría, quien trabajó en Vizcaya y tuvo un papel destacado en la configuración del órgano barroco, junto con los maestros organeros de Lerín*». (De este comentario se deduce que Domingo de Echebarría era fraile franciscano). **Zorrozúa Santiesteban, Julen:** *El Órgano de Santa María de la Asunción de Mañaria. Notas Histórico-Artísticas*. Donostia-San Sebastián 1991, pág. 200.

No cabe duda de que el referido Domingo de Echevarría fue el que llevó a cabo las obras para la construcción de los órganos de la catedral de Valladolid. Sin embargo los datos referentes a este organero no dejan de ser escasos y confusos, pues, como veremos más adelante, a veces se intercambian los nombres de fray José de Echevarría por el fray Domingo de Aguirre y viceversa. Asimismo, según nos cuenta Louis Jambou, Domingo de Echevarría trabajó en alguno de los órganos de la catedral de Plasencia junto con fray José de Echevarría<sup>109</sup>. Es una verdadera pena que este dato no pueda ser más explícito, pues es verdad que el Cabildo de dicha Catedral tenía concertada la obra del primer órgano con fray José de Echevarría, pero al final fue construido por fray Domingo de Aguirre después al haber fallecido Echevarría.

Lo cierto es que durante la década de 1680 Domingo de Echevarría vivía en Segovia, en cuya provincia construiría los órganos de las localidades de Garcillán (1682)<sup>110</sup> y Aguilafuente (1685)<sup>111</sup>. Por aquellos mismos años, entre 1684 y 1686, Domingo de Echevarría recibiría por parte del Cabildo de la Catedral de Valladolid un total de 9.934 reales por los trabajos que realizó hasta su muerte, según se registró en el Libro de Cuentas de los años 1684-86<sup>112</sup>.

<sup>108</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 9. **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, págs. 12-13. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 06/08/1686, fol. 81.

<sup>109</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. III. Inédito 1988, pág. 34.

<sup>110</sup> **Vera, Juan de:** *El Órgano de la Iglesia de Garcillán*. Estudios Segovianos, págs. 159-160. **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 278.

<sup>111</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. II. Oviedo 1988, pág. 94.

<sup>112</sup> Al parecer, hacia 1668 se daba comienzo a la construcción de dos nuevos órganos en la catedral de Valladolid, pues, entre otros gastos, se abonan 157 reales a un afinador que fue de Segovia e «bizo traza para las dos cajas de los órganos que se [habían] de hacer, y ésta con las trazas de la iglesia» (Cuentas 1668, fol. 5v). Casi veinte años después (1686) se estaba construyendo otro órgano nuevo, obra del organero Domingo de Echevarría. Mientras se daba fin al conjunto ornamental de la caja y se avanzaba en la construcción de la tubería y la maquinaria del instrumento, Domingo de Echevarría muere: «Más son data nueve mil novecientos treinta y cuatro reales que pareció haber entregado a Domingo de Chabarría por cuenta de lo que iba trabajando en el órgano (entre rayas: hasta que murió). Consta de recibos diferentes (...). Más son data dos mil trescientos reales y veinte y dos reales que conforme a dicho memorial importaron los salarios que pagó a los oficiales de antes, que quedaron trabajando en la cañutería del órgano después de la muerte del dicho Domingo Chavarria...» (Archivo de la Catedral de Valladolid. Libro de Cuentas de 1684-85-86). **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. II. Oviedo 1988, pág. 84. Ídem. Vol. III, Inédito 1988, pág. 34. Quizás la fecha de 1668 esté equivocada y sea 1686.

De una forma u otra, el 24 de enero de 1687, el organista Durón informaba al Cabildo de que el religioso que había compuesto el órgano grande se encontraba en la ciudad de Palencia, y que convendría arreglar el realejo que se sacaba el día del Corpus y el órgano que estaba frente al grande, pues hacía mucho que no se utilizaba por estar en pésimas condiciones<sup>113</sup>. Es decir: en 1687, existían tres órganos en la catedral palentina: dos en el coro, uno frente a otro, y un realejo que se sacaba en la procesión del Corpus Christi; también existía un cuarto conocido como «*el ala del órgano*» que se utilizaba para tocar en la Salves.

Hacia 1688, el Cabildo de la catedral de Palencia solicitaba licencia al Comisario General de la orden de San Francisco para que los padres fray José de Echevarría y fray Domingo de Aguirre fueran a fabricar el órgano que se intentaba<sup>114</sup>. Unos meses más tarde, el organista de la catedral, Sebastián Durón, exponía cómo el religioso que había de ir a fabricar el órgano estaría allí en breve, y que sería necesario «*prevenirle casa proporcionada a la obra, para que en ella [pudiera] fabricar y habitarla con su duración*»<sup>115</sup>.

Al igual que lo ocurrido en Santo Domingo de la Calzada, el Cabildo de Palencia estaba ansioso de ver al afamado religioso en la dirección del órgano que aquella Santa Iglesia intentaba fabricar. Pero la gran reputación y estima de la que gozaba, era siempre causa de prolongadas esperas que terminaban por agotar la paciencia de quienes solicitaban su presencia. Así, en el cabildo del día 1 de octubre de 1688:

«... se leyó una carta de Fray Joseph de Echevarría, maestro de órganos, con quien está tratado hacer el que esta Santa Iglesia intenta, en la cual dice que acabará la obra que está haciendo para primeros de octubre y que en tanto irán unos oficiales a Bilbao o Vitoria a prevenir materiales para la de aquí y necesitarán de seiscientos reales para el viaje, y suplica[ba] se manden conducir a una de las dos partes; y oída, se acordó se diesen...»<sup>116</sup>

Sin embargo, los 1.000 ducados presupuestados inicialmente quedarían muy lejos de la astronómica cantidad invertida finalmente en el órgano

<sup>113</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 11. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 24/01/1687, fol. 11.

<sup>114</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 14.

<sup>115</sup> Ídem.

<sup>116</sup> Ídem, pág. 15.

de Palencia, que superó los 85.600 reales<sup>117</sup>. En febrero de 1688 se leyeron unas cartas *«de maestros acerca de la fábrica del órgano que... se pretend[ía] hacer, y un papel de traza y condiciones»*<sup>118</sup>; y el 22 de noviembre de aquel mismo año, llegaba a Palencia Antonio de Echevarría con otros dos oficiales para dar principio a la fábrica del órgano<sup>119</sup>. Una semana después comenzarían con la obra, pero fray José de Echevarría y su acompañante, fray Domingo de Aguirre, tardarían casi otro año en aparecer por Palencia. Ante tan prolongada ausencia, el Cabildo palentino escribió al canónigo Blas de Prado, que se hallaba cerca de Vitoria, donde residía el Padre Provincial de aquella provincia. De esta manera, tras las gestiones del canónigo Blas de Prado, el señor Antonio de la Canal, canónigo superintendente de la obra del órgano, informaba:

*«... que había tenido carta del señor Don Blas de Prado, en que aseguraba que el religioso por cuya cuenta está dicha obra [del órgano] vendría para el septiembre próximo venidero, pero que había tenido noticia, era ya de muchos días y muy pesado, y que no podría caminar sino en litera, y en camino tan largo y el coste que en llegando aquí había de hacer se causaría un gasto muy considerable que parecía se podía excusar estando aquí dos fabricantes de la satisfacción que es notorio que uno y otro ponía en la consideración del Cabildo para que dispusiese lo que fuere servido. Quien reconociendo ser la obra de tanta consideración y costa, no obstante la que se puede aumentar en la venida de dicho religioso y buen crédito de los que ahora la asisten, se acordó se le escriba venga para mayor seguridad»*<sup>120</sup>.

Para la construcción del nuevo instrumento fue necesario deshacer el órgano que entonces se tenía por principal, con objeto de colocar y asentar la caja. Unos meses después, los maestros que estaban trabajando la caja instaban a que se empezase a sentarla por no poder pasar adelante, y que los oficiales no proseguían la obra del órgano por ausencia de don Antonio Chavarría. Por ello el Cabildo decidió escribir al P. Provincial, que estaba en Vitoria, para que instase a dicho fray José de Echevarría a que fuese a Palencia para reconocer el estado de la obra, ya que no había cumplido la palabra de asistir la obra del órgano hasta su perfección, pues se sabía que estaba muy ocupado en otra<sup>121</sup>.

<sup>117</sup> Ídem, págs. 12-13.

<sup>118</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 11. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 17/02/1688, fol. 79v.

<sup>119</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 15.

<sup>120</sup> Ídem, pág. 18.

<sup>121</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 16-17. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 04/07/1689, fol. 37.

A mediados del mes de septiembre de 1689 el Cabildo, impaciente, hacía enviar a Medina de Rioseco unas cartas para el Padre General de San Francisco con objeto de que diese permiso al Padre Echevarría para que fuese «a la fábrica del órgano», pues ya se estaba dando fin a la caja del órgano. El Cabildo quería asegurarse de qué estaban haciendo los maestros doradores antes de que acabaran de quitar los andamios, y ver si estaba según las condiciones del contrato<sup>122</sup>. Pero fray José de Echevarría seguía sin aparecer. Todavía el 7 de octubre de aquel mismo año se anunciaba al Cabildo que el maestro organero iría en breve para ver la obra del órgano, por lo cual se trató de cómo «aposentarlo y regalarlo»<sup>123</sup>.

Anunciada la ida del religioso y realizados los preparativos para su hospedaje, fray José de Echevarría llegó por fin a Palencia durante la tarde del 27 de octubre de 1689<sup>124</sup>. El prestigio del organero quedará confirmado una vez más. A pesar de que «era ya de muchos días y muy pesado» y del considerable gasto que acarrearía llevarlo en litera, el Cabildo hizo lo indecible para acelerar su llegada.

La manera en que se sucedieron los hechos no da lugar a dudas. Junto a fray José de Echevarría, llegó fray Domingo de Aguirre, también franciscano y discípulo suyo, encargado en recoger la antorcha de su maestro. Los capitulares palentinos se comprometieron a tratarles a su plena satisfacción y contento, por lo cual los gastos aumentaron considerablemente<sup>125</sup>. Tanto es así, que junto con las fiestas más señaladas como son las de Navidad, Reyes, Carnaval, Pascua o San Antolín, también se celebraba el día del Santo del Padre Echevarría, recibiendo exquisitos y abundantes manjares a base de pavos, capones, lechazos, cabritos, perdices, conejos, pichones, salmón, truchas, congrio, barbos, besugos, vino tinto y clarete, dulces, turrón...<sup>126</sup>, es decir: mejor que en un hotel de cinco estrellas.

Bajo las órdenes de los organeros franciscanos trabajó un nutrido grupo de oficiales, procedentes en su mayoría de la provincia de Vizcaya, cuya escala de salarios refleja claramente el grado de calificación de cada uno de ellos: Antonio de Echevarría, quince reales por día; Pedro Liborna Echevarría, Pedro de Oleta y Sebastián Esteibar, a siete y medio por día; José Artea-

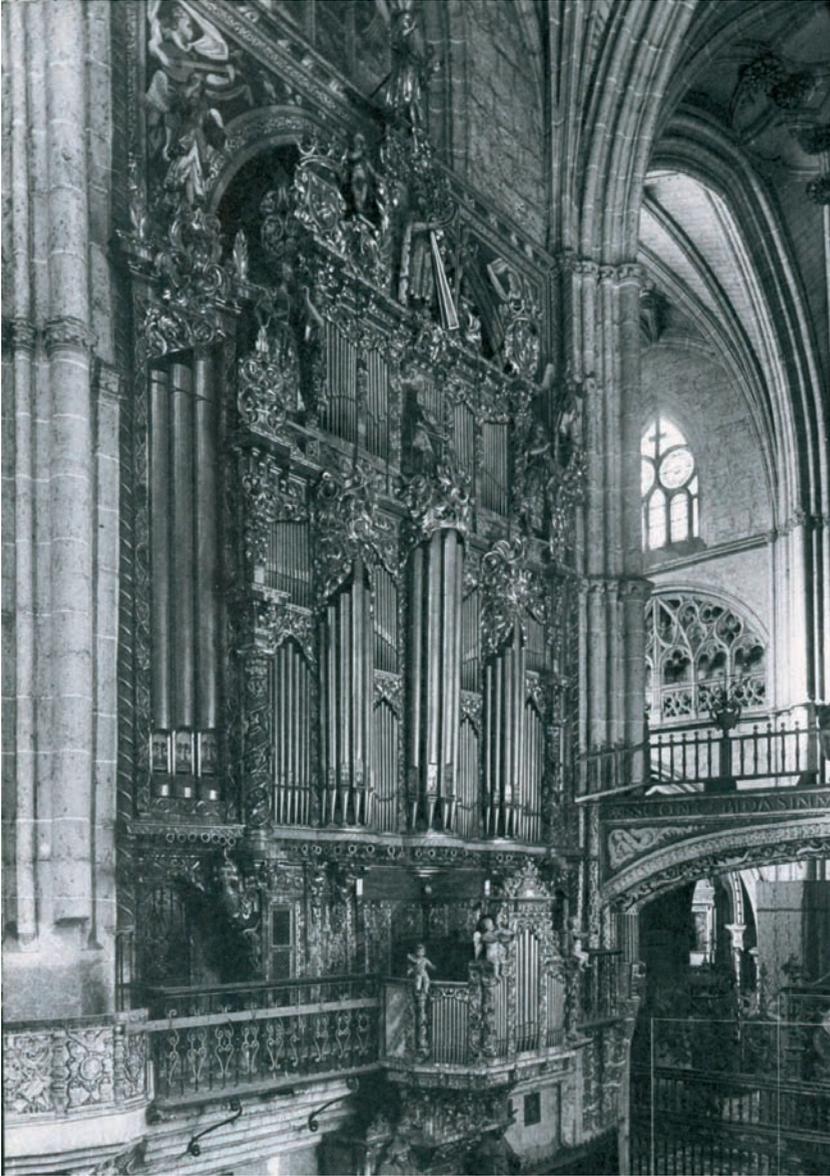
<sup>122</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 16-17. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 17/09/1689, fol. 53v.

<sup>123</sup> **Ídem.** **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 07/10/1689, fol. 57v.

<sup>124</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 27.

<sup>125</sup> **Ídem**, pág. 30.

<sup>126</sup> **Ídem**, pág. 29.



El monumental órgano de la catedral de Palencia fue la última obra realizada por fray José de Echevarría. A la muerte de éste, sería fray Domingo de Aguirre quien continuó con la dirección de los trabajos hasta su total conclusión. La construcción de la caja es obra del «maestro de escultura» Santiago Carnicero, mientras que la decoración de la misma se debe al dorador Alonso Gómez. Entre los años 1712 y 1716 el instrumento fue nuevamente reformado y renovado por fray Domingo de Aguirre. Posiblemente fue entonces cuando se le añadió la Cadereta de espalda.

El Órgano del Convento de S. M. N. Clara de Santiago



ga, a siete; los oficiales menores como Martín Ibarlucea, entre cinco y siete; y los peones entre tres y cinco. Junto con ellos convivía Andresillo, conocido como «el muchacho», sobrino de fray José de Echevarría, que, por no percibir jornal, el Cabildo le daba de comer y de vestir.

Entre tanto, concluida la caja por el «maestro de escultura» Santiago Carnicero, éste alegaba que había realizado muchas mejoras que no estaban en el contrato. Igualmente el dorador Alonso Gómez manifestaba que la obra le estaba causando unas pérdidas tan considerables, que estaba debiendo una cuantiosa suma de dinero por los materiales empleados, y se hallaba imposibilitado para continuar «en lo mucho que le falta[ba]»<sup>127</sup>.

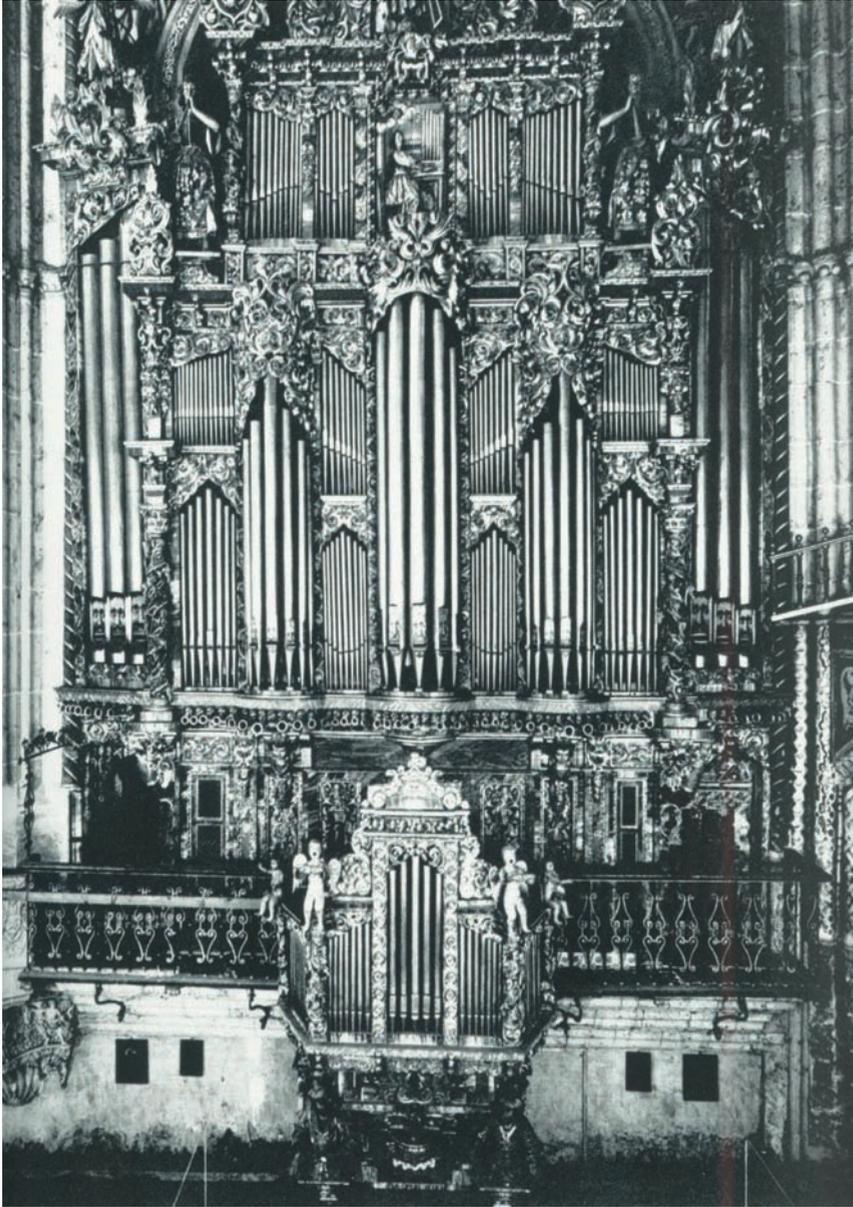
Fray José de Echevarría, con su capacidad innovadora todavía latente, se dedicó a dirigir y supervisar el desarrollo de las obras en cada una de sus partes constructivas. Además de en el órgano catedralicio, trabajó también en el del convento de Santa Clara de la capital palentina<sup>128</sup>, acompañado de algunos de sus oficiales,

*«Mas me hago cargo de doscientos veinte y siete reales que me entregó el Padre Fr. Joseph de Echevarría por el gasto de materiales, estaño y plomo de caños que puso en el órgano del convento de Santa Clara sin darme permiso, que a su conciencia lo tasó en dicha cantidad, que aunque me dio veinte y dos ducados en un doblón de a ocho y dos reales, los quince restantes eran míos de seis serafines que se habían hecho para el órgano de esta Santa Iglesia y no los haber puesto en la cuenta por no haber sido necesarios».*

Esto sucedía en 1690, año en el que el organero vasco, entre una más de las numerosas ocupaciones, mantenía un pleito en la ciudad de Valladolid. Era el 3 de julio cuando fray José de Echevarría pedía al Cabildo palentino la cantidad de «ciento cincuenta reales de moneda ligera, para enviar a Valladolid a su hermano, para gastos de un pleito...». Un par de meses más tarde, el Cabildo de Palencia volvía a pagar en nombre del P. Echevarría «trescientos reales en 6 doblones, a don Juan Urquiaga para la sentencia de su pleito, que pasó ante el señor Arcediano de Carrión Juez Sinodal, en 22 de septiembre de 90». Desconocemos quién era concretamente ese hermano del fraile franciscano. En primer lugar, este dato induce a pensar que dicho pleito pudiera estar relacionado con el difunto Domingo de Echevarría, y que fray José tuviera alguna responsabilidad como fiador —¿de su hermano?—, viéndose obligado a continuar con las

<sup>127</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 16-17. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 22 y 29 de 1689, fols. 66 y 69.

<sup>128</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 51.



☞ *Vista frontal de la fachada de la caja del órgano de la catedral de Palencia. El órgano fue estrenado en noviembre de 1691 por el organista José Urroz, que fue a ocupar la plaza que había quedado vacante al despedirse Sebastián Durón cuando fue nombrado organista de la Real Capilla. Fray Domingo de Aguirre tuvo mucho interés en asistir al nombramiento de Urroz para que «se hiciera capaz y pudiera con más facilidad usar de todos los registros del órgano». Efectivamente, debieron ser muchas las novedades.*

*El Órgano del Convento de S. M. N. Clara de Santiago*



obras que habían quedado sin terminar en la catedral de Valladolid. También podría ser que se tratara de su hermano Antonio de Echevarría que ya a mediados de diciembre de 1689 se le relacionaba con un pleito que tenía pendiente también en Valladolid por el que se pagaron diferentes partidas: una de 60 reales y otra de mayor cuantía que se pagó «a Florentino de los Ríos por Don Antonio Chavarría; [de] seiscientos reales por los mismos que montó una letra que dió para Valladolid para el pleito de don Antonio Chavarría...»<sup>129</sup>. Lo más posible es que exista un vínculo familiar y profesional entre todos ellos, y que de una manera u otra tuvieran alguna relación con las obras que estaba realizando Domingo de Echevarría en los órganos de la catedral vallisoletana.

Pero en Palencia los trabajos seguían su ritmo. En el cabildo del martes 9 de marzo de 1690 los organeros manifestaban que era preciso realizar otra nueva fundición y que para evitar gastos se podía utilizar el metal del órgano viejo, que no había sido tocado aún. Sin embargo el Cabildo decidió no utilizar la tubería del órgano viejo, ordenando que se comprara nuevo todo el metal que fuera necesario para la nueva fundición<sup>130</sup>.

A pesar de su ancianidad, fray José de Echevarría seguía gozando del más alto prestigio. En agosto de 1690 se exponía cómo el Obispo de Plasencia pretendía llevar al padre Echevarría para hacer allí un órgano<sup>131</sup>. Como se ve Echevarría ya tenía comprometido la construcción del nuevo que se proyectaba para la catedral extremeña.

En poco más de un mes se volvía a decir que el Obispo de Plasencia había escrito, diciendo que se había pasado el plazo concedido por el Cabildo para que fray José de Echevarría fuese a prevenir y poner en disposición los materiales para el órgano que se pretendía hacer en aquella catedral, y que por ello solicitaban las licencias oportunas con objeto de que le permitieran ir a Plasencia. Asimismo el Cabildo palentino sugería que «su ayudante» fray Domingo de Aguirre podía quedar al cuidado de la obra que se estaba haciendo en Palencia. No obstante el Cabildo de Palencia prefirió solicitar una pequeña prórroga debido al retraso que llevaba la obra y por lo necesaria que era la presencia de fray José en la misma; y que una vez terminado el órgano, podrían ir juntos ambos religiosos<sup>132</sup>.

<sup>129</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987 págs. 122, 131 y 197.

<sup>130</sup> Ídem, pág. 20. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 09/03/1690, fol. 69.

<sup>131</sup> Ídem, pág. 20. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 14/08/1690, fols. 44 y 55v.-56.

<sup>132</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 19. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 02/10/1690, fol. 55v.

Pero el P. Echevarría, ya anciano y minado por la enfermedad, había sufrido varias recaídas durante su estancia en Palencia, hasta que en la última de ellas, en abril de 1691, en vista de su grave estado, fue trasladado al convento de San Francisco de aquella misma ciudad para ser cuidado con las debidas atenciones. Poco se pudo hacer; todavía sin estar concluidas las obras del órgano de la catedral, fray José de Echevarría fallecía en el citado convento pocos días después. Así queda recogido en esta nota necrológica<sup>133</sup>:

*«En 10 de mayo, a las dos de la noche del año 91, se llevó Nuestro Señor para Sí al Padre fray Joseph de Echevarría, en el convento de San Francisco de esta Ciudad; está enterrado en su Capilla Mayor. Requiescat in pace».*

Es indudable que con la muerte del Padre fray José de Echevarría, nuestra organería perdía a uno de los maestros más pioneros de toda su historia. *«Sería ocioso volver a enumerar nombre y méritos, pero si se tuviera que entresacar y enaltecer uno, ése no podría ser sino fray José Echevarría, hombre audaz formador de hombres audaces, clave en la formación definitiva del órgano español, aunque sus hechos más notorios y sus escritos quedan ignorados en gran parte»*<sup>134</sup>.

Durante el mismo año que fallecía fray José de Echevarría, su discípulo, José de Echevarría, se encontraba construyendo los órganos de las iglesias de San Martín de Régil y la Asunción de Nuestra Señora de Segura (Guipúzcoa)<sup>135</sup>. En 1692 reparaba también el de la iglesia parroquial de San Martín de Urretxu<sup>136</sup>, concluyendo al año siguiente la construcción del órgano de Tolosa, a cuyo examen acudió el maestro Félix de Yoldi<sup>137</sup>. El dictamen del organero navarro hacia la obra de Echevarría no fue favorable, por lo cual éste último tendría que prolongar sus trabajos en Tolosa durante un año más para corregir las deficiencias detectadas. Finalmente, el 6 de marzo de 1694 Yoldi volvería a examinar el órgano, encontrándolo *«acabado en perfección»*. No está claro todavía cuál era el vínculo entre uno y otro. Lo cierto es que en 1695, tras la muerte de Félix de Yoldi, José de Echevarría fue el encargado de proseguir con las obras que el organero navarro había dejado inacabadas en los ór-

<sup>133</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, págs. 162-163.

<sup>134</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 312.

<sup>135</sup> **Azkue, J. M./Elizondo, E./Zapirain, J. M<sup>a</sup>:** *Gipuzkoako Organoak/Organos de Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián 1998, págs. 351 y 462.

<sup>136</sup> Ídem, pág. 488.

<sup>137</sup> **Donostia, Padre José Antonio de:** *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 128.



➤ Vista general de la capilla mayor del convento de San Francisco de Palencia, donde fueron enterrados los restos del maestro organero fray José de Echevarría en mayo de 1691. El órgano de dicha capilla no fue construido por Echevarría, como se ha venido diciendo recientemente. Data de 1735 y es obra de Felipe de Alsúa, hijo del organero guipuzcoano José Alsúa y sobrino político de fray Domingo de Aguirre.



ganos de Arróniz y Sesma<sup>138</sup>. No fueron demasiado frecuentes las incursiones que hicieron los organeros de la zona occidental del País Vasco en Navarra. Además de las intervenciones que tuvieron lugar en Arróniz y Sesma, se tiene constancia de que José de Echevarría construyó un órgano en la localidad navarra de Los Arcos hacia 1697<sup>139</sup>. Por aquellas fechas, Echevarría volvía a realizar algunos trabajos en el órgano de Segura (Guipúzcoa), recibiendo por ello 772 reales. Nuevamente queda constancia de la relación con el organero Antonio de Echevarría, quien, una vez acabada la obra, estuvo examinándola junto con el organista de Aránzazu, fray Antonio de Arriola<sup>140</sup>.

En lo sucesivo, correrán a su cargo las reformas de los órganos de las catedrales de Sevilla (1697) y Cuenca (1699). A pesar de que el alcance de la primera de ellas fue mas bien insignificante, el Cabildo de la catedral hispalense no dudó en contactar con José de Echevarría, de quien tenía «*muy buenos informes*» y que casualmente se encontraba en Sevilla<sup>141</sup>. La segunda reforma, ejecutada en el órgano de la catedral de Cuenca, mucho más profunda y costosa, refleja la incuestionable pericia del nuevo maestro, que, «*en agradecimiento a lo bien que ha executado la fábrica del dicho órgano nuevo*», el Cabildo decidió gratificarle con 3.600 reales, sobre los 4.870 del importe inicial<sup>142</sup>.

Ante sus innegables cualidades, durante aquel mismo año de 1699, fue solicitado por el cabildo de la catedral de Sigüenza, aunque sin éxito<sup>143</sup>. Por aquella época, y al poco de haber concluido el órgano de Cuenca, parece ser que Echevarría se hallaba trabajando en la construcción de un nuevo órgano para la iglesia de Santa María de Salvatierra (Álava)<sup>144</sup>. La cosa es que en 1702 volvería a ser requerido por el Cabildo de la Catedral de Sigüenza, esta

<sup>138</sup> **Sagasetta, Aurelio / Taberna, Luis:** *Órganos de Navarra*. Pamplona 1985, págs. 58, 368.

<sup>139</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. III. Inédito 1988, pág. 38.

<sup>140</sup> **Azkue, J. M./Elizondo, E/Zapirain, J. M<sup>a</sup>.**: *Gipuzkoako Organoak/Órganos de Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián 1998, pág. 462.

<sup>141</sup> **Ayarra Jarne, José Enrique:** *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, pág. 50.

<sup>142</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. II. Oviedo 1988, pág. 102.

<sup>143</sup> Ídem, Vol. I, pág. 164.

<sup>144</sup> «Por el órgano se pagaban fuertes cantidades a partir de 1809. Consta, no obstante, que en 1700 se paga por la nueva caja del órgano al maestro arquitecto, Thomás Auzmendi y se abonan más tarde ciertas cantidades al maestro organero de Oñate, José de Echevarría, por el órgano nuevo». **Azcárate, José María de:** *Catálogo Monumental, Diócesis de Vitoria*. Vol. 5. Vitoria 1982, pág. 156.

vez ya no para que fuera a hacer postura, sino para que reconociera el órgano que en su lugar había fabricado el organero navarro Domingo Mendoza<sup>145</sup>.

No fue este el único caso de incomparecencia del organero vasco. Ya desde 1697, el organista de la catedral de El Burgo de Osma, José Celayandía, había contactado con José de Echevarría, que, según parece, había trabajado anteriormente en el órgano de aquella catedral junto con el navarro Félix de Yoldi<sup>146</sup>. Las gestiones para llevar a Echevarría a reparar el órgano de la catedral de Osma se prolongaron durante casi dos años. El organero, que por entonces se encontraba trabajando en Valladolid, prometió ir para la primavera de 1701; pero todavía a finales de noviembre de aquel mismo año José de Echevarría seguía sin aparecer. Ante aquella pasividad, y a pesar de que el Abad de Santa Cruz pidiera paciencia a los capitulares apelando a la calidad del maestro, el Cabildo optó por buscar otra persona para efectuar la reparación del órgano. Finalmente, en 1703 sería José Colmenero el encargado de llevar a buen término la citada reparación<sup>147</sup>.

Las últimas intervenciones más importantes llevadas a cabo por José de Echevarría de las que tenemos noticia, fueron entre 1703 y 1710. Efectivamente, entre 1703 y 1704 recompondría el órgano de la iglesia de Santa María de la Asunción de Mañaria, construido por Felipe de Eizaga en el último cuarto del siglo XVII y del cual aprovechó diverso material<sup>148</sup>; y después construía un nuevo órgano para la iglesia de San Millán de Salinas de Léniz (Guipúzcoa), que costó 8.000 reales<sup>149</sup>. Pero las obras más notables las llevaría a cabo entre 1705 y 1710 en los órganos de la Epístola y del Evangelio de la catedral de Burgos, realizando reformas muy profundas en el primero y construyendo de nueva planta el segundo<sup>150</sup>. Junto a él, trabajaría en Burgos el que sería su relevo como organero: el *oñatitarra* José Antonio de Balzategui.

<sup>145</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 164.

<sup>146</sup> **Palacios Sanz, José Ignacio:** *Órganos y Organeros en la Provincia de Soria*. Soria 1994, pág. 234.

<sup>147</sup> Ídem, pág. 235.

<sup>148</sup> **Zorrozúa Santiesteban, Julen:** *El Órgano de Santa María de la Asunción de Mañaria. Notas Histórico-Artísticas*. Donostia-San Sebastián 1991, pág. 203.

<sup>149</sup> **Azkue, J. M./Elizondo, E./Zapirain, J. M<sup>a</sup>·:** *Gipuzkoako Organoak/Órganos de Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián 1998, pág. 540.

<sup>150</sup> **Matesanz del Barrio, José:** *Los Órganos de la Epístola y del Evangelio en la catedral de Burgos*. Burgos 1993, págs. 316-325. **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Burgos*. Vols. 5 y 6. Burgos 1996, págs. 366-378 y 12-32 respectivamente.



### Fray Domingo de Aguirre (1679-1725)

Poco se sabe del lugar y la fecha de nacimiento del organero franciscano fray Domingo de Aguirre, aunque atendiendo a la procedencia de su familia, bien pudo ser hacia la década de 1660 en algún lugar comprendido entre las villas guipuzcoanas de Oñate y Lazcano. La primera referencia documental nos llevaría a la catedral gallega de Tuy, cuando el 3 de agosto de 1679 se admitían por mozos de coro en dicha catedral a Tomás López y a Domingo de Aguirre<sup>151</sup>. ¿Se trata del mismo maestro organero fray Domingo de Aguirre? A pesar de no contar todavía con una respuesta fiable, cabe la posibilidad de que así fuera.

Según se desprende del primer proyecto presentado por fray Domingo de Aguirre para la reforma del órgano de la catedral de Sevilla, fechado el 31 de marzo de 1723, Aguirre se definía «*como profesor que soy de más de 44 años*»<sup>152</sup>. Caben dos posibilidades: la primera que hubiera nacido hacia 1679, si interpretamos que tenía alrededor de 44 años de edad; la segunda, que llevase más de 44 años trabajando en el oficio de la organería. Lo más probable es que el fraile franciscano quisiera decir lo segundo, puesto que, de haber nacido hacia 1679, tan sólo contaría alrededor de 10 años de edad cuando acompañaba a fray José de Echevarría en la construcción del órgano de la catedral de Palencia: algo completamente descartable. Por los datos que disponemos hasta la fecha, sabemos que por aquellos años fray José de Echevarría se hallaba bastante entretenido en la construcción de varios órganos en el País Vasco. Precisamente en 1678 trabajaba con un sobrino suyo en el órgano de la catedral de Calahorra<sup>153</sup>, y en 1680 formalizaba las escrituras para el nuevo órgano de la iglesia de Santa Marina de la villa vizcaína de Ochandiano<sup>154</sup>. Por ello, cabe la posibilidad de que pudiera trabajar en 1679 en tierras gallegas en compañía del mozo Domingo de Aguirre camino de Tuy. No debemos olvidar que las primeras noticias que tenemos acerca del padre fray José de Echevarría proceden también de Galicia cuando a comienzos de 1655 reparaba los órganos de la catedral de Mondoñedo (Lugo)<sup>155</sup>.

<sup>151</sup> **Trillo, Juan / Villanueva, Carlos:** *La Música en la Catedral de Tuy*. La Coruña 1987, pág. 408. **Actas Capitulares de la Catedral de Tuy**. 03/08/1679, fol. 355v.

<sup>152</sup> **Ayarra Jarne, José Enrique:** *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, pág. 56.

<sup>153</sup> **Sáez de Ocáriz y Ruiz de Azúa, Matías:** *Los Órganos en la Catedral de Calahorra*. Logroño 1996, pág. 18.

<sup>154</sup> **Campo Olaso, J. Sergio del:** *El Órgano en la Villa de Ochandiano*. Donostia-San Sebastián 2000, págs. 59-61.

<sup>155</sup> **Cal Pardo, Enrique:** *La Música de la Catedral de Mondoñedo*. Lugo 1996, pág. 149.



☞ Fragmento de un grabado de Bilbao del siglo XVII. En el centro, el convento de San Francisco al que pertenecieron fray José de Echevarría y fray Domingo de Aguirre. Tanto este convento como el de Vitoria sirvieron en su día como puntos de aprovisionamiento de materiales, especialmente plomo y estaño, para la construcción de los principales órganos del norte de España. En 1694, el organero Julián Maqueda utilizó plomo y estaño que compró en el convento de San Francisco de Vitoria para el órgano de la catedral de Burgos. ☜

Quizás exageraba un poco el fraile franciscano Aguirre ante el Cabildo de la Catedral hispalense al decir que era profesor de más de 44 años, pues nada se sabe de su actividad como organero entre los años 1679 y 1688. Únicamente, como apunta Jon Bagüés en su estudio sobre el antiguo archivo musical de Aranzazu, que fue alumno de Echevarría y que perteneció a la comunidad franciscana de Bilbao<sup>156</sup>.

Efectivamente esto es así. Sin que tengamos noticia alguna suya durante casi una década, surge repentinamente junto a fray José de Echevarría como compañero inseparable. La primera referencia documental que tenemos hasta la fecha surge finalizando el mes de enero de 1688, cuando el comisario general de la orden de San Francisco, fray Julián Chimillas, escribía

<sup>156</sup> Bagüés dice que Aguirre recibió en 1682 cierta cantidad del Cabildo de Palencia en nombre del convento de Bilbao, donde fue morador el padre fray José Echevarría, por la asistencia que tuvo este último en el órgano... Realmente fue en 1692, después de haber fallecido Echevarría. **Bagüés Erriondo, Jon:** *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aranzazu*. Usurbil 1979, pág. 34.

al Cabildo de la Catedral de Palencia informando que había mandado a los padres fray José de Echevarría y fray Domingo de Aguirre —de su orden y «maestros de hacer órganos»— que fuesen a dicha ciudad para construir el órgano que tenían comprometido. El Cabildo daba las gracias y mandaba escribir a los padres para que fuesen a la mayor brevedad. Unos días mas tarde se leyeron diversos informes referentes al nuevo órgano y un documento en el que se presentaba la traza y las condiciones<sup>157</sup>. Sin embargo el Cabildo palentino tuvo que esperar todavía más de año y medio para recibir a los organeros vascos. Fue en la tarde del jueves 27 de octubre de 1689, cuando «llegó el padre José de Echevarría y fray Domingo de Aguirre, su compañero». Al día siguiente se les pagaba «a los litereros» que condujeron a los religiosos<sup>158</sup>.

Ya en 1690, mientras se hallaba entretenido en la construcción del órgano de la catedral de Palencia, fray Domingo de Aguirre realizó también algunas pequeñas reparaciones en el órgano del convento de Santa Clara de la misma ciudad. Fue durante la semana del 13 al 19 de marzo cuando junto con su compañero Echevarría, dedicó alrededor de un par de jornadas en la realización de alguna que otra menudencia, según se puede deducir de los Libros de Fábrica del Órgano:

«... ciento veinte reales que pagaron las monjas de Santa Clara, según ajustó fray Domingo de un día que fundió un pedazo de metal en el taller para dicho convento y unos baldreses y clavos, que llevaron para su órgano...»<sup>159</sup>.

En el cabildo celebrado el 2 de octubre de 1690 se nos da la noticia de la primera obra importante de fray Domingo de Aguirre, la cual es asimismo la primera que se le puede atribuir con toda propiedad. En dicha sesión se comunicaba que el Obispo de Plasencia había escrito para informar de que el plazo concedido a fray José de Echevarría para la estimación y acopio de los materiales necesarios del órgano que se iba a hacer en aquella catedral, había pasado. Por este motivo solicitaba permiso para que permitiera ir a Echevarría a Plasencia, dejando al cargo de la obra que se estaba haciendo en Palencia a fray Domingo de Aguirre, «su ayudante». La contestación del Cabil-

<sup>157</sup> Bien en las actas de la Catedral o en la transcripción se le cita como José Aguirre, lo cual no es correcto. **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 13-14. **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 14. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. Enero y febrero de 1688, fols. 75 y 79v.

<sup>158</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 86.

<sup>159</sup> Ídem, págs. 52 y 107.

do palentino no se hizo esperar. Se pedía a través de la misma una pequeña prórroga debido al retraso que llevaban las obras y la imperiosa necesidad de la presencia de fray José de Echevarría; y que una vez acabada la obra irían ambos religiosos juntos a Plasencia<sup>160</sup>.

En diciembre de aquel mismo año fray Domingo de Aguirre «*estuvo en Frechilla*», ausentándose un par de días de Palencia. No se sabe con certeza si fue para realizar alguna pequeña reparación o afinación al órgano de aquella localidad, o bien para hacer alguna gestión relacionada con el órgano de la catedral<sup>161</sup>.

Queda claro que para 1690 el Cabildo de la Catedral de Plasencia ya tenía concertada la construcción del órgano con Echevarría, y que las autoridades de dicha Catedral se mostraban impacientes por el retraso que llevaban los preparativos para comenzar con la obra. El órgano de la catedral de Palencia se encontraba bastante avanzado, cerca de su conclusión, pero el retraso se prolongó más de lo esperado. Por ello el Cabildo de la Catedral extremeña volvió a sugerir la presencia de los organeros en repetidas ocasiones. El padre fray José de Echevarría, ya anciano y enfermo, había sufrido varias recaídas en aquel período. Ya en estado grave, fue trasladado al convento de San Francisco de Palencia, donde murió el 10 de mayo de 1691. Durante el cabildo celebrado a la semana siguiente se informaba que el obispo de Plasencia, Jiménez Samaniego, había insistido repetidamente a Aguirre, «*maestro de órganos*», para que fuese a dicha ciudad a construir el órgano que se había proyectado para su catedral. El organero franciscano no podía eludir el compromiso «*por habérselo ofrecido*», sin embargo justificaba la imperiosa necesidad de permanecer en Palencia, debido a la muerte de su «*maestro y compañero*» fray José de Echevarría. Por este motivo sugería al Cabildo palentino que escribiese al Obispo de Plasencia «*dándole cuenta de los motivos tan justos*» que tenía de no poder dirigirse a aquella ciudad hasta el mes de septiembre. Pasados unos meses, el 17 de julio de 1691 se recibía una carta remitida por el Obispo de Plasencia, en la que reconocía los justos motivos que tenía el padre Aguirre para retrasar su viaje.

El 12 de septiembre de 1691, el señor Antonio de la Canal, comisionado para la construcción del órgano, anunciaba al Cabildo de la Catedral de Palencia que la obra del órgano había llegado a su fin «*y que el padre fray Domingo Aguirre, maestro de ella, se halla[ba] con resolución de ir a la ciudad de Plasencia con sus oficiales a fabricar otro en aquella Santa Iglesia*». Ya no cabían más

<sup>160</sup> En el acta viene alterado el nombre de fray José por el de fray Domingo y viceversa. **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 19. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia.** 02/10/1690, fol. 55v.

<sup>161</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 141.

demoras, y además era todavía necesario reconocer el estado del instrumento y si los registros se encontraban «*afinados y dispuestos conforme arte*». Aguirre quería cumplir su palabra de ir a Plasencia, por lo que sugirió al Cabildo palentino si le podía dar algún dinero para el viaje bajo la promesa de volver a Palencia «*a reparar y remediar cualquiera defecto que (...) se descubriere, y que entonces se le acabaría de dar satisfacción de todo su trabajo*».

La situación se presentaba un tanto delicada. Era necesario tener garantías de que llevaría a cabo su propuesta a pesar de que pudiera sentirse ofendido, y sucedió lo que cabía esperar:

*«Se le había llamado a la Diputación, y representado los gastos considerables que se han hecho con su asistencia y regalo en espacio de dos años (poco más o menos) que reside en esta ciudad atendiendo en dicha fábrica, todo a cuenta del Cabildo; y que no obstante (...) por conocer que se necesitará de su persona para reparar los registros del órgano, se habían alargado los señores de la Diputación a darle cien reales de a ocho para su viaje, y ofreciendo gratificarle mas adelante ofreciendo venir a esta ciudad para dicho efecto. (...) no se conformó, antes bien dio a entender que se hacía corto agasajo para el trabajo y aplicación que había puesto en obra de tanto primor y que su ánimo era de no tomar cosa alguna que no sea competente a su ocupación. Y habiéndose oído esta relación, habló largamente el Cabildo sobre ella, dando todos los señores su parecer y en consideración que dicho padre había trabajado con todo cuidado y deseo que el órgano quedase muy perfeccionado, y que será preciso que dentro de poco tiempo tenga necesidad de afinar y reparar algunos registros, pareció ser conveniente el contentarle para que venga con gusto cuando se le avise. Y se acordó (...) que se le den cincuenta doblones de a dos y doscientos reales de vellón para el camino...»*

Efectivamente, parece ser que a mediados del mes de septiembre de 1691<sup>162</sup>, el Cabildo de la Catedral de Palencia daba por concluido el órgano. Así anotaba el canónigo Antonio de la Canal en los Libros de Fábrica del Órgano:

*«... por acuerdo de los señores Deán y Cabildo de 15 ó 17 de septiembre de 91, di al padre fray Domingo de Aguirre, maestro de los órganos de esta Santa Iglesia, por haber fenecido la obra, además*

<sup>162</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 20-21. **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, págs. 21-23. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. Mayo a septiembre de 1691, fols. 27, 62v, y 64v.

*del gasto hecho con su persona y en dinero recibido, según consta de este libro, cincuenta doblones de a dos y doscientos reales para su viaje...»<sup>163</sup>*

Sin embargo, las evidencias de los hechos parecen indicar que el destino no fue precisamente Plasencia. El mismo día 15 de septiembre el Cabildo palentino hacía entrega de trece doblones segovianos para despachar al padre fray Domingo de Aguirre, además de los cincuenta doblones de a dos y los doscientos reales, «*para la costa de la jornada a su patria*»<sup>164</sup>. Es de suponer que salió camino del País Vasco, bien con objeto de reunir su nuevo equipo de oficiales o bien con la intención de proveerse de materiales para la construcción del órgano que le esperaba en Plasencia.

Al terminar los trabajos en el órgano de la catedral de Palencia, los oficiales que acompañaban al fraile franciscano fueron Pedro de Oleta y Francisco Arenas. Tanto fray Domingo de Aguirre como los oficiales, abandonaron la casa que habían utilizado para su hospedaje hasta entonces para pasar al convento de San Francisco de la misma ciudad. Desconocemos si Aguirre permaneció allí durante algún tiempo más o se trasladó a Plasencia. Lo cierto es que el padre Antonio José de Córdoba, guardián del convento de San Francisco, solicitaba una ayuda al Cabildo porque estaba haciendo un órgano, y, según parece, el encargado de la misma fue el padre Aguirre. El Cabildo le dio 200 reales de vellón y algunas cosas que sobraron del nuevo órgano de la catedral<sup>165</sup>. Por otro lado, fray Domingo de Aguirre había manifestado su interés por presenciar las oposiciones a primer organista. Sebastián Durón, se despedía del Cabildo al haber sido nombrado organista de la Capilla Real<sup>166</sup>.

El 22 de noviembre de aquel mismo año se presentaban dos organistas que deseaban ser escuchados. Uno procedía de Calahorra y el otro de Medina del Campo. Urgía llevar a cabo la elección y el nombramiento del nuevo organista, pues el religioso —que tenía ya concluido el órgano— deseaba hallarse a la elección «*para que el que fuere recibido, con las noticias que le diere el religioso, se hiciera capaz y pudiera con más facilidad usar de todos los registros del órgano*»<sup>167</sup>. El organista elegido fue el de Calahorra, llamado José Urroz.

<sup>163</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, págs. 178-179.

<sup>164</sup> Ídem, pág. 55.

<sup>165</sup> Ídem, pág. 23. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia.** 30/10/1691, fol. 76.

<sup>166</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 21. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia.** 30/10/1691, fol. 76v.

<sup>167</sup> Ídem. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia.** 22/11/1691, fol. 85v.

Por lo que hemos podido ir deduciendo, fray Domingo de Aguirre llegó a Plasencia con toda probabilidad hacia diciembre de 1691 con varios meses de retraso. Por aquella época el Cabildo de la Catedral de Burgos también deseaba contar con el organero franciscano para realizar trabajos de reparación en alguno de sus órganos. El 12 de enero de 1692, en respuesta a una solicitud del Cabildo, Aguirre escribía una carta en la que comunicaba que no podía ir a la catedral de Burgos a «*aderezar un órgano*» por hallarse ocupado en la construcción de los órganos de la catedral de Plasencia<sup>168</sup>. Posteriormente, como indica José Matesanz del Barrio en su estudio sobre los órganos de la catedral de Burgos, ante las repetidas peticiones del Cabildo, el fraile franciscano volvía a responder acerca de la sugerencia que hacían los canónigos sobre su opinión por la posible contratación de «*Domingo de Echevarría*», con quien había trabajado en Palencia. Por lo que se ve, la respuesta de Aguirre fue negativa<sup>169</sup>.

Como hemos viniendo diciendo hasta el momento, una vez terminado el órgano de la catedral de Palencia, fray Domingo de Aguirre organizó todos los preparativos para comenzar con las obras del órgano de la catedral de Plasencia. Para ello, antes viaja al País Vasco, probablemente para proveerse de materiales y buscar gente de su confianza. De los oficiales que trabajaron en Palencia, sabemos que Francisco Arenas acompañó al maestro organero a Plasencia. El resto se dispersó paulatinamente a medida que la obra iba llegando a su fin: Antonio de Echevarría se fue a Toledo en 1690, donde residió y trabajó durante unos años; Martín de Ibarlucea abandonó Palencia en junio de 1691 sin saber dónde fue; Andrés de Echevarría (Andresillo, conocido como el muchacho) partía para Madrid en 1691, donde unos años más tarde entraba a trabajar con el navarro Domingo de Mendoza; José de Arteaga se quedaba en Palencia como afinador de los órganos de la catedral; Pedro de Oleta permaneció en la capital castellana hasta terminar el órgano, marchándose al País Vasco en septiembre de 1691... Poco o casi nada sabemos de la plantilla de obreros que formó Aguirre para abordar la construcción de los

<sup>168</sup> **Matesanz del Barrio, José:** *Los Órganos de la Epístola y del Evangelio en la catedral de Burgos*. Burgos 1993, pág. 313. **Actas Capitulares de la Catedral de Burgos**. 12/01/1692, fol. 457.

<sup>169</sup> Ídem. Este último dato resulta bastante confuso, pues si se refiere a Domingo de Echevarría, éste murió en 1686 en Valladolid. Es más probable que se refiera a fray José de Echevarría o, en último término, a Antonio de Echevarría, que fueron los dos Echevarría que trabajaron junto con fray Domingo de Aguirre en el órgano de la catedral de Palencia. De ser fray José, habría que especular acerca del desconocimiento que podría tener el Cabildo de la Catedral de Burgos de su fallecimiento, pues solamente habían transcurrido siete meses desde que murió. También es posible que se haya alterado el nombre de fray José por el de fray Domingo o viceversa, como ocurre en alguna de las actas de la Catedral de Palencia.

órganos de la catedral de Plasencia. Para entonces ya habían hecho presencia por aquellas tierras, organeros pertenecientes a la misma escuela. Tal es el caso de José de Aranda y Echevarría, que en 1693 trabajaba en el órgano de la iglesia de Salvatierra de los Barros<sup>170</sup>; así como también un tal Alonso de Echevarría, que en 1675 figuraba como Maestro Organero de la Catedral de Plasencia y que años después pasó a ocupar la misma plaza en Zamora<sup>171</sup>. Es muy posible que entre ellos estuviera ya Manuel de la Viña Elizondo, que a partir de 1699 trabajaba por su cuenta entre las provincias de Cáceres y Salamanca, antes de ir a Santiago de Compostela para construir los órganos de aquella catedral. También cabe la posibilidad de que por aquellas fechas José de Alsúa acompañase a su tío Aguirre por tierras extremeñas. No, sin embargo, Domingo Galarza, que nacería en 1695 después de haberse terminado ya el primero de los órganos de la catedral palentina... De cualquiera de las maneras, al igual que en Palencia, el grupo debió de ser significativo y encabezado por un capataz. Ciertamente alguien tuvo que quedar al frente de las obras durante las ausencias del padre Aguirre, pues en ocasiones éstas fueron un tanto prolongadas.

Hacia comienzos del mes de marzo de 1692 fray Domingo de Aguirre volvía a Palencia. Por un lado el Cabildo de la Catedral le entregó 500 reales para remitir al Guardián del convento de San Francisco de Bilbao; «donde fue morador y asistía el padre fray Joseph Chavarría cuando vino a hacer la fábrica del órgano, en gratificación de la asistencia que tubo en él, además del gasto que se había hecho con su persona y dinero que se había dado para sus necesidades en diferentes ocasiones». Por otro, el padre Aguirre tenía que cumplir la promesa de revisar y reparar todos aquellos desperfectos que pudieran haberse observado en el instrumento. Efectivamente, cuando «fue a afinar el órgano», se percató de que «estaban delgados diecinueve hierros de los registros de la Cadereta, y era necesario doblarles». Los trabajos de afinación, así como la reparación de los hierros de los registros de la Cadereta se prolongaron durante casi un mes. El oficial Francisco Arenas fue quien acompañó al fraile franciscano en llevar a cabo dicha tarea, saliendo ambos camino de Plasencia el 21 de abril<sup>172</sup>. Allí debió permanecer el maestro Aguirre hasta que en 1694 remataba la construcción del órgano grande de la catedral, obra que le fue encargada por el Cabildo a

<sup>170</sup> **Solís Rodríguez, Carmelo:** *El Órgano Barroco en Extremadura*. Actas del II Congreso Español de Órgano. Madrid 1987, pág. 210.

<sup>171</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. III. Inédito 1988, pág. 34.

<sup>172</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, págs. 230-231.

instancias del obispo Jiménez Samaniego<sup>173</sup>. Este monumental instrumento, del que sólo se conserva la caja, se ubicaba en el mismo lugar que ocupa actualmente en el muro de la Epístola, frente a la puerta principal<sup>174</sup>.

Entre tanto, a pesar de la negativa de fray Domingo de Aguirre para ir a trabajar a la catedral de Burgos, todavía en abril de 1693 se decía que el maestro de hacer órganos de Palencia no podía ir a dicha catedral porque estaba construyendo un órgano en San Vicente de la Barquera (Cantabria)<sup>175</sup>. No sabemos con certeza si en esta ocasión se refiere a fray Domingo de Aguirre. Más bien puede que se trate de José de Arteaga, que trabajó con el franciscano en Palencia y permanecía allí como Organero de la Catedral. Finalmente el órgano burgalés sería reformado por Julián de Maqueda, reforma que fue concluida en mayo de 1694. Curiosamente, para la realización de todo el trabajo, se adquirieron numerosas partidas de materiales, y que se registraron con todo detalle en los Libros de Fábrica: plomo llevado del convento de San Francisco de Vitoria, estaño comprado también en Vitoria...<sup>176</sup>

Terminado el órgano principal la catedral de Plasencia en 1694, hubieron de transcurrir todavía un par de años más para que el Cabildo de dicha Catedral encargase a fray Domingo de Aguirre la construcción del segundo órgano que se colocó sobre la sillería coral, en el lado de la Epístola<sup>177</sup>. Ambos órganos fueron inaugurados por el organista gallego Lucas Rodríguez. Éste, después de haber sido mozo de coro y organista en la catedral de Zamora entre 1660 y 1675, pasó a ocupar la organistía de la catedral de Plasencia, cargo que mantuvo hasta su muerte ocurrida en 1705<sup>178</sup>, justo cuando el organero Manuel de la Viña instalaba su taller en Santiago de Compostela, coincidiendo con la construcción del primero de los órganos de aquella catedral.

Durante este período el padre Aguirre volvía a estar vinculado con la ciudad de Palencia, aunque no con tanta intensidad como anteriormente.

<sup>173</sup> **Gómez Guillén, Román:** *Los Órganos de la Catedral de Plasencia*. Cáceres 1980, págs. 13-19.

<sup>174</sup> **Solís Rodríguez, Carmelo:** *El Órgano Barroco en Extremadura*. Actas del II Congreso Español de Órgano. Madrid 1987, pág. 206.

<sup>175</sup> **Matesanz del Barrio, José:** *Los Órganos de la Epístola y del Evangelio en la Catedral de Burgos*. Burgos 1993, pág. 314. **Actas Capitulares de la Catedral de Burgos**. 06/04/1693, fol. 489v.

<sup>176</sup> Ídem.

<sup>177</sup> **Solís Rodríguez, Carmelo:** *El Órgano Barroco en Extremadura*. Actas del II Congreso Español de Órgano. Madrid 1987, pág. 206.

<sup>178</sup> **Preciado, Dionisio:** *Los Brocarte, Ilustres Organistas Riojanos del Siglo XVII*. Logroño 1987, págs. 90-91

Al parecer, cuando se construyó el órgano de la catedral de Palencia entre 1688 y 1691, se utilizó material procedente del viejo órgano que existía en la iglesia de San Miguel. Probablemente se aprovecharía el metal para fundirlo y reutilizarlo en la tubería del nuevo órgano catedralicio. Por ello en enero de 1695 los parroquianos de San Miguel pedían al Cabildo que les pusiera otro órgano, «*pues el que había en aquella iglesia se consumió en el de la catedral*». En octubre de aquel mismo año la parroquia de San Miguel seguía sin órgano, por lo cual el Cabildo catedralicio acordó darles el viejo de la catedral<sup>179</sup>. Asimismo, a comienzos de 1696 se quería hacer un órgano nuevo para la catedral, pero no se disponía del dinero necesario<sup>180</sup>. En mayo del mismo año escribía fray Domingo de Aguirre, diciendo que en breve se presentaría en Palencia para realizar la obra del órgano, por lo cual el Cabildo decidió buscar acomodamiento. Debido a la falta de medios económicos, en lugar de construir un órgano nuevo, se decidió arreglar el que había, quedando en hablar con el maestro organero para ver cuánto podría costar y cuánto tiempo llevaría<sup>181</sup>. Ciertamente en 1697 Aguirre trabajó en el órgano de la iglesia de San Miguel de Palencia, sin que conozcamos exactamente cual fue el alcance de su intervención<sup>182</sup>. Pero los proyectos en Palencia no parecían estar del todo definidos en cuanto a lo técnico, ni tampoco en lo económico.

Además del órgano de coro de la catedral palentina, fray Domingo de Aguirre estuvo entretenido entre 1696 y 1697 asimismo en la construcción de otro órgano nuevo para el convento de San Francisco de Valladolid. Este dato queda confirmado por distintas fuentes: primeramente cuando se acometía la realización del segundo órgano de la catedral de Plasencia, que, según relata Gómez Guillén en el artículo citado, el padre Aguirre tenía «*un órgano (...) entre manos*» en su convento de Valladolid; y el segundo, cuando en mayo de 1697 se hallaba en Palencia aprovechando que iba camino de Vizcaya, «*su patria*», e informaba que por un año se hallaría ocupado en una obra en la ciudad de Valladolid. También hacía constar que el órgano que se trataba de reformar, tal y como estaba, podía pasar por más de un año, y que acababan

<sup>179</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 29-32. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 7 de enero y 17 de octubre de 1695, sin foliación.

<sup>180</sup> **Ídem.** **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 07/02/1696, fol. 6.

<sup>181</sup> En este caso se altera el nombre del organero, al que se menciona como Domingo de Echevarría. **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 29-32. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 22 de mayo y 30 de junio de 1696, fols. 24v. y 30.

<sup>182</sup> **Le Barbier Ramos, Elena:** *Organeros Palentinos: 1500-1800*. Palencia 1995, pág. 798.

do la obra de Valladolid iría a aparear el órgano de la catedral de Palencia. El presupuesto que estimó para la mencionada obra fue de unos 400 ducados, llegándose al acuerdo de que una vez acabada la obra de Valladolid fuera a Palencia para llevar a cabo la de allí<sup>183</sup>.

Durante el mes de noviembre de 1697, fray Domingo de Aguirre volvía a la catedral de Palencia para afinar el órgano junto con «uno de los que fabricaron el órgano»<sup>184</sup>. Tanto el maestro de capilla como el organista coincidieron en que la afinación había quedado «con la perfección que se podía desear». Satisfecho el Cabildo por el trabajo realizado, se sugirió al fraile franciscano que estuviese con los señores de la Diputación para ver qué se podría hacer con el órgano de la parroquia de San Miguel. La propuesta de Aguirre fue dar a la parroquia de San Miguel «el ala del órgano» que se utilizaba para tocar en las Salves, y que con los materiales del órgano antiguo se podía hacer otro que sirviera en lugar de dicha ala; y que al mismo tiempo podían utilizarse los registros de la Cadereta que no fueran de lengüetería<sup>185</sup>. Obviamente debe tratarse del viejo órgano que se hallaba en el coro de la catedral enfrentado al que tenían por principal, antes de ser sustituido este último por el nuevo de Echevarría entre 1688 y 1691. Por lo que se ve, parece ser que durante la última década del siglo XVII existían cuatro órganos en la catedral de Palencia: el nuevo construido por Echevarría y Aguirre; el viejo que estaba en el coro frente al de Echevarría y que se pretendía reformar; el «pequeño organillo» o «realejo», utilizado para la procesión del Corpus y que todavía en agosto de 1693 se prestaba a las monjas de Santa Clara para su fiesta; y el órgano del ala que iba a ser cedido a la iglesia de San Miguel.

El segundo órgano construido por fray Domingo de Aguirre sobre la sillería del coro de la catedral de Plasencia —lado de la Epístola—, fue terminado en abril de 1697. Según se deduce por el informe que emitieron los organistas que examinaron el instrumento, cabe la posibilidad de que el organero vasco fuera también autor del órgano del convento de San Francisco de la misma ciudad<sup>186</sup>.

No volvemos a tener noticia sobre fray Domingo de Aguirre hasta por lo menos 1700. Al parecer abandona por un tiempo Extremadura y Castilla

<sup>183</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 26-33. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 17/05/1697, fol. 103.

<sup>184</sup> Posiblemente sería Francisco Arenas, que, al finalizar las obras del órgano de Palencia en 1691, acompañó a fray Domingo de Aguirre a Plasencia.

<sup>185</sup> Ídem. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 25 y 28 de noviembre de 1697, fols. 125 y 126.

<sup>186</sup> **Solís Rodríguez, Carmelo:** *El Órgano Barroco en Extremadura*. Actas del II Congreso Español de Órgano. Madrid 1987, pág. 206.

para trabajar en tierras del Norte. Va ha ser en Aragón, concretamente en la provincia de Huesca, donde hacia 1700 construiría un órgano para el monasterio de San Juan de la Peña<sup>187</sup>.

En 1701 el padre Aguirre continuaba trabajando por el Norte. Esta vez en el País Vasco, donde fue requerido para reparar el órgano de la iglesia de Sta. María de la Asunción de la localidad guipuzcoana de Zumárraga. Según se hizo constar en el Libro de Cuentas (nº 5, fol. 221v), en 1701 se llevaron a cabo diversos arreglos y una primera afinación. El mayordomo de la Parroquia, Juan de Alzola, quiso a toda costa que fuese fray Domingo de Aguirre el encargado de realizar dichos trabajos, «*por ser el más acreditado maestro de aquella facultad*». En repetidas ocasiones se intentó contactar con el religioso, pero no se consiguió «*por más diligencias que se hicieron, hasta el dicho año*» de 1701; presentándose finalmente «*con un compañero de la misma facultad, llamado Joseph*». Para el asesoramiento de la obra se contó asimismo con la colaboración del organista mayor del santuario de Aránzazu, fray Antonio de Arriola. El gasto que generó dicha reparación se repartió de la siguiente manera: 200 reales «*al compañero del dicho D. Domingo... en dineros*»; 100 reales a Aguirre por «*el regalo que se le hizo*»; otros 50 reales «*que importó el regalo que también se le hizo*» a fray Antonio Alzola; así como 450 reales para los «*criados y peones, en 22 días que se emplearon en dicha obra*», y 42 por «*las caballerías para traerlos y llevarlos*»<sup>188</sup>. El compañero de la misma facultad fue con toda probabilidad José de Alsúa, que fue a quien se remuneró con la mayor cantidad.

Nuevamente, tras cuatro años de silencio, las noticias vuelven a ser confusas e incluso contradictorias. Al parecer, hacia el año de 1705 el organero franciscano volvía a trabajar en la provincia de Huesca, construyendo en esta ocasión el órgano de la catedral de Jaca<sup>189</sup>. Por otro lado, sin embargo, Jambou apunta la posibilidad de que fray Domingo de Aguirre construyese un órgano nuevo para la catedral de Jaén durante aquel mismo año, poco más o menos<sup>190</sup>. Sin duda alguna, este dato es muy confuso.

<sup>187</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 164. **Rodríguez Suso, María Carmen:** *Sobre la formación...*, RM, VI, 1983/1-2, págs. 480-84; **Galindo Bisquer, Luis:** *El Órgano Histórico en la Provincia de Huesca*. Jaca, 1983 págs. 105 ss., Sn. Juan de la Peña: dice solamente fray Domingo... se le paga el órgano nuevo hasta 1706. En el Vol. III, pág. 5, Jambou indica que es en el año de 1704.

<sup>188</sup> **Azkue, J. M./Elizondo, E./Zapirain, J. M<sup>º</sup>:** *Gipuzkoako Organoak/Órganos de Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián 1998, pág. 524.

<sup>189</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 164. **Galindo Bisquer, Luis:** *El Órgano Histórico en la Provincia de Huesca*. Jaca, 1983 pág. 129 (le cita como Domingo de Aguerria).

<sup>190</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. III. Inédito 1988, pág. 5.



☛ A comienzos del siglo XVIII fray Domingo de Aguirre abandona por un tiempo Extremadura y Castilla para trabajar en tierras del Norte. En la provincia de Huesca construyó en hacia 1700 un órgano para el monasterio de San Juan de la Peña, y después, en 1705 el de la catedral de Jaca.



Todavía en 1706 fray Domingo de Aguirre seguía sin dar señales de vida. En efecto: en noviembre de aquel mismo año el Cabildo de la Catedral de Palencia trataba acerca de la necesidad que tenía de afinarse el órgano principal. Como Afinador de dicha catedral figuraba José de Arteaga, que, bien por hallarse «enfermo» o encontrarse mejor trabajando en la catedral de Lugo, se acordó que se averiguase dónde paraba el padre Aguirre con objeto de que fuera a Palencia<sup>191</sup>. Tales averiguaciones no parece que sirvieron de mucho. A pesar de ello, las evidencias hacen pensar que por aquellas fechas fray Domingo de Aguirre estuvo trabajando en el norte de España, especialmente en el País Vasco, pues en 1707 *asistió* en la obra del órgano de la iglesia parroquial de Lazcano<sup>192</sup>. Dicho órgano fue construido por su sobrino político José de Alsúa. Cabe destacar que la *asistencia* de Aguirre con Alsúa mantiene un paralelismo similar al que se dio con fray José de Echevarría con su sobrino homónimo en Mondragón, Ochandiano y Tolosa.



☞ *Detalle de la Cadereta de espalda del órgano de la catedral de Jaca. Entre 1712 y 1716 fray Domingo de Aguirre volvería a incorporar Cadereta de espalda en el órgano de la catedral de Palencia, y finalente en los de Sevilla en 1724. Esta división no era muy frecuente en los órganos de Castilla.*

<sup>191</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 47. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 06/11/1706, fol. 88.

<sup>192</sup> **Zudaire Huarte, Claudio:** *El Organero fr. Florentín de Santa Cecilia deportado por la Revolución*. Donostia-San Sebastián 1993, pág. 48.

Efectivamente en 1699 José de Alsúa demostraba un empeño especial en realizar un órgano para la iglesia de Lazcano, pues, aunque nacido en Oñate, desde muy niño vivió en dicha localidad. Durante aquel año, el visitador de la Diócesis, Pedro Martínez de Artieda, concedía la licencia para construir un órgano, «*considerando que la obra de las bóvedas esta[ba] muy adelantada y [había] efecto para su entera satisfacción... pagada dicha obra y no antes, pueden hacer por cuenta de las rentas de la dicha iglesia un órgano, tanteando y ajustando primero el coste que pueda tener...*»; se esperaba asimismo que los vecinos de la villa se animasen «*a asistir de su parte*»<sup>193</sup>. Al año siguiente José de Alsúa contraía matrimonio en Lazcano con Felipa de Galarza, hermana del organero Domingo de Galarza, ambos sobrinos de fray Domingo de Aguirre<sup>194</sup>. Salvo la intervención que llevó a cabo junto con Aguirre en el órgano de Zumárraga, tampoco volvemos a tener noticia de Alsúa hasta 1707, año en el que por fin presentaba a las autoridades eclesiásticas de la villa de Lazcano el contrato del nuevo órgano. En el mismo insistía diciendo que:

*«no se debe descuidar (...) que este órgano como de mano de hijo y vecino de esta villa, asimismo el hacer la obra con conveniencia y equidad que otro ninguno la biciere como se deja considerar por el precio en que me prometo executar, con asistencia de Fr. Domingo de Aguirre, mi tío religioso de la Orden de San Francisco, y sobre todo, no se le irá poca sino mucha conveniencia en que el autor de la misma obra viva a la vista para atenderla como cosa suya»*<sup>195</sup>.

El costo de la obra se presupuestó en 6.000 reales, corriendo todos los gastos de la misma a cargo de José de Alsúa, a excepción de la madera y demás materiales necesarios para la caja, que irían por cuenta de la Iglesia.

La fecha de entrega del nuevo órgano para la iglesia parroquial de Lazcano era el 24 de junio de 1709. Tanto José de Alsúa como su tío fray Domingo de Aguirre prometieron «*echar el resto*», y por su cuenta añadieron registros que en un principio no se incluían en la escritura: Clarines, Ecos y Dulzainas, manifestando «*que la Dulzaina la ponían de su voluntad*». No parece que salió bien parado económicamente, pues, según nos cuenta Claudio Zudaire, Alsúa sugirió la concesión de la primicia de todo un año, que superaba los mil reales. La Parroquia no accedió, por lo que el organero, en represalia, se apoderó de la Dulzaina y de las llaves del órgano. Al parecer las autorida-

<sup>193</sup> Ídem, pág. 47. **Archivo Diocesano de Pamplona**. Cartón 1716, n° 3.

<sup>194</sup> Ídem. **Libro 3° de Casados de la Parroquia de Lazcano**, 1689-1734, fol. 7v.

<sup>195</sup> Ídem. págs. 48-49.

des deseaban hacer entrega del último plazo con tal de que Alsúa cumpliera con sus compromisos, pero, a causa de lo caro que resultaba el pleito, se llegó a un acuerdo. Los comisionados para el peritaje de la obra del órgano, fray Francisco de Baldarrain e Ignacio de Echevarría, organistas de Aránzazu y de la Parroquia de Lazcano respectivamente, dieron por buena la misma y Alsúa pudo cobrar lo estipulado<sup>196</sup>.

No cabe duda que tanto fray José de Echevarría como fray Domingo de Aguirre eran unos trotamundos. Sin embargo su vinculación con el convento bilbaino fue siempre muy clara. En 1710 se citaba al fraile maestro Aguirre, como religioso del convento de San Francisco de Bilbao, que construyó el nuevo órgano de la iglesia de Santiago de la expresada villa<sup>197</sup> —actual catedral después de la Guerra Civil (1936-39)—. La realización de la caja fue a cargo del maestro arquitecto José de Egusquiza, por el precio de 5.000 reales, debiendo estar terminada para el día de San Juan Bautista del año siguiente de 1711<sup>198</sup>. Desconocemos más detalles referentes a este órgano, aunque —a juzgar por el precio pagado por la caja y el plazo para su construcción— es de suponer que se trataba de un instrumento importante, cuyas obras se llevaron a cabo probablemente entre 1710 y 1712. Tampoco sabemos si este órgano era de nueva planta o vino a sustituir el que en 1661 construyó fray José de Echevarría en compañía de su sobrino Ventura de Echevarría.

Hacia comienzos de 1712 fallecía José de Arteaga, organero que trabajó en la construcción del órgano de la catedral de Palencia bajo la *asistencia* de fray José de Echevarría y fray Domingo de Aguirre, y que quedó en dicha catedral como afinador una vez terminado el órgano. Ante la necesidad que existía de «*afinar universalmente y hacer alguna obra nueva*», el organista Francisco Navarro comunicó al Cabildo el estado de degradación en que se hallaba el instrumento, y que bajo su parecer ningún otro la podía llevar a cabo con más acierto que el religioso que la hizo. Asimismo el organista sugería acerca de la conveniencia de que quien hubiere de suceder en la plaza de afinador al difunto José de Arteaga, trabajase en dicha reforma con objeto de «*que se*

<sup>196</sup> **Zudaire Huarte, Claudio:** *El Organero fr. Florentín de Santa Cecilia deportado por la Revolución*. Donostia-San Sebastián 1993. pág. 49.

<sup>197</sup> **Rodríguez Suso, María Carmen:** *Sobre la formación...*, RM, VI, 1983/1-2, págs. 480-84. **Bagüés Erriondo, Jon:** *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. Usurbil 1979, pág. 34. **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 164. Mas adelante Jambou, en el Vol. III, pág. 5 indica el año 1709 como fecha de la construcción.

<sup>198</sup> **Zorrozuza Santisteban, Julen:** *El Órgano de Sta. María de la Asunción de Mañaria. Notas Histórico-Artísticas*. Donostia-San Sebastián 1991, pág. 204. **Labayru, J. E.:** *Historia del Señorío de Bizcaya. La Gran Enciclopedia Vasca* (Ed. facsímil). Bilbao 1971, Tomo VI, pág. 51.

*enterase de los muchos y extraordinarios registros»* que tenía el órgano<sup>199</sup>. Pasados unos días el Cabildo daba la aprobación para las obras que se habían de realizar en el órgano, manifestando que las llevase a cabo «*siendo posible, el religioso que le hizo*»; y que para tal efecto se escribiera al Padre Provincial, para que le concediera el permiso y pudiera ir a Palencia a realizar dicha obra<sup>200</sup>. Un par de meses después, se leía una carta del Padre Provincial de Cantabria, fechada en Bilbao el 2 de mayo de aquel mismo año, en la que transmitía su satisfacción por los deseos del Cabildo palentino, y se autorizaba a fray Domingo de Aguirre a que se trasladase cuanto antes para comenzar la reforma del órgano<sup>201</sup>.

Obtenido el permiso, los canónigos de la Catedral de Palencia se pusieron inmediatamente en contacto con el maestro organero. El 24 de mayo de 1712 escribía fray Domingo de Aguirre desde la villa guipuzcoana de Tolosa, comunicando que iría a comenzar las obras del órgano de dicha catedral hacia el próximo mes de julio, y que para entonces enviaría aviso de los materiales que necesitarían, y que el Cabildo pudiera «*remitir letra a Vitoria, como se ejecutó en otra ocasión*»<sup>202</sup>. Efectivamente durante el verano de aquel mismo año, aunque con algo de retraso, volvía a escribir Aguirre —esta vez desde Vitoria—, diciendo que necesitaba comprar allí unos materiales para el órgano, por lo cual el Cabildo palentino envió un crédito para todo lo que necesitase. Iniciadas las gestiones, al día siguiente se nombró al Arcediano de Campos como encargado para todo lo referente a la obra del órgano, la *asistencia* del religioso que la iba a realizar, etc.<sup>203</sup> En esta ocasión el organero franciscano agilizó al máximo las gestiones en Vitoria, pues durante el cabil-

<sup>199</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 51-52. **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, págs. 38-39. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 12/03/1712, fol. 21.

<sup>200</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, págs. 38-39. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. Marzo de 1712, fol. 24.

<sup>201</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 51-52. **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, págs. 38-39 (en esta fuente se cita equivocadamente la fecha del 10 de marzo). **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 10/05/1712, fol. 41.

<sup>202</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 39. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. Mayo de 1712, fol. 46.

<sup>203</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 51-52. **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 39. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 22 y 23 de agosto de 1712, fol. 62.

do que se celebró el jueves 1 de septiembre notificaba su llegada a Palencia con el deseo de comenzar la obra sin más demora. Durante el tiempo que iban a durar los trabajos en el órgano, el Cabildo habilitó el coro en otro lugar de la catedral<sup>204</sup>. No obstante, los mismos no comenzaron realmente hasta bien entrado el mes de octubre. Además de los materiales que se compraron en la ciudad de Vitoria, era necesario disponer de las herramientas y toda la infraestructura que requiere una obra de estas características. Por lo que se ve, el capataz del grupo fue José de Alsúa, por ser el más capacitado de todos —al igual que lo fue Antonio de Echevarría entre 1688 y 1690—. Posiblemente lo haría también en el órgano de Santiago de Bilbao, justo antes de trasladarse a Palencia. Esto es lo que se deduce por el dinero enviado a Vitoria por el Cabildo palentino el 14 de octubre de 1712, para que fray Domingo de Aguirre y su sobrino José de Alsúa pudieran llevar las herramientas e ir con sus oficiales a dicha ciudad<sup>205</sup>. Nada más comenzar con los trabajos se vio que era necesario quitar un arco para que el órgano quedase «*con la perfección*» que se requería, por lo que se consultó a los canteros para que dictaminasen si presentaba o no peligro alguno, y en caso favorable se quitase<sup>206</sup>.

Las obras para la reforma del órgano de la catedral de Palencia se prolongaron hasta la primavera de 1716<sup>207</sup>. Ésta, una vez concluida, costó 100.884 reales de vellón<sup>208</sup>. No obstante durante este período el padre fray Domingo de Aguirre llevó a cabo simultáneamente otros trabajos de menor importancia, como en el caso de la localidad palentina de Ampudia, donde en 1713 intervino en la reparación de algún órgano<sup>209</sup>. De este mismo año data la noticia del desmontaje efectuado por Aguirre y sus oficiales del órgano viejo de la catedral que estaba en el coro del Señor Obispo<sup>210</sup>. Este dato es un tanto confuso, pues no sabemos si se trata del órgano construido por Echevarría o del órgano viejo que se hallaba enfrentado al mismo. Parece ser, como

<sup>204</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 51-52. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 01/09/1712, fol. 64.

<sup>205</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 251.

<sup>206</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 52. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 11/10/1712, fol. 71.

<sup>207</sup> **Milicua, José:** *Palencia monumental*. Madrid 1954, pág. 97. **Martín González, Juan José:** *Escultura Barroca Castellana*. Madrid 1959, pág. 90.

<sup>208</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 59. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 30/04/1716, fol. 230.

<sup>209</sup> **Le Barbier Ramos, Elena:** *Organeros Palentinos: 1500-1800*. Palencia 1995, pág. 798.

<sup>210</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 41. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. Año 1713, fol. 168.

ya hemos apuntado más arriba, que hacia finales del siglo XVII en la catedral de Palencia existían cuatro órganos. Tampoco sabemos nada qué fue de las propuestas sugeridas por fray Domingo de Aguirre en noviembre de 1697 de dar a la parroquia de San Miguel «*el ala del órgano*» que se utilizaba para tocar en las Salves, y de reutilizar los materiales del órgano antiguo para hacer otro que sirviera en lugar de dicha ala. Dada la escasez de recursos económicos por la atravesaba la Catedral entre finales del siglo XVII y principios del XVIII para construir un segundo órgano, habría que pensar que el órgano viejo que estaba ubicado frente al de Echevarría fue reutilizado para ampliar este último en la reforma llevada a cabo por Aguirre entre 1712 y 1716. Lógicamente, si las obras dieron comienzo entre septiembre y octubre de 1712, es absurdo pensar que el desmontaje del órgano a reformar se realizara un año después.

Entre tanto, durante el verano de 1714, el organista titular de la Catedral de Palencia, Francisco Navarro, se despedía para ir a ocupar la misma plaza en Salamanca. Al parecer el Cabildo trató de contactar nuevamente con Sebastián Durón, que a la sazón «*se hallaba cerca de Pamplona*», con objeto de que volviera a Palencia para ocupar la plaza que había quedado vacante. No obstante, se presentaron para cubrir dicha plaza fray Lucas de Toledo, organista del convento de San Francisco de Valladolid, y Joaquín Martínez, maestro de capilla y organista de la basílica del Pilar de Zaragoza. Este último escribiría a Aguirre pidiendo que mediara ante los señores Deán y Cabildo de la Catedral palentina con objeto de conseguir la plaza, y que además le informara de cuánto iba a suponer el importe de esta conveniencia. El Cabildo accedió, sugiriendo a Aguirre que le contestase él mismo, diciendo que se le recibiría con las mismas condiciones que tenía Francisco Navarro<sup>211</sup>.

Ciertamente la reforma que se hizo en el órgano durante estos años, modificó de manera notable la configuración original del instrumento. A pesar de las dificultades económicas, el Cabildo estaba dispuesto a pagar lo que fuera necesario para la obra<sup>212</sup>. Así, en octubre de 1714 el padre fray Domingo de Aguirre se trasladó a Medina de Rioseco para tratar de que se hiciesen en dicha localidad dos figuras de mascarones para adornar el órgano de la catedral de Palencia. El precio que se estipuló para los mencionados mascarones fue de 900 reales; aunque una vez de su colocación, pintados y dorados, el costo total ascendería a 200 ducados (2.200 reales)<sup>213</sup>.

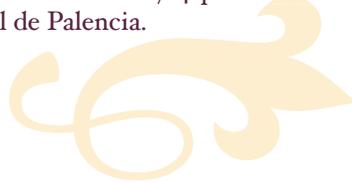
<sup>211</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 55-56. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 28/09/1714, fol. 84.

<sup>212</sup> Ídem. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 01/09/1714, fol. 70v.

<sup>213</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 55-56. **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 42. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 27/10/1714, fol. 90v.

Al poco de concluir la reforma del órgano de la catedral de Palencia, en 1715, el Cabildo de la Catedral de Plasencia trataba de contactar otra vez con fray Domingo de Aguirre así como con Pedro Liborna Echevarría, en relación a las diversas reparaciones que necesitaban los órganos<sup>214</sup>. Pero Aguirre seguía todavía por tierras castellanas. Como ya hemos adelantado, quedaba por terminar el órgano de Palencia antes de emprender otros proyectos. Según indica Jesús San Martín Payo, del Libro de Gastos del Órgano fechado desde agosto de 1712 hasta febrero de 1716, se puede deducir que fray Domingo de Aguirre se encontraba ocupado en la reforma del órgano de la catedral de Palencia, acompañado por sus sobrinos. Además del órgano principal, repararon un organillo que se condujo a la casa del canónigo Andrés de Cenera, comisario de la obra<sup>215</sup>.

Finalizadas las obras del órgano de la catedral de Palencia, se nombraba a José de Alsúa Afinador de los órganos<sup>216</sup>. Después de una breve estancia en el País Vasco volvía a reunirse con toda seguridad entre 1716 y 1717 con Aguirre en tierras castellanas: esta vez entre Salamanca y Valladolid. A mediados del mes de septiembre de 1717 fray Domingo de Aguirre acababa la construcción de un órgano nuevo en el convento de San Francisco de Salamanca. La veracidad de este dato queda confirmada a través de un acta capitular de la catedral de Palencia en la que se autorizaba al organista mayor, Joaquín Martínez, para ir a Salamanca a probar el órgano que había hecho Aguirre en el citado convento de San Francisco<sup>217</sup>. Las relaciones personales del organista Joaquín Martínez tanto con Alsúa como con el religioso franciscano, como volveremos a ver, parece que fueron muy cordiales, especialmente después de la mediación de este último en 1714 para la consecución de la plaza de organista en la Catedral de Palencia.



<sup>214</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 182. **Gómez Guillén, Román:** *Los Órganos de la Catedral de Plasencia*. Cáceres 1980, págs. 37-38.

<sup>215</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, págs. 237-245.

<sup>216</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 58. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 21/02/1716, fol. 216v.

<sup>217</sup> Ídem. pág. 60. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 23/09/1717, fol. 55v.

### Órgano de la catedral de Palencia.

Fray José de Echevarría - Fray Domingo de Aguirre.  
(construido entre 1688-1691 y reformado entre 1712-1716)

Teclado II, correspondiente al Órgano Principal (enarmónico de 56 notas).

<b>mano izquierda</b>		<b>mano derecha</b>
<i>Flautado de 26</i>		<i>Flautado de 26</i>
<i>Flautado de 13</i>		<i>Flautado de 13</i>
<i>LLeno Claro (8ª, 12ª, 15ª, 19ª)</i>		<i>LLeno Claro (8ª, 12ª, 15ª, 19ª)</i>
<i>Compuestas de LLeno</i>		<i>Compuestas de LLeno</i>
<i>Címbala</i>		<i>Címbala</i>
<i>Sobrecímbala</i>		<i>Sobrecímbala</i>
<i>Violón</i>		<i>Violón</i>
<i>Tapadillo</i>		
<i>Clarón</i>		<i>Clarón</i>
		<i>Corneta Real</i>
		<i>Corneta Inglesa</i>
<i>Trompeta Real</i>		<i>Trompeta Real</i>
<i>Clarín en Octava</i>		<i>Trompeta Magna</i>
<i>Dulzaina</i>		<i>Oboe</i>
		<i>Clarín de Batalla</i>
<i>Clarín de Bajos</i>		<i>Clarín de Campaña</i>
<i>Bajoncillo</i>		<i>Trompeta Magna</i>
<i>Violetas</i>		<i>Dulzainas</i>
<i>Dulzainas</i>		

Teclado I. Registros correspondientes de la Cadereta exterior (Silla del organista).

<b>mano izquierda</b>		<b>mano derecha</b>
<i>Flautado</i>		<i>Flautado</i>
<i>Tapadillo</i>		<i>Tapadillo</i>
<i>Quincena</i>		<i>Quincena-Decinovenas</i>
<i>Decinovenas</i>		
<i>Lleno</i>		<i>Lleno</i>
<i>Cascabelado</i>		<i>Corneta Alemana</i>

Teclado I. Registros correspondientes de la Cadereta interior (Órgano de Ecos).

<b>mano izquierda</b>		<b>mano derecha</b>
<i>Tapadillo en Eco</i>		<i>Flautado en Eco</i>
<i>LLeno Claro</i>		<i>Tapadillo en Eco</i>
		<i>LLeno Claro</i>
		<i>Corneta en Eco</i>
<i>Trompeta Bastarda</i>		<i>Trompeta Bastarda</i>
<i>Bajoncillo en Eco</i>		<i>Clarín en Eco</i>
		<i>Trompeta Magna en Eco</i>
		<i>Dulzaina en Eco</i>

Registros complementarios: *Contras de 26, Tumbales en Re y en La, Pájaros tanto dentro como fuera, y Cascabeles (ángeles de la cadereta).*



Durante aquel mismo año de 1717, fray Domingo de Aguirre hacía acto de presencia en tierras vallisoletanas junto con Pedro Liborna Echevarría para examinar el órgano de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey. Este instrumento había quedado defectuoso ya desde la misma fecha de su construcción, «ejecutada» por el organero Antonio Pérez<sup>218</sup>.

Efectivamente el año 1712 quedaba «*fenecida y acabada*» la obra del órgano de Nava del Rey, prevista para la festividad de Pentecostés. La decoración de la bella caja fue realizada por Manuel Plasencia, vecino de Salamanca, encargándose del dorado y la policromía. El organero Antonio Pérez fue cobrando las cantidades correspondientes a los cinco plazos que totalizaban la cantidad de 20.240 reales, y que finalizaban al año siguiente de haber acabado la obra. A partir de entonces comenzaron los problemas que iban a durar alrededor de 7 años, impidiendo la utilización del órgano. Todo se descubrió justo cuando se llevó a cabo el examen del instrumento por los peritos, una vez terminado, encontrando «*toda la obra en él, excepto la caja, en falso y sin poder servir*». Esto desembocó en una serie de exámenes y reconocimientos posteriores que culminaron con los efectuados en 1717 por fray Domingo de Aguirre y Pedro Liborna de Echevarría, maestros organeros que fueron a dicha villa «*a ver si lo fabricado en el órgano que fabricaba el licenciado Antonio Pérez estaba según arte*». Tras el dictamen de ambos maestros, la configuración definitiva del órgano fue obra del organero vasco José de Alsúa, vecino de la villa guipuzcoana de Lazcano, que firmaba la escritura de contrato el 27 de noviembre de 1718 ante el escribano Cruzado Luengo. La obra debía de estar terminada para el 15 de marzo de 1720, y Alsúa se comprometía a poner y a fabricar «*un órgano que se ha[bía] de poner en la caja nueva que al presente*» se hallaba en dicha iglesia<sup>219</sup>. Con un par de meses de retraso, en mayo de 1720, Alsúa daba por concluido el órgano de los Santos Juanes de Nava del Rey. Para esta ocasión, el Cabildo de la Catedral de Palencia daba licencia al organista Joaquín Martínez para ir a la citada localidad a probar el órgano que había hecho José de Alsúa, «*maestro de órganos y afinador*» de la Catedral palentina<sup>220</sup>. No debemos olvidar que Alsúa gozó de una notable consideración, puesto que en marzo de 1717, además del título de Afinador del órgano de la catedral de Palencia, se le concedía también el de maestro de órganos de todo el obispado<sup>221</sup>.

<sup>218</sup> **Lama Gutiérrez, Jesús Ángel de la:** *El Órgano en Valladolid y su Provincia: Catalogación y Estudio*. Valladolid 1982, pág. 257. **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, págs. 164 y 182.

<sup>219</sup> Ídem. págs. 257-258.

<sup>220</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 67. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 28/05/1720, fol. 28v.

<sup>221</sup> Ídem. pág. 60. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 24/03/1717, fol. 21v.

Hacia mediados de 1722 moría el organero José de Alsúa. Por este motivo en agosto de aquel mismo año, el organero Francisco Ortega solicitaba la plaza de afinador, vacante por la muerte del organero vasco. El Cabildo acordó tenerlo presente al tiempo de su provisión; pero dado que el salario de Alsúa «era muy excesivo», por cobrar como cobraba 200 ducados, cinco cargas de trigo y casa de balde, se acordó que el Maestro de Capilla tratase con Francisco Ortega para ver cuánto quería por afinar el órgano, y que al mismo tiempo informase de su habilidad<sup>222</sup>. Por su condición de afinador y responsable del cuidado de los órganos de la catedral de Palencia, sería lógico pensar que Alsúa muriera en aquella en la ciudad. Pero también pudo ocurrir que falleciera en algún otro lugar en el que acompañase a su tío y maestro, puesto que con posterioridad a la reforma del órgano de Nava del Rey perdimos completamente el rastro de ambos.

Precisamente en 1722 el órgano grande de coro de la catedral de Sevilla se encontraba en un estado bastante lamentable. Puesto en conocimiento del Cabildo, se nombró una comisión para que se encargase del tema. Por aquellas fechas se acababa de construir un magnífico órgano en el convento de San Francisco de dicha ciudad. El artífice era el organero vasco fray Domingo de Aguirre, que por entonces se encontraba Córdoba, donde también estaba llevando a cabo la construcción de otro instrumento. Coincidiendo con su estancia en esta ciudad, el 11 de noviembre, el Cabildo de la Catedral de Sevilla se ponía en contacto con Aguirre con objeto de que pasase por allí a examinar el «órgano, y decir lo que necesitaría para dejarlo en su antigua perfección». No fue fácil convencer al religioso, pues, tras justificarse con «varias excusas», decidió ir a examinarlo a condición de «que se le diese con qué hacer el viaje». El Cabildo, sin dudarlo, ordenó enviar lo que pidiera tanto «para el viaje como para su manutención, [durante] el tiempo que aquí se detuviere»<sup>223</sup>.

Una vez presentado el proyecto para la reforma del órgano de la catedral de Sevilla, fray Domingo de Aguirre mostraba una actitud un tanto desconcertante; «pues ya decía se quería ir a Córdoba, ya se quería quedar en esta ciudad a su costa, ya que se quería ir a su provincia de Castilla, por habérsele acabado la licencia de su General»<sup>224</sup>. La actitud mostrada por Aguirre, podría estar justificada por varios motivos. Como bien indica Ayarra en su espléndido

<sup>222</sup> Ídem. págs. 70-71. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 14/08/1722, fol. 162v.

<sup>223</sup> **Ayarra Jarne, José Enrique**: *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, págs. 53-54. **Jambou, Louis**: *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 164. Este último apunta la posibilidad de que fray Domingo de Aguirre trabajase en alguno de los órganos de la catedral de Córdoba; sin embargo este dato es mera especulación.

<sup>224</sup> Ídem. pág. 58.

estudio, podría entenderse como una forma de presionar al Cabildo de cara a que se tomase una rápida decisión al respecto. Pero también existieron otros motivos todavía más profundos, que el religioso no manifestó abiertamente al Cabildo hispalense: nos referimos a la repercusión que tuvo el fallecimiento de su sobrino político José de Alsúa, tanto por su condición de cabeza de familia como por ser el capataz del equipo de oficiales que dirigía Aguirre. Por un lado, fray Domingo de Aguirre se quedaba al cargo de todas las responsabilidades, debiendo organizar y coordinar el grupo comandado hasta entonces por Alsúa. Por otro, estaba la situación familiar. Particularmente, tanto su cuñado Domingo de Galarza como su hijo Felipe de Alsúa quedaban un tanto desprotegidos con la falta del difunto. Y, naturalmente, ahí estaba fray Domingo de Aguirre para velar por el bienestar de su familia.

De cualquiera de las maneras, Aguirre se volvía a Córdoba para «finalizar otra obra que allí estaba ejecutando», con la promesa de que volvería «luego de que la acabase». Mientras tanto, el 25 de mayo de 1723, el Cabildo de Sevilla cursaba al Padre General de la orden de San Francisco la solicitud de los permisos necesarios, a la vez que se comenzaba con el aprovisionamiento de los materiales. La solicitud fue contestada en agosto del mismo año, concediendo las debidas licencias<sup>225</sup>. Pero, como acabamos de indicar, fray Domingo tenía la mente en Palencia. Era fácil que alguien aprovecharse su estancia en tierras andaluzas, lejos de la capital castellana, para adelantarse en ocupar la plaza de afinador de la citada catedral, vacante por el fallecimiento de José de Alsúa. Por ello Aguirre quería ir a Palencia cuanto antes. No obstante los compromisos que le ataban entre Sevilla y Córdoba representaban un verdadero obstáculo para sus deseos. Durante el otoño de 1723 fray Domingo de Aguirre escribía desde Córdoba al Cabildo de la Catedral de Palencia diciendo «que ya estaba concluyendo aquella obra» y que en cuanto la terminara se pondría en camino<sup>226</sup>. Pero entre tanto ocurrió lo que era de esperar.

Durante el mismo año en que moría José de Alsúa, lo hacía también Manuel de la Viña Elizondo en Santiago de Compostela. Al parecer Manuel de la Viña, después de construir los órganos de la catedral compostelana, permaneció al cuidado de los órganos de la catedral de Santiago hasta su muerte, puesto que la plaza que quedó vacante allí fue solicitada por el organero Antonio Rodríguez<sup>227</sup>. Oriundo de la ciudad de Tuy, Antonio Rodríguez Car

<sup>225</sup> **Ayarra Jarne, José Enrique:** *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, pág. 58.

<sup>226</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 75. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 10/11/1723, fol. 53.

<sup>227</sup> **Jiménez Gómez, Enrique:** *Acordes en Sol e Lúa. Os Quince Órganos do noso Santiago Vello*. Santiago de Compostela, 1999, pág. 32.

vajal es una de las figuras más notables de la organería gallega. Junto con su hermano Manuel Rodríguez Carvajal —monje benedictino—, intervino en la construcción de los órganos de San Martín Pinario, también en Santiago de Compostela. Desconocemos si se le concedió la plaza de afinador en la catedral gallega. Lo cierto es que después de ser solicitada la misma plaza para la catedral de Palencia por Francisco Ortega, poco después lo haría el organero gallego, que por aquel entonces estaba terminando el órgano del convento de San Marcos de León; insinuando al Cabildo que podría informarse de su habilidad y suficiencia *«así en dicha ciudad como en la de Santiago de Galicia, Astorga y Oviedo»*, donde había realizado diferentes obras<sup>228</sup>. Al mes siguiente se presentó un sobrino del P. fray Domingo de Aguirre que intervino en la construcción del órgano de la catedral de Palencia, con objeto de que el Cabildo le tuviese en consideración para ocupar dicha plaza, *«cuyo ejercicio también tenía..., para socorro de la familia que quedó a don Joseph Alsúa, su tío, afinador que fue en la catedral»*. Se trataba de Domingo Galarza, *«mozo de habilidad e inteligencia en el arte de afinar»*. Sin embargo, las discrepancias entre el organista y el maestro de capilla de la catedral generaron toda una serie de discusiones entre unos y otros que se alargaron durante algunos meses. Si el uno afirmaba que *«todos los registros del órgano estaban bien puestos y afinados, sin que tuviesen defecto alguno»*, el otro, por el contrario, decía que *«no estaban bien conglutinados los registros»*.... De poco sirvió la mediación de fray Domingo de Aguirre que escribía desde Córdoba diciendo que estaba haciendo diligencias con su Padre General para que le permitiera ir a Palencia, *«y, que en el ínterin, suplica[ba] al Cabildo no pas[ara] a recibir afinador del órgano»*<sup>229</sup>.

Es muy posible que tanto José de Alsúa como Domingo Galarza estuvieran acompañando a fray Domingo de Aguirre en Andalucía. La muerte de Alsúa y que quedara Aguirre al cargo de todas las responsabilidades, pudo ser la causa que le imposibilitó ir a la catedral de Palencia y acompañar personalmente a Galarza para la provisión de la plaza de afinador. Es así, que para evitar más demoras, este último tuviera que acudir sólo sin el respaldo y la protección que suponía la autoridad de su tío Aguirre. En septiembre de 1724, Domingo Galarza comunicaba al Cabildo palentino que el religioso lo llamaba desde Sevilla para concluir la obra del órgano que estaba construyendo allí<sup>230</sup>. Mientras tanto Antonio Rodríguez Carvajal seguía insistiendo para que le recibieran como afinador.

<sup>228</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 75-79. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 17/02/1724, fol. 69v.

<sup>229</sup> Ídem. págs. 76. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 27/03/1724, fol. 74v.

<sup>230</sup> Ídem. págs. 75-79. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 19/09/1724, fol. 100.

Efectivamente, como ya hemos mencionado más arriba, por aquellos años, además de la obra que estaba llevando a cabo en Córdoba, fray Domingo de Aguirre se ocupaba asimismo de la construcción del nuevo órgano del convento de San Francisco de Sevilla. Este instrumento, serviría de referencia para proponer los proyectos de los órganos de la catedral sevillana.

Fue el «domingo de Ramos, 21 de marzo de 1723... por la tarde, después de Vísperas», cuando el señor Deán convocaba una reunión extraordinaria con objeto de evaluar el proyecto de Aguirre para la reforma que se pretendía en el órgano principal. Se rumoreaba que la caja del viejo órgano de Maese Jorge se hallaba en muy malas condiciones. Ésta fue examinada por el carpintero de la catedral, Jerónimo Franco, cuyo primer dictamen fue que la cosa no presentaba mayor gravedad. Sin embargo fray Domingo de Aguirre parecía no coincidir con su opinión. Creía que era necesario examinar la caja «de dicho órgano... con el mayor cuidado», pues de poco servía plantear proyectos para reformar el instrumento sin tener resuelto antes el problema de la caja. En un segundo reconocimiento del carpintero, el diagnóstico fue completamente distinto del primero, argumentando que «había hallado lo que no pensaba por estar muy oculto, que dicha caixa amenazaba ruina hacia dentro del coro, y que el peligro era inminente y necesitaba de prontísimo remedio». Este nuevo dictamen creó la alarma entre el Cabildo, por lo cual se decidió examinar nuevamente la caja por otros expertos para contrastar opiniones. Hecho esto, las aguas volvieron a su cauce pues «no hallaban en toda ella cosa ruínosa, ni que amenazase el menor riesgo, de que se podía estar con la mayor seguridad, y que sólo necesitaba de algunos reparos menores en algunas aberturas que se reconocían en su máquina, y volver a unir algunas desigualdades dándole garrote y echándole algunas cadenillas de hierro, para que en adelante no se vuelvan a desunir». El carpintero de la catedral, Jerónimo Franco, se retractaba de su anterior dictamen, coincidiendo totalmente esta vez con el que emitieron los nuevos peritos. Resueltas las dudas, el Cabildo se reunió el 1 de abril para comentar acerca del proyecto de la reforma del órgano que había presentado Aguirre<sup>231</sup>.

Básicamente el proyecto consistía en la renovación o realización de un nuevo instrumento aprovechando la caja del órgano y ponerlo otra vez en condiciones de uso. Ciertamente el órgano no estaba en buen estado, pues, como expresaba Aguirre, los secretos se hallaban «llenos de repasos, y su disposición... muy ordinaria aun para aquel tiempo en que se hizo, cuanto y más en éste, se hagan nuevos con tal disposición y arte; que tengan alma y cuerpo sus voces, aumentándole la cañutería que pudiese caber en los límites de dicho buque, echándole al lleno claro siquiera 20 caños por tecla, dividido en diferentes trozos o registros para su realce

<sup>231</sup> Ayarra Jarne, José Enrique: *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, págs. 54-56.

y *tesón de sus voces, al modo que yo executé en San Francisco*<sup>232</sup>. Este coro de principales o lleno claro, que lo describe Aguirre de manera muy general, tendría «por cimient» o base dos Flautados de 13 palmos, «a ser posible los dos abiertos». El teclado principal correspondiente al Órgano Mayor se completaría con una discreta lengüetería en la que se incluía los registros de Trompeta Real, Dulzainas y «*media mano alta de Clarín*». Tampoco faltaba el medio registro de Corneta Real de seis hileras por punto.

En cuanto la Cadereta resulta menos explícito, insinuando que mantendría el número de registros que disponía el órgano viejo (14 medios registros) intentando mejorar su distribución. Al igual que en el caso del Órgano Mayor, toda la tubería habría de ser nueva «*de metal fino para que sus voces sean claras y argentinas, y toda la que se tenía, así el órgano grande como la Cadereta se ha de fundir y ha de servir de mezcla para la nueva, por ser casi de plomo*». Sin embargo no dice absolutamente nada acerca de la naturaleza de los registros.

Debido a las condiciones impuestas por las dimensiones de la antigua caja, no se contemplaba la inclusión de ciertos elementos que, por supuesto, darían más realce al órgano: Contras, Flautado de 26, Violón, ecos y contraecos, teclado de octava larga o tendida..., ni tan si quiera un lleno de lengüetería tan nutrido «*en la fachada*», como lo hizo en San Francisco, pues «*no le permite la disposición y hermosura de la caja*». Y si por casualidad alguien «*intenta se echar alguna cosa más de lo*» dicho, insistía el maestro organero diciendo que «*no le dé crédito... Salvo si el Ilmo. Cabildo gustase de condenar la caja o hacer otra nueva que en este caso, dando disposición y medidas que requieren estos instrumentos se pudiera echar en el órgano todo lo que se quisiere*». El sistema para la alimentación del aire estaría ubicado en el mismo emplazamiento que el anterior, estando compuesto por ocho fuelles, y para lo cual se aprovecharían los tableros y las costillas de los antiguos. La duración de las obras sería de alrededor de año y medio, ascendiendo el costo de la misma a 4.500 ducados.

Hacia finales del mes de abril de 1724 fray Domingo de Aguirre llegada a Sevilla para iniciar con las obras de la reforma del órgano. El maestro solicitaba habitar una casa que estaba junto a la lonja donde se trabajó el retablo del sagrario, ya que era necesario estar cerca del obrador que estaba en la misma lonja, pues de estar lejos resultaría mucho más incómodo, dificultando «*su asistencia tan continua como [era] precisa*». No obstante, justo cuando se comenzaba con los preparativos preliminares a la reforma del órgano, surgió un repentino cambio de planes que hizo detener el proyecto. La noticia quedó recogida en el acta capitular del día 31 de mayo de aquel mismo año. Se decía lo siguiente:

<sup>232</sup> Ídem.

«Este día el señor Arcediano de Sevilla dijo que estando ya tan próximo el empezarse la composición del órgano grande, debía decir que un personaje de esta ciudad de toda seguridad y satisfacción le había asegurado muchas veces deseaba que el órgano se hiciese todo nuevo con caja nueva, pues finalizado quería y ofrecía hacer otro igual al otro lado, y que daba a entender desearía se hiciere una cosa grande y propia de esta Santa Iglesia, y que no fuese remedio como se había discurrido, y que otras muchas personas que podían, habían ofrecido el ayudar mucho caso de hacerse nuevo, y que el mismo maestro aseguraba nunca podría quedar perfectamente acabado siendo composición y no de planta, aunque se gastase mucho en componerlo en la caja que ahora hay. Que su señoría era de parecer que si se emprendía esta obra fuese igual a las grandes alhajas de esta Santa Iglesia, pues según lo que tenía entendido de los buenos ánimos de muchos individuos sería muy poco el mayor gasto hacia la fábrica haciéndose mucho y se conseguía el que el devoto hiciese otro igual como lo ofrecía; y habiéndose hablado largamente sobre esta proposición (...) se cometió (...) hagan que el Padre fr. Domingo de Aguirre, que ha venido para hacer esta obra, haga diseño o planta nueva con toda distinción y claridad en que se manifieste lo exterior de la caja por todos lados y lo interior y forme dictamen de su costo para hacerlo todo nuevo...»<sup>233</sup>.

El misterioso personaje fue el Arzobispo Luis Salcedo, cuya identidad permaneció en el anonimato hasta el 25 de octubre de aquel mismo año. Entre tanto fray Domingo de Aguirre presentaba el nuevo proyecto el 23 de agosto de 1724, cuyo coste ascendía a unos 50.000 ducados más o menos. Sin embargo éste fue rechazado, debido a que en el proyecto no se explicaba con claridad los detalles concretos de la obra a realizar —número y naturaleza de los registros, etc.— y por haber incluido en el mismo presupuesto tanto el diseño del instrumento (su propio presupuesto) como el de la caja (de Luis Vilches). Por ello sugirieron al religioso que desarrollara una relación diferente de la idea que tenía para el interior del órgano, y que los señores comisionados volvieran a conferir con los maestros inteligentes que habían de realizar la caja, de suerte que quedase «con menos costa más durable, sin que le falte hermosura», y que de esta manera se pudiera hacer un juicio mas racional de lo que pudiera costar<sup>234</sup>.

<sup>233</sup> Ayarra Jarne, José Enrique: *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, págs. 58-60.

<sup>234</sup> Ídem.

## Órgano del convento de San Francisco de Sevilla.

Fray Domingo de Aguirre, 1722

Teclado II, correspondiente al Órgano Principal (48 notas).

### mano izquierda



### mano derecha

*Flautado de 26*  
*Flautado de 13*  
*Octava*  
*Docena*  
*Quincena*  
*Decinovenas*  
*Compuestas de LLeno V*  
*Címbala IV*  
*Sobrecímbala IV*  
*Flautado Violón*

*Trompeta Real*  
*Dulzainas*  
*Trompeta de Batalla*  
*Bajoncillo*

*Flautado de 26*  
*Flautado de 13*  
*Octava*  
*Docena*  
*Quincena*  
*Decinovenas*  
*Compuestas de LLeno V*  
*Címbala IV*  
*Sobrecímbala IV*  
*Flautado Violón*  
*Corneta Real VI*  
*Trompeta Magna*  
*Trompeta Real*  
*Dulzainas*  
*Clarín*

Teclado I. Registros correspondientes de la Cadereta interior, con Ecos y Contraecos.

### mano izquierda



### mano derecha

*Flautado Tapado de 13*  
*Octava Clara*  
*LLeno Claro*

*Flautado Tapado de 13*  
*Octava Clara*  
*LLeno Claro*  
*Corneta Real*  
*Clarín*

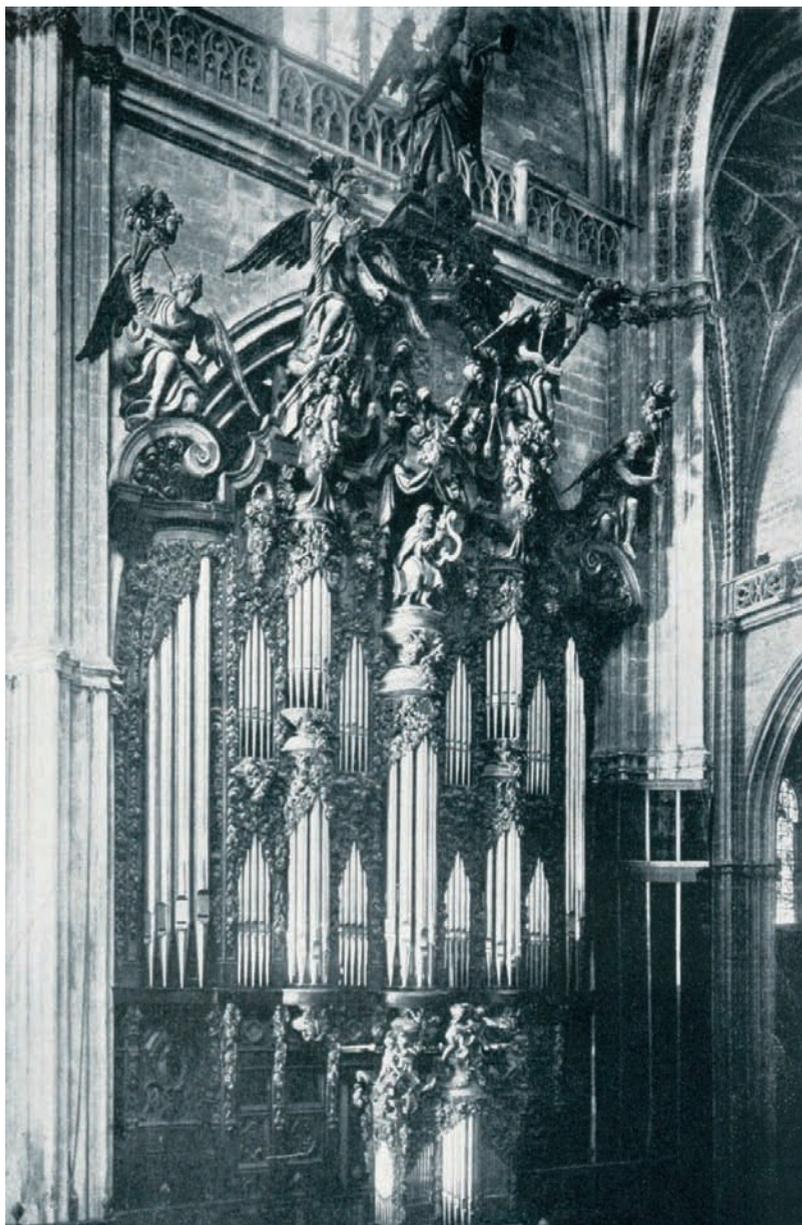
Registros complementarios: *ocho Contrás de 26 palmos por enganche al Flautado de 26 del teclado manual, Tambores y, Timbales en Re y en La.*



El 11 de octubre de 1724 se volvían a presentar al Cabildo los nuevos diseños de fray Domingo de Aguirre y de Luis Vilches. La satisfacción que causó en esta ocasión fue unánime.

El instrumento se instalaría en una caja completamente nueva de un desbordante estilo barroco «*vestida cuanto cabe en el arte y al uso de estos tiempos*», con unas dimensiones de 62 pies de altura por 36 de anchura. Estaría formada por cuatro caras que envolvían a las fachadas principales, con una Cadereta asentada a los corredores de la manera más firme y estable posible. La Cadereta exterior que daba al coro sería sonante, mientras que la que daba a la nave únicamente se colocaba para hacer simetría y causar un buen efecto visual, evitando «*el gasto que trae hacerla sonar; pero si el muy Illmo. Cabildo gustara el que sonase, cabía en el arte el que sonara*». Sus dos fachadas principales —una mirando al coro y la otra a la nave— estarían vestidas cada una con la tubería de un Flautado de 26 palmos hasta el tubo más agudo, «*cosa singular con el requisito de la octava tendida así va en la fachada que mira hacia el coro*»; en la fachada que mira a la nave llevaría exactamente lo mismo, aunque con tubos mudos o canónigos, «*cosa admirable, y que acaso no se hallará en la Europa órgano que lleve este requisito tan costoso e inexcusable su ornato y el vestirle de cañonería los dos costados de dicha caja, que tienen a 9 pies de ancho cada uno y además de lo dicho pide cada fachada el que se le echen a cada una nueve castillos mudos con cañonería de buenos tamaños por la distancia a que se les mira, y llenar con arte y hermosura aquellos espacios que quedan hacia arriba desde las extremidades de dicho Flautado de 26*». De la tubería del segundo Flautado de 26 que se ubicaba en la fachada de la nave o espalda, sólo sonarían los ocho mas graves, destinados como Contras para los pies «*que las había de llevar de por sí*». También iría desplegada en la cornisa de la fachada —en la misma forma en que iban en el órgano de San Francisco— toda una batería de registros de lengüetería conformada por: un juego entero de Clarines, llamándose Trompeta de Batalla en la mano izquierda, y llevando asimismo un registro por la mano derecha de Trompeta Magna, «*octava abajo su entonación del Flautado de 13 y unísono de la del Flautado de 26*»; y que para corresponder a este registro o diferencia llevaría también un Bajoncillo por la mano izquierda «*octava arriba del Flautado de 13*», haciendo dichas diferencias no sólo armonía «*a la vista, sino también al oído*». Tampoco podía faltar un registro «*entero de Dulzainas en la fachada, en el paraje en que están en San Francisco*», manifestando que «*con lo dicho irá vestida la fachada, de forma que no se pueda pedir más*». En el interior del órgano quedaría alojada la Trompeta Real, de metal, como era ya típico por aquellas fechas.

El instrumento como tal estaría dividido en cuatro planos sonoros diferentes, pero gobernados por dos teclados manuales de octava tendida de 48 notas de extensión. El Órgano Principal o Mayor contenía dos medios secretos y estaban conectados al teclado de arriba, es decir: el segundo. El coro de principales de esta división o lleno claro, como lo denominaba Aguirre, tenía como base el Flautado de 26 de la fachada, tras la cual iría inmediata-



En 1722 el órgano principal de la catedral de Sevilla se encontraba en un estado deplorable. El Cabildo de la Catedral de Sevilla se puso en contacto con fray Domingo de Aguirre para examinar el «órgano, y decir lo que necesitaría para dejarlo en su antigua perfección». Presentado un primer proyecto, este fue descartado por otro mucho más ambicioso.

El Órgano del Convento de S. M. N. Clara de Santiago

mente el Flautado de 13 palmos y el registro de Octava. A partir de aquí le seguirían los registros de Docena, Quincena, Decinovenena, «*duplicados desde donde convenga en dichas diferencias; y sobre todo en la cañutería que le corresponde a las Compuestas del LLeno Címbala y Sobrecímbala, así por la mano baja como por la derecha; [exigiendo] mucha atención a que vaya corpulento y alegre en sus voces*», también a la manera que llevaba el órgano de San Francisco.

El grupo de Nasardos era un tanto peculiar. Como registro entero de ambas manos únicamente se incluía la Docena Nasarda. En la mano izquierda llevaría un juego de Nasardos de sólida estructura, formada por los armónicos de octava, docena, quincena y decisetena, todos incluidos «*en un tirador*» a modo de Clarón, y cuya «*composición de voces es la misma que la de la Corneta Real, que va por la mano derecha, y así se podrán tañer juntos con el Flautado de 13 que a todas las diferencias y voces favorece y parecerá bien y cosa exquisita, así por llenos de ambas manos como partido bajo*». En la mano derecha iría el medio registro de Corneta Real de seis caños por punto, no menos abultado y claro como la que quedó en el órgano del convento de San Francisco.

Las otras tres divisiones o Caderetas, como las llama Aguirre, estaban gobernadas por un único teclado: el primero o inferior. La primera de ellas, por su importancia tanto visual como sonora era la Cadereta exterior que miraba hacia el coro. Tenía como base un Flautado Tapado de 13 palmos, registro que también colocó en el órgano de San Francisco, aunque completamente interior porque así lo requería su diseño. En los tres castillos de la fachada de la Cadereta se ubicaría el registro de Octava, quedando en su interior la tubería restante que no cupiera. También se incluía un Tapadillo.

En el interior de la caja principal, justo debajo de los teclados se alojaba otra de las divisiones de la Cadereta con su secreto. Estaba basado en un Flautado de 13, que en el supuesto de que no pudiera ser abierto se pondría tapado; pero si en el peor de los casos tampoco pudiera ser tapado, habría que valerse del Flautado de 13 que iba fuera «*en la Cadereta exterior, y aún de la diferencia de la Octava Abierta y excusamos este gasto y supuesto que están a un mismo teclado sujetos dichos flautados, servirán a dos intenciones y nos engrandecerán la obra*». Luego le correspondería llevar «*dos géneros de voces o llenos*»: uno de voces alegres y claras «*para imitar y remedar a las del lleno claro del Órgano Grande de arriba; El otro lleno le corresponde el que sea de voces oscuras o pardas para quitar y remedar como en ecos al segundo lleno de nazardos que lleva también el Órgano Grande; estos dos géneros de llenos irán divididos en sus registros a trozos, de suerte que incluyan entre sí diferentes diferencias graciosas al oído como la del Clarón y Cornetilla*». También se incluía en esta división un juego entero de Trompeta Bastarda, muy graciosa al oído.

La tercera división de la Cadereta, por lo que se ve, iba toda ella encerrada en arca de ecos, al igual que lo hizo en el órgano de San Francisco. El mismo fray Domingo de Aguirre destacaba las cualidades más notables de la misma por los efectos tan sorprendentes que se podían obtener. Su descripción es del todo clara cuando advertía que las diferencias de dicha división estarían encerradas *«con aquella mira de que, cuando les pareciese a los organistas, las pudiesen tañer al modo que otro cualquiera órgano, sin que se conozca que están cerradas sus voces; y cuando quieran los organistas con su gustazo engañar a los oyentes de que les parezca que tal órgano no suena allá sino en la capilla de Ntra. Señora de los Reyes, lo podrán ejecutar mediante un secreto oculto que con la punta del pie lo muevan»*. Pero lo más destacable era que la división entera iría en ecos, abarcando toda la extensión del teclado. No se trataba de reservar el efecto expresivo para un cierto número de registros solistas en la zona aguda del teclado, sino extender dicho efecto a toda una división desde los bajos hasta los tiples. Era por ello que cumplía además *«con el requisito de llevar la octava tendida, realce que acaso ningún órgano de la Europa cuanto más de nuestra España le tiene, como el tiempo nos desengañará y sola la Santa Iglesia de Sevilla podrá blasonar de tener alhaja semejante como blasona de tener también un claviórgano, alhaja también tenida por única en las iglesias de España, sólo por tener el Flautado de 13, aunque tapado»*<sup>235</sup>.

La base del Órgano de Ecos estaba constituida por un Flautado de 13 palmos de ambas manos, *«abierto excepto de algunos de los bajos, que serán hasta tres o cuatro que irán tapados, por que el sitio no da lugar a más»*. El espacio disponible era realmente un aspecto que condicionaba, no sólo la colocación del principal registro de la división, sino también el que pudiera llevar una Octava Clara de ambas manos, indispensable para su realce. Sin embargo en cuanto a los registros de tesitura más aguda de la misma familia, Aguirre se muestra —una vez más— menos explícito, diciendo que llevaría *«alguna porción de lleno claro, alegre de voces y de ambas manos, para que también este lleno pueda remedar al que lleva el Órgano Grande»*. Como en el caso de la Cadereta interior, tampoco podemos saber con exactitud la composición de este lleno claro, ni cual era su techo armónico. Es posible que fuera bastante nutrido, teniendo en cuenta que para completar la división únicamente se incluían otros dos medios registros de mano derecha: una Corneta Real y un Clarín *«para remedos de los que lleva el Órgano Grande y asimismo para las suspensiones»*. Tampoco se contemplaba la necesidad de incluir más registros de lengüetería como lo hacía en la otra Cadereta, puesto que ya *«el Órgano Grande lleva[ba] lo bastante e inexcusable según los genios de estos tiempos y por andar al uso»*. En este aspecto el maestro organero tiene las ideas muy claras, advirtiendo que era *«de sentir que el vestir con aquella trompetería que lleva en la fachada que mira hacia el coro en la primera cornisa, se podrá excusar su gasto en el otro lado, pues sin éstas va*

<sup>235</sup> Ayarra Jarne, José Enrique: *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, págs. 60-69.

## Órgano de la Epístola de la catedral de Sevilla.

Fray Domingo de Aguirre, 1724

Teclado II, correspondiente al Órgano Principal (48 notas).

### mano izquierda



*Flautado de 26*  
*Flautado de 13*  
*Octava*  
*Docena*  
*Quincena*  
*Decinovena*  
*LLeno*  
*Címbala*  
*Sobrecímbala*  
*Nasardo en 12ª*  
*Nasardos (8ª, 12ª, 15ª y 17ª)*  
*Trompeta Real*  
*Dulzainas*  
*Trompeta de Batalla*  
*Bajoncillo*

### mano derecha

*Flautado de 26*  
*Flautado de 13*  
*Octava*  
*Docena*  
*Quincena*  
*Decinovena*  
*LLeno*  
*Címbala*  
*Sobrecímbala*  
*Nasardo en 12ª*  
*Corneta Real VI*  
*Trompeta Real*  
*Dulzainas*  
*Trompeta Magna*  
*Clarín*

Teclado I. Registros correspondientes de la Cadereta exterior.

### mano izquierda



*Flautado Tapado*  
*Octava Abierta*  
*Tapadillo*

### mano derecha

*Flautado Tapado*  
*Octava Abierta*  
*Tapadillo*

Teclado I. Registros correspondientes de la Cadereta interior.

### mano izquierda

*Flautado Tapado*  
*LLeno Claro*  
*LLeno Pardo*  
*Trompeta Bastarda*

### mano derecha

*Flautado Tapado*  
*LLeno Claro*  
*LLeno Pardo*  
*Trompeta Bastarda*

Teclado I. Registros correspondientes al Órgano de Ecos.

### mano izquierda



*Flautado de 13*  
*Octava*  
*Lleno Claro*

### mano derecha

*Flautado de 13*  
*Octava*  
*LLeno Claro*  
*Corneta Real*  
*Clarín*

Registros complementarios: ocho *Contras* de 26 palmas ubicadas en la fachada de la nave lateral, *Tambores* y *Timbales* en Re y en La.





El 11 de octubre de 1724 se volvían a presentar al Cabildo los diseños definitivos de fray Domingo de Aguirre. Las soberbias cajas fueron trazadas por Luis Vilches. El instrumento estaba dividido en cuatro planos sonoros diferentes, pero gobernados por dos teclados manuales. Estaba formada por cuatro caras que envolvían a las fachadas principales. La Cadereta exterior que daba al coro se preveía sonante, mientras que la que daba a la nave se colocaba únicamente para hacer simetría y causar un buen efecto visual, aunque «cabía en el arte el que sonara». Aguirre murió el 11 de febrero de 1725 nada más empezar las obras.

*El Organ del Convento de S. M. N. Clara de Santiago*



*bastantemente vestida*». Este hecho, queda confirmado de alguna manera por la posterior introducción de algunos registros de lengua, como por ejemplo en el órgano de la catedral de Palencia, al que se añadió el Clarín en Octava y las Violetas de mano izquierda del Órgano Mayor. Ciertamente había que mantener un equilibrio sonoro en el conjunto del instrumento, evitando incluir un número excesivo de registros de lengüetería que realizarían su singularidad en determinados momentos, pero que a la larga aportarían muy poco en cuanto a recursos y utilidad. Sin embargo no podían faltar los registros complementarios de adorno de Tambores o Timbales, indispensables «*para cuando se tañen batallas y clarines*».

Es evidente que para garantizar el buen funcionamiento de un órgano se requería de una fuellería capaz de alimentar todos y cada uno de los registros del mismo. De poco vale esmerarse en la realización de los demás elementos del instrumento si después falla lo más esencial de todo: el viento. La ubicación de los órganos catedralicios españoles bajo uno de los arcos que separaban la nave central de las laterales, suponía un condicionante para el instrumento en la totalidad de su conjunto, pero especialmente para la distribución de la fuellería. Realmente no era fácil, pues había que ingeniarlas para repartir un reducido espacio entre los fuelles y los accesos a los corredores del órgano; y estas soluciones ya no dependían exclusivamente del organero, sino de la decisión de los cabildos de permitir ciertas alteraciones arquitectónicas. Como bien explica fray Domingo de Aguirre, a pesar de las grandes dimensiones de la catedral sevillana, tampoco aquí existieron excepciones a la hora de asegurar la alimentación del aire:

*«el primer tropiezo que hallé para ejecutar siquiera lo que hoy tiene, fue la estrechez del sitio para los fuelles que no me cabían más sino cuatro, y éstos algo menores de lo que debía ser; debiendo ser siquiera seis, en lo que consistía la perfección del órgano, y el que sonasen con garbo sus voces, el abogo en que me vi fue grande, por faltarme el viento necesario para que llevase todo lo que hoy lleva, en cuya vista animé los celos de mi deseo de dejar una albaja y contentábame con un organito respectivo del viento de cuatro fuelles; y al querer reducirme a esto, y querer plantear la obra me alumbró el cielo de lo que debía obrar, y cómo tendría el viento necesario y proseguí con la primera intención y puse seis fuelles, cuya colocación ha merecido de todos los curiosos e inteligentes mucho aplauso.*

*En esta obra y máquina real que estoy ideando y computando, cómo deben ir colocadas todas las piezas hasta un clavo; habiendo llegado a computar el aire que tendría este órgano halléme con la misma dificultad que en San Francisco, ocasionada de una escalera interior que tenía que subir del sitio de donde estaban los fuelles a*

*los corredores, y dicha escalera estorbaba a no permitir más de siete fuelles, y éstos menores de lo que debían ser; y no ser bastante capaz su aire para abastecer y hacer sonar con tesón a la máquina real que llevo dicha; y deseando salvar a la obra de una nulidad e imperfección como ésta.*

*A este tiempo el señor Arcediano de Sevilla como Diputado de la obra, enterado del abogo en que me veía con ángel superior a menor me iluminó y aconsejó de lo que debía hacer, y era el condenar dicha escalera interior, y aquellos nueve escalones hasta el plan de los corredores en su caja de madera, adornándola con arte, y enterándome de la materia representé el contado al maestro delíneador de la caja don Luis de Vilches, y parecióle bien el discurso, y parecerá a cualquiera de buen gusto, y más viendo que además de ser tan necesaria la condenación de dicha escalera para el abasto de aire, se le siguen otras muchas conveniencias a esta obra real, y sobre todo el que la realza al órgano y a tan poca costa que me cae en gracia a mí mismo, y poder blasonar sin ningún escrúpulo, de que dejo en la Santa Iglesia de Sevilla una albaja sin segunda, lo que no hubiera blasonado a no haber quitado la nulidad e imperfección que digo arriba, como le quita este requisito»<sup>236</sup>.*

Las obras para la construcción de este magnífico órgano se estimaba que durarían aproximadamente tres años, contando con una plantilla de siete oficiales y que dicho trienio tuviera 855 días laborables, además de la asistencia de fray Domingo de Aguirre como director del equipo. Desgraciadamente poco se sabe de la identidad de estos oficiales. Sólo que tres de ellos, que eran los sabían trabajar el metal y soldar, además de todo aquello relacionado con los secretos y carpintería en general, ganarían quince reales diarios; otros dos «*oficiales de madera*» o carpinteros ganarían doce reales; otro «*oficial labrante y aparejador*» ocho reales y medio. El séptimo miembro del grupo cobraría siete reales y medio, pues era un joven muchacho que habría de colaborar como «*ayudante a labrar estaño, y que cuide dar a la mano la cola y todo lo demás que se ofrezca a los demás, y asimismo cuide de las puertas y ventanas, y lo mismo del almacén de los metales, y demás cosas apetecibles para que no se malogren y sobre todo recaerá en éste el que cuide en los días de fiesta a limpiar y barrer el obrador. Este cargo soy de parecer de que se le dé a mi sobrino a quien se le podrá fiar, pues es muy atento...*». Sin duda alguna, se trata del joven Felipe de Alsúa, hijo del difunto

<sup>236</sup> Ayarra Jarne, José Enrique: *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, págs. 60-69.

José de Alsúa, que continuó trabajando en el arte de la organería heredada de su familia<sup>237</sup>.

En enero de 1725, unos meses después de presentar el proyecto definitivo para la construcción del órgano nuevo de la catedral de Sevilla, comenzaron los preparativos para dar inicio con las obras. No se había hecho otra cosa que tomar la decisión de la ubicación del instrumento, cuando en la mañana del 11 de febrero de aquel mismo año sorprendió a todos la triste noticia del repentino fallecimiento de fray Domingo de Aguirre. Por la tarde el señor Deán citaba una reunión extraordinaria para dar la noticia. El funeral se celebró en la iglesia conventual de San Francisco, a donde se había llevado ya el cadáver. El Cabildo sevillano, atendiendo a que el religioso murió cuando se hallaba empleado al servicio de la Catedral «*mandó por gracia, doblase la torre por dicho fray Domingo con cuatro campanas, según se estila[ba] y practica[ba] con algunos de los principales ministros...; y al convento de San Francisco (...) asimismo librar de su Mesa Capitular por una vez 50 ducados de vellón de limosna*»<sup>238</sup>.



<sup>237</sup> A pesar de lo poco que se sabe acerca de Felipe de Alsúa, podemos afirmar que fue un organero que gozó de cierta estima. Además de sus intervenciones en varios órganos del País Vasco —San Juan de Bilbao, Iglesia Parroquial de Lazcano y Santos Juanes de Achuri (Bilbao)—, construyó los órganos del convento de San Francisco de Palencia (1735) y de la iglesia de San Pedro de Becerril de Campos (1740), también en la provincia de Palencia. Hacia 1743 era vecino de la localidad zamorana de Benavente, cuando fue requerido por el Cabildo de la Catedral de Oviedo para la realización de un nuevo instrumento. Felipe de Alsúa murió entre agosto y octubre de 1745 cuando se disponía a comenzar las obras para la construcción del órgano de dicha catedral, siendo continuadas las mismas hasta su conclusión por Pedro Liborna de Echevarría. Para más detalles consultar la bibliografía indicada. **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. III. Inédito 1988, pág. 8. **Zudaire Huarte, Claudio:** *El Organero fr. Florentín de Santa Cecilia deportado por la Revolución*. Donostia-San Sebastián 1993, págs. 40-50. **Arana Martija, José Antonio:** *Bizkaia 1789-1814. La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 232. **Quintanal, Inmaculada:** *La Música en la Catedral de Oviedo en el Siglo XVIII*. Oviedo 1983, págs. 236-239.

<sup>238</sup> **Ayarra Jarne, José Enrique:** *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, pág. 71.



### Manuel de la Viña Elizondo (1694-1722)

Hasta la fecha, los primeros datos biográficos sobre Manuel de la Viña Elizondo se deben a Carmelo Solís Rodríguez, publicados en 1987 en su artículo *El Órgano Barroco en Extremadura* con motivo del II Congreso sobre el Órgano Español<sup>239</sup>. De él nos dice Solís Rodríguez que era discípulo del organero vasco fray Domingo de Aguirre, a quien en 1694 acompañó en calidad de oficial en la construcción del órgano mayor de la catedral de Plasencia (Cáceres).

Se sabe que Manuel de la Viña Elizondo fue vecino de Malpartida<sup>240</sup> y Salamanca respectivamente, destacando en la historia del órgano barroco en Extremadura, donde su actividad se repartió entre las diócesis de Plasencia y Coria, y en cuyas catedrales trabajó alternativamente. En 1696, según las anotaciones de Louis Jambou, de la Viña construyó un realejo para la catedral de Zamora, y, en 1698, construyó asimismo un órgano para la catedral de Plasencia<sup>241</sup>. Este último instrumento es muy posible que se trate del órgano de la Epístola que se ubicaba sobre la sillería del coro, acabado también bajo la dirección de fray Domingo de Aguirre en abril de 1697. Era organista cuando se construyeron dichos órganos, el gallego Lucas Rodríguez. Este fue mozo de coro y organista en la catedral de Zamora entre los años 1660 y 1675. En lo sucesivo ocupó el cargo de organista en la de Plasencia, donde permaneció hasta su muerte, ocurrida a comienzos de 1705<sup>242</sup>.

A partir de 1699 puede hablarse ya de Manuel de la Viña como un organero consumado. Establecido en la ciudad de Salamanca, el 24 de febrero de aquel mismo año recibió el encargo de reformar el órgano principal de la catedral de Coria. El costo de la obra fue de 18.500 reales de vellón y consistió en construir un nuevo órgano con su caja, pero aprovechando toda la tubería del órgano anterior:

*«... entre los señores Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Coria y Manuel de la Viña, maestro de hacer y afinar órganos, vecino de esta ciudad [Salamanca], otorgaron escritura ante Gabriel Trejo, escribano del número de dicha ciudad, el día referido el que el dicho Manuel de la Viña haya de hacer para dicha Santa Iglesia un órgano principal con su caja, valiéndose de la cañonería y*

<sup>239</sup> Solís Rodríguez, Carmelo: *El Órgano Barroco en Extremadura*. Actas del II Congreso Español de Órgano. Madrid 1987, pág. 206.

<sup>240</sup> Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. III. Inédito 1988, pág. 140.

<sup>241</sup> Ídem.

<sup>242</sup> Preciado, Dionisio: *Los Brocarte, Ilustres Organistas Riojanos del Siglo XVII*. Logroño 1987, págs. 90-91.

*materiales que tiene el antiguo, y especificándose en dicha escritura los registros que ha de llevar el dicho nuevo órgano; y por ello dichos señores Deán y Cabildo han de dar al dicho Manuel de la Viña dieciocho mil y quinientos reales de vellón, y que ha de ir dicho maestro a comenzarlo para mediado del mes de noviembre que vendrá este año, y no levantar la mano hasta darlo fenecido y acabado en toda forma a vista de maestros para fin de abril del año que viene de mil y setecientos;...»<sup>243</sup>*

Efectivamente, entre abril de 1697 y febrero de 1699 existe un vacío de algo más de año y medio en la trayectoria profesional de de la Viña. Por ello, tanto el órgano de la catedral de Coria como el realejo construido para la de Zamora, pueden considerarse como las primeras obras que salieron de su obrador.

En octubre de 1700 se redactaba en Salamanca la «*Carta de examen de Joseph Martín al oficio de organista*». Se trata de una escritura en la que Manuel de la Viña se comprometía a dar formación como organero a José Martín. El convenio fue establecido entre el organero Manuel de la Viña y el licenciado Manuel Martín, presbítero beneficiado de Tardaguilla —jurisdicción de Salamanca— y hermano del pretendiente a organero. En dicha escritura puede apreciarse cómo se transmitía el oficio de la organería de una generación a otra. Se garantizaba el vínculo entre el maestro y el oficial durante un período de siete años, en el que ambos se obligaban a cumplir con los compromisos adquiridos hasta que el aprendiz estuviera capacitado para desarrollar el oficio satisfactoriamente. Las normas eran muy rígidas, y el incumplimiento de las mismas podía desembocar en requerimientos judiciales e incluso la prisión. Muy diferente de la actualidad, en la que algunos organeros, ocultando ciertos intereses muy particulares y sibilinos, pretenden dar a entender ante la opinión el «generoso» ofrecimiento de una aparente formación que nunca existe. Sirva este documento como ejemplo para ver que «cualquier tiempo pasado fue mejor», a pesar de que también hoy en día contemos con algún que otro precursor de nuevas doctrinas:

*«... estan[do] convenidos y ajustados en que el dicho licenciado Manuel Martín asienta por mozo de aprendiz a más valer a Joseph Martín, su hermano mozo soltero, vecino de esta dicha ciudad, de edad de dieciocho a diecinueve años poco más o menos, con el dicho Manuel de la Viña, para que durante el término de siete años el dicho*

<sup>243</sup> **Archivo Histórico Provincial de Salamanca.** Protocolo de José García: n° 5402, fól. 312-312v. Agradezco el conocimiento de este documento, así como de otros del mismo Archivo a los que haremos referencia, a Ana Caramanzana, los cuales me envió en agosto de 1997, justo antes de su partida a Alemania para realizar su aprendizaje como organera.

*maestro haya de enseñar y dar enseñado el dicho su oficio y arte de hacer órganos y afinarlos y componerlos y todo lo demás tocante y perteneciente al dicho oficio, sin le ocultar ni encubrir cosa alguna de él, enseñando en toda forma durante el término de dichos siete años, de forma que el dicho Joseph Martín, cumplido el dicho tiempo se halle hábil y capaz del dicho oficio, para que por sí pueda hacer, obrar y ejecutar en razón de dicho oficio todo aquello que hace, ejecuta y obra el dicho maestro, y donde no le ha de tener en su casa dándole a comer, y pagándole el jornal que gana un oficial que sale de aprendiz en dicho oficio hasta que esté perfectamente enseñado de todo aquello que el dicho oficio y arte requiere y lo pueda ejecutar por sí dicho aprendiz. Y durante el dicho tiempo de dichos siete años le ha de tener en su casa y compañía, dándole de comer y beber lo necesario, ropa limpia y cama.*

*Y el dicho licenciado Manuel Martín por razón de la enseñanza de dicho oficio y arte ha de dar y pagar al dicho Manuel de la Viña cien ducados de vellón por una vez en la forma y según y como lo tienen conferido y tratado y a los plazos que es costumbre, que es la tercera parte de dichos cien ducados luego de contado, otra tercera parte a la mitad del dicho tiempo y la restante cantidad a cumplimiento de dichos mil cien reales al fin de los siete años, que han de comenzar desde hoy día de la fecha de esta escritura en adelante. Y si sucediere el que el dicho Joseph Martín durante el dicho tiempo de siete años falleciere, sólo sea obligado el dicho licenciado Manuel Martín a pagar a dicho maestro aquella cantidad que le corresponde de dichos cien ducados rateado según el tiempo que le hubiere asistido, pero siendo vivo le haya de asistir dicho aprendiz hasta que sean cumplidos dichos siete años, y si en ellos se fuere o ausentare de la casa y servicio de dicho maestro, haya de ser obligado el dicho licenciado Manuel Martín, estando dicho aprendiz dentro de las veintidós leguas de esta ciudad, a se le traer a su costa para que le acabe de servir y cumplir y darle enseñado de dicho oficio y arte, y el tiempo que faltare de dicha su casa se le haya de servir después de cumplidos dichos siete años, con tal de que dicho maestro no le haya de mandar oficios indecentes si no es aquellos que sean lícitos y honestos según su calidad»<sup>244</sup>.*

Efectivamente, se trata del salmantino José Martín Hernández, que gracias a sus habilidades como artífice y a la sólida formación recibida a cargo de Manuel de la Viña, destacó como uno de los organeros más activos en Extremadura durante el primer tercio del siglo XVIII. Entre sus realizaciones

<sup>244</sup> **Archivo Histórico Provincial de Salamanca.** Protocolo de José García: n° 3303, fol. 450-450v.

más importantes habría que citar los órganos de Orcajo de las Torres (1714), San Martín de Salamanca (1715), Santa María la Mayor de Trujillo (1716), Colegiata y convento de San Francisco de Zafra (1717), Convento de San Pedro de la Paz (1724), iglesia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros (1725), los de la catedral de Badajoz (1725 y 1731 respectivamente)... Atendiendo al contrato de aprendizaje con Manuel de la Viña, cabe pensar que José Martín Hernández trabajase bajo las órdenes de éste en la construcción del órgano del Evangelio de la catedral de Santiago de Compostela entre los años 1704 y 1708. Su primera intervención en solitario de la que tenemos noticia data de 1714, lo cual hace pensar en la posibilidad de que pudiera intervenir también en la construcción del órgano de la Epístola de la catedral compostelana.

Tras dos años de vacío documental, entre los años 1702 y 1704 la actividad de Manuel de la Viña fue bastante intensa. De este período datan los siguientes órganos: Santa María la Mayor de Ledesma (Salamanca), Santa María de Cáceres —actualmente concatedral—, convento de San Francisco de Ciudad Rodrigo (Salamanca) e iglesia parroquial de Peraleda de la Mata (Cáceres).

Las escrituras para la construcción del órgano de la iglesia de Santa María la Mayor de Ledesma fueron redactadas en Salamanca el 18 de abril de 1702<sup>245</sup>. El precio que se fijó para dicha obra fue de 8.800 reales de vellón pagaderos en tres plazos: 300 «ducados luego para los materiales», otros 300 «a medio el tiempo» y los 200 «restantes en sentado el órgano». Asimismo el maestro organero se quedaba con el órgano viejo. La disposición de este órgano es un tanto extraña. Básicamente estaba compuesto de un lleno de principales que iba desde el Flautado de 13 palmos hasta la Sobrecímbala, presentando ciertos aspectos atípicos: en lugar de Octava principal u «*Octava real que sirve de segundo flautado*» —como lo describirá más adelante Manuel de la Viña en el contrato para el órgano de la iglesia parroquial de Peraleda de la Mata—, se incluía una Octava nasarda; el registro de Docena no era entero o de ambas manos, según la norma habitual, sino que estaba dispuesto únicamente en los tiples; no disponía de Corneta, y como registro de lengüetería sólo contaba con un Clarín de mano derecha en la fachada. Por lo demás, se trataba de un órgano de registros partidos «*para tañidos de mano izquierda y derecha*», y de un único teclado de 45 notas. Los materiales empleados eran diversos: madera de nogal para las correderas de los registros y los tiradores; pino para los tablones que conducían el viento a la fachada; hierro para los movimientos de los registros; marfil para las palas de las teclas blancas y ébano para los sostenidos... El aire sería suministrado por medio de dos fuelles de costillas de dos varas de largo por una de ancho. Las dimensiones de la caja se preveían en veintidós pies de altura por once de ancho, con un reparto de cinco castillos

<sup>245</sup> **Archivo Histórico Provincial de Salamanca**. Protocolo de José García: n° 2168, fols. 120-124v.

para distribuir la tubería de la fachada, «y en la misma forma el Clarín a modo de piezas de artillería». Como es de suponer, no faltaban los típicos registros festivos o de adorno de Tambor y Pajarillos.

### Órgano de Santa María la Mayor de Ledesma (Salamanca).

Manuel de la Viña, 1702

<b>mano izquierda</b>		<b>mano derecha</b>
<i>Flautado</i>		<i>Flautado</i>
<i>Octava Nasarda</i>		<i>Octava Nasarda</i>
		<i>Docena</i>
<i>Quincena</i>		<i>Quincena</i>
<i>Decinovenena</i>		<i>Decinovenena</i>
<i>LLeno III</i>		<i>LLeno III</i>
<i>Címbala IV</i>		<i>Sobrecímbala IV</i>
		<i>Clarín</i>

Registros de adorno: *Tambor y Pajarillos*.

En este caso el precio de la caja iba incluido en el presupuesto, para lo cual el maestro organero ofrecía «traza para que se sepa con evidencia lo que ha de ser de [su] obligación». El órgano debía estar concluido para el día del Corpus Christi del año siguiente de 1703.

### Órgano del convento de San Francisco de Ciudad Rodrigo (Salamanca)

Manuel de la Viña, 1703

<b>mano izquierda</b>		<b>mano derecha</b>
<i>Flautado</i>		<i>Flautado</i>
<i>Octava</i>		<i>Octava</i>
<i>Docena</i>		<i>Docena</i>
<i>Quincena</i>		<i>Quincena</i>
<i>Decinovenena</i>		<i>Decinovenena</i>
<i>LLeno III</i>		<i>LLeno III</i>
<i>Címbala IV</i>		<i>Sobrecímbala IV</i>
<i>Tapadillo</i>		<i>Tapadillo</i>
		<i>Corneta Real VII</i>
<i>Trompeta Real</i>		<i>Trompeta Real</i>
		<i>Clarín</i>

Registros de adorno: *Tambor y Pajarillos*.

En fecha muy cercana a la conclusión del órgano de Ledesma, el reverendo Padre Guardián y religiosos del convento de San Francisco de Cuidad Rodrigo, y su síndico Pascual Hernández, encargaban a Manuel de la Viña «*el hacer y asentar un órgano para la iglesia de dicho convento*»<sup>246</sup>.

Este instrumento para el convento franciscano de Ciudad Rodrigo presentaba una composición sonora mucho mas equilibrada. Siendo asimismo un órgano de pequeñas dimensiones, estaba formado por un coro completo de principales desde el Flautado «*de entonación de trece palmos natural en término de capilla*» hasta el registro de Címbala y Sobrecímbala de cuatro hileras por punto<sup>247</sup>. En esta ocasión además de la Octava real o principal, incluía el Tapadillo «*para acompañar voces melosas y para si en algún tiempo se quisieren poner en ecos*»; advirtiéndose «*que todos estos registros son partidos, y hay tantos en la mano derecha como en la izquierda, excepto el registro de la Corneta Real y el Clarín que son de mano derecha*».

La fachada estaba distribuida en tres castillos, de tal manera que el central consistía de una torre semicircular o «*cubo*», flanqueado a ambos lados por los otros dos castillos planos o en «*ala*». En cuanto a la lengüetería tendida, de la Viña se muestra muy explícito diciendo «*que en la misma conformidad que hacen labor los caños de la dicha fachada se ha de poner el registro del Clarín en forma de piezas de artillería*». Esta misma distribución la repetirá unos años mas tarde en el convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.

Al igual que en el órgano de Ledesma, la madera utilizada para la construcción del secreto era de nogal, así como el pino para los tablones acanalados que conducían el viento a los tubos de la fachada; los movimientos de los registros habían de ser de hierro y los tirantes o tiradores de madera de nogal; las teclas blancas de hueso y las negras de ébano... Para el sistema de alimentación del aire se preveían tres fuelles de costillas también de dos varas de largo por una de ancho, utilizando «*ruedas o palancas*» para su alzamiento según fuera lo más conveniente.

El órgano debía quedar «*perfecto, usual y corriente en tocar*» para el mes de noviembre de aquel mismo año de 1703, «*sin dejar de trabajar hasta que quede como lleva dicho*». El precio quedó estipulado en 800 ducados de a once reales de vellón, pagaderos en tres plazos. Manuel de la Viña se quedaba con la tubería del órgano viejo, corriendo el coste de la obra a su cuenta, a excepción de la caja, que debía ser costeada a cuenta del Convento fuera del precio

<sup>246</sup> **Archivo Histórico Provincial de Salamanca**. Protocolo de José García: n° 5407, fols. 849-851.

<sup>249</sup> La alusión que hace de la Viña a «*un registro*» o bien «*otro registro de címbala y sobrecímbala de cuatro caños por tecla*», tanto en éste como en otros documentos, induce a pensar que se trata de dos medios registros: uno de Címbala para la mano izquierda y otro de Sobrecímbala para la derecha.

previsto para el resto del órgano. Asimismo el Convento se hacía cargo de *«la comida en todo tiempo que se ocupare en asentar dicho órgano al otorgante y a uno o dos oficiales»*.

También en Salamanca, el 22 de septiembre de 1703 Manuel de la Viña formalizaba otro contrato para la construcción de un órgano nuevo para la iglesia parroquial de Peraleda de la Mata (Cáceres), obispado de Plasencia, cuya memoria se realizó ante el notario de la villa, Juan Jiménez Carbonero, el día 12 del mismo mes. El costo estipulado fue de 13.500 reales de vellón, y el instrumento tendría que estar terminado para el día de San Juan, 24 de junio de 1704. También se dice en este documento que el órgano había *«de quedar como el que el otorgante hizo para la villa de Casatejada de dicho obispado...»*<sup>248</sup>.

La construcción del órgano de la villa cacereña de Casatejada que servía de referencia para el de Peraleda, habría que fecharla con toda probabilidad entre los años 1700 y 1702. Su composición sonora era prácticamente igual que la del órgano de la iglesia conventual de San Francisco de Ciudad Rodrigo descrito anteriormente. Las únicas diferencias existentes estarían en: la Corneta Real, que para este caso sería de seis hileras por punto; la posible agrupación de los registros de Quincena y Decinovenas bajo una sola corredera, una práctica bastante utilizada por los organeros españoles de aquella época<sup>249</sup>; y la inclusión en la fachada del órgano de *«dos mascarones que abren la boca con cascabeles»*. La fuellería, estaría compuesta igualmente por tres fuelles de costillas, de dos varas de largo por una de ancho. En cuanto a los materiales utilizados, sigue también la misma línea que en el caso anterior, empleando hueso para las teclas blancas y ébano para los sostenidos, nogal para los secretos y tiradores, hierro para las piezas principales los movimientos de los registros... La caja era por cuenta del maestro que había de fabricar el órgano *«y todo lo demás necesario, porteándole a su costa hasta darle concluido y entregado a satisfacción de persona inteligente»*.

<sup>248</sup> **Archivo Histórico Provincial de Salamanca**. Protocolo de José García: n° 5407, fols. 881 y 884v.

<sup>249</sup> En el contrato para el órgano de Peraleda se especifica diciendo *«más otro registro de Quincena y Decinovenas»*, mientras que en el del convento de San Francisco de Ciudad Rodrigo dice claramente *«otros dos registros en dicho de Quincena y Decinovenas»*.

## Órgano de la Iglesia Parroquial de Peraleda de la Mata (Cáceres)

Manuel de la Viña, 1703-1704

### mano izquierda



### mano derecha

*Flautado*

*Flautado*

*Octava*

*Octava*

*Docena*

*Docena*

*Quincena-Decinovenena*

*Quincena-Decinovenena*

*LLeno III*

*LLeno III*

*Címbala IV*

*Sobrecímbala IV*

*Trompeta Real*

*Corneta Real VI*

*Trompeta Real*

*Clarín*

Registros de adorno: *Tambor, Pajarillos y Mascarones que abren la boca con Cascabeles.*



Es evidente que Manuel de la Viña tenía instalado su taller en Salamanca. En esta ciudad se construyeron todos estos órganos que acabamos de describir y algún otro más como por ejemplo el de la iglesia de Santa María de Cáceres, realizado asimismo en 1703<sup>350</sup>, y del cual todavía se conserva la caja. No cabe duda que la actividad de de la Viña entre 1700 y 1704 fue bastante intensa, teniendo que afrontar varios proyectos simultáneamente: Casatejada, Ledesma, Ciudad Rodrigo, Peraleda de la Mata, Cáceres... Como acabamos de ver, los órganos diferían muy poco de uno a otro, lo cual facilitaba el proceso de fabricación. Sin embargo la instalación de varios de ellos en un corto período de tiempo conllevaría ciertos agobios que el maestro debería evitar, más aún cuando se le presentaba la oportunidad de realizar el proyecto más importante de su vida: los monumentales órganos de la catedral de Santiago de Compostela. Los órganos de dicha catedral se hicieron en tiempos del gran arzobispo fray Antonio de Monroy, dominico e hijo de español y mejicana, natural de la ciudad de Querétaro, que rigió la sede compostelana desde 1685 a 1715. A partir de aquí, puede hablarse de una nueva etapa en la

<sup>350</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. III. Inédito 1988, pág. 140. Dicho órgano fue reparado en 1719 por su discípulo José Martín Hernández. **Solís Rodríguez, Carmelo:** *Los Órganos de la Catedral de Badajoz*. Badajoz 1995, pág. 18.

trayectoria profesional del maestro organero Manuel de la Viña, trasladando su taller a Santiago de Compostela, donde permanecería en lo sucesivo<sup>251</sup>.

Curiosamente en enero de 1702 se hallaba en Salamanca José de Arteaga, afinador de los órganos de la catedral de Palencia, de donde escribía al Cabildo de la Catedral palentina dando cuenta de un ministril bajón «*de buenas prendas para el ministerio*», soltero y de 23 años de edad, que deseaba ir a Palencia para ser escuchado<sup>252</sup>. En diciembre de 1704 Arteaga volvía a escribir al Cabildo palentino proponiendo al organista de la Catedral de Granada para cubrir la plaza que estaba bacante en la de Palencia<sup>253</sup>. Desconocemos de dónde fue remitida esta carta. Lo cierto es que al año siguiente de 1705 José de Arteaga se encontraba en Lugo entretenido en la construcción del órgano de la catedral, como consta por los 10.025 reales que se le pagaron como «*maestro que hizo los órganos*»<sup>254</sup>.

LLama bastante la atención que José de Arteaga se encuentre en Salamanca coincidiendo en el corto período en que Manuel de la Viña se hallaba trabajando simultáneamente con diversos proyectos, y que repentinamente se encuentre trabajando en la catedral de Lugo a la vez que de la Viña lo hacía en la de Santiago de Compostela. Todo ello induce a pensar que Arteaga fuera requerido por Manuel de la Viña para hacer frente a sus compromisos adquiridos en las provincias de Cáceres y Salamanca, y que asimismo fuera empujado por de la Viña hacia Galicia en busca de nuevas aventuras. Conviene recordar que Arteaga se había instalado en Palencia con su familia en 1687, después de que fuera nombrado afinador de los órganos de la catedral «*y de los demás de la ciudad de los que era patrón el Cabildo..., en atención del cuidado y trabajo que el dicho puso, y haber experimentado ser sujeto a propósito para el ejercicio*»<sup>255</sup>. Una vez allí, construyó el órgano del monasterio de Nuestra Señora de Benevívere (Palencia)<sup>256</sup>, y, finalizando el mes de diciembre de 1688, entró en la plantilla

<sup>251</sup> **Gesto García, Manuel:** *Los Órganos de la Catedral de Santiago*. (CD) ECD-70045. La Coruña 1993, pág. 9.

<sup>252</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 40. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 10/01/1702, fol. 107.

<sup>253</sup> Ídem, pág. 45. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 17/12/1704, fol. 114.

<sup>254</sup> Parece ser que se trataba del órgano del Evangelio. **Obradoiro, Instrumentos Musicais:** *Órganos Históricos na Provincia de Lugo*. Inédito, pág. 7.

<sup>255</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 11 y 13. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 22/02/1687, fol. 20.

<sup>256</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. II. Oviedo 1988, págs. 98-99.



➤ Órgano del lado del Evangelio de la catedral de Santiago de Compostela construido entre 1704 y 1708 por Manuel de la Viña Elizondo. Unos años después, en 1712, el Cabildo mandó construir el del lado de Epístola. ➤

Monroy fue quien afrontó con todos los gastos de la obra. La construcción de la caja del órgano fue realizada por los escultores Miguel de Romay y Antonio Afosín, conforme a la traza del arquitecto Domingo de Andrade<sup>259</sup>. Para ello se utilizaron maderas de nogal y castaño, siendo decorada por el pintor Francisco Sánchez.

de oficiales que intervinieron en la construcción del monumental órgano de la catedral de Palencia<sup>257</sup> bajo la dirección de fray José de Echevarría y fray Domingo de Aguirre.

La decisión de hacer un órgano nuevo para la catedral de Santiago de Compostela partió del Cabildo, que el 13 de diciembre de 1704 formalizó el contrato para el del lado del Evangelio —colocado en el lado norte de la nave central— con el maestro organero Manuel de la Viña. El contrato para la construcción de dicho instrumento fue asignado por el canónigo fabriquero Francisco Verdugo. La obra fue estipulada en ocho mil ducados, y el Cabildo debía facilitar los materiales precisos para su realización<sup>258</sup>.

El arzobispo fray Antonio

<sup>257</sup> **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 62.

<sup>258</sup> **Jiménez Gómez, Enrique:** *Acordes en Sol e Lúa. Os Quince Órganos do noso Santiago Vello*. Santiago de Compostela 1999, pág. 29.

<sup>259</sup> **Wilson, Michael I.:** *Organ Cases of Western Europe*. Londres 1979, pág. 65.



El organista José Urroz tuvo la suerte de estrenar varios de los órganos más importantes de su tiempo en España. Primero lo hizo en la catedral de Palencia en 1691, siendo instruido por el propio fray Domingo de Aguirre para que «se hiciera capaz y pudiera con más facilidad usar de todos los registros del órgano». Entre 1708 y 1715 le tocó estrenar los órganos de la catedral de Santiago de Compostela, contruidos por Manuel de la Viña Elizondo, discípulo de Aguirre y principal impulsor de su escuela en Galicia. El arzobispo fray Antonio Monroy fue quien afrontó con todos los gastos de las obras. De los instrumentos originales solamente se conservan las cajas y parte de la tubería de fachada. Sería de mucho interés conocer los contratos de Manuel de la Viña, y saber cuál era su ideal sonoro y su aportación al desarrollo del gran órgano barroco español.

El Órgano del Convento de S. M. A. Clara de Santiago



La obra del nuevo órgano de la catedral compostelana se concluyó para la celebración de la festividad del Corpus Christi de 1708, siendo recibida por la corporación capitular. En memoria del señor Arzobispo, nacido de Nueva España, se escribieron estos versos que quedaron a modo de leyenda en la caja del magnífico instrumento:

*Con tantas voces no doy  
Muestras de lo que me ha dado  
A este templo su Prelado  
Don Fray Antonio Monroy*

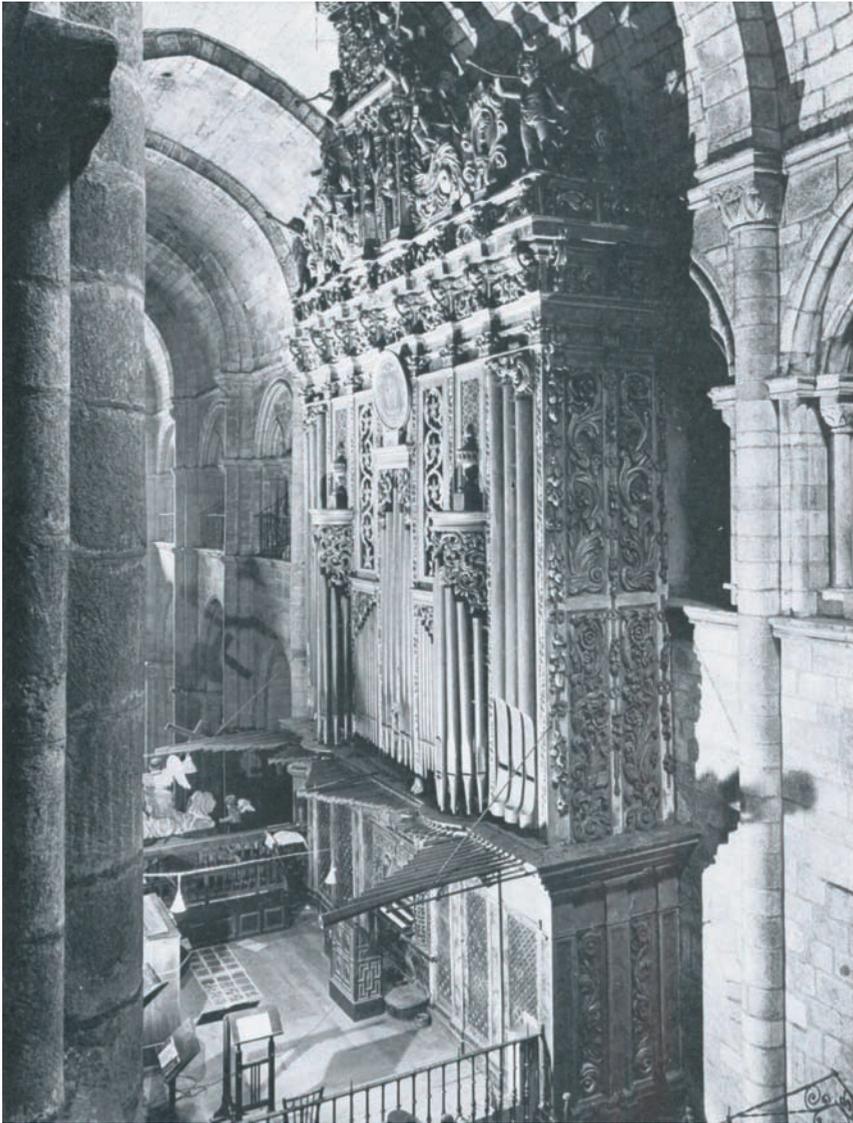
*Tesoros su bizarría  
Dio a Santiago, al clero ley  
Pastor por quien vio su Grey  
Templo y Reino en armonía.*

Se habla de que este órgano disponía de alrededor de sesenta registros gobernados mediante tres teclados manuales, y un teclado de Contras de una octava de extensión. Dicha disposición de registros es dudosa. Ésta data del año 1834, gracias a un documento que presentó el organero Pedro Méndez de Mernies —autor del órgano de la Iglesia de San Miguel dos Agros, 1842— al Cabildo de la Catedral compostelana: para aquella época el órgano ya habría sufrido alguna reforma importante y diversos trasvases de registros de un lugar a otro. No cabe duda que sería muy interesante conocer el contrato original de Manuel de la Viña, con objeto de saber cuál era su ideal sonoro y su aportación al desarrollo del gran órgano barroco español.

Entre tanto, en marzo de 1707, su colega José de Arteaga pedía licencia al Cabildo de la Catedral de Palencia para irse con su familia a Lugo, donde tenía ajustado el compromiso de afinar los órganos que había hecho nuevos allí. El Cabildo palentino resolvió que se viera si Arteaga quería continuar como hasta entonces de afinador en Palencia, con 60 ducados y la obligación de afinar el órgano tres veces cada año, a 20 ducados cada afinación y 4 fanegas de trigo; y que en tal caso se le pagaría íntegro el año anterior, a pesar de no haber cumplido con su cometido<sup>260</sup>. Efectivamente, Arteaga debía estar muy ocupado en Lugo, pues en noviembre de 1706, ante la necesidad de afinarse que tenía el órgano principal de la catedral de Palencia y la imposibilidad de Arteaga en asistir por encontrarse enfermo, el Cabildo acordó que se averiguase dónde estaba el maestro fray Domingo de Aguirre para contactar con él<sup>261</sup>. Es posible que la justificación por parte de Arteaga de encontrarse

<sup>260</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 47. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 21/03/1707, fol. 112v.

<sup>261</sup> Ídem, pág. 47. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 06/11/1706, fol. 88.



En marzo de 1707 José de Arteaga pedía licencia al Cabildo de la Catedral de Palencia para irse con su familia a Lugo, donde tenía ajustado el compromiso de afinar los nuevos órganos que había hecho allí. El Cabildo palentino resolvió que se viera si Arteaga quería continuar como hasta entonces de afinador en Palencia, y que en tal caso se le pagaría íntegro el año anterior, a pesar de no haber cumplido con su cometido. Todavía en julio de aquel mismo el organero seguía sin aparecer por Palencia, por lo cual el Cabildo de la Catedral palentina sugirió que fuesen en su lugar los oficiales que trabajaban con él en Lugo, para que antes de la festividad de San Antolín reparasen los fuelles y afinasen los registros más necesarios. Es evidente que José de Arteaga estaba más interesado en cumplir los compromisos que le ataban en Galicia.

El Organero del Convento de S. M. N. Clara de Santiago

enfermo fuera simplemente una excusa para permanecer en Lugo. Todavía en julio de 1707 el organero seguía sin aparecer por Palencia, por lo cual el Cabildo de la Catedral palentina sugirió que fuesen en su lugar los oficiales que trabajaban con él en Lugo, para que antes de la festividad de San Antolín reparasen «*los fuelles del órgano y desmonten alguna parte de él, [y], para que con su maestro Arteaga, compongan y afinen la cañutería que más lo necesite*»<sup>262</sup>. Es evidente que José de Arteaga estaba más interesado en cumplir los compromisos que le ataban en Galicia. En 1708 percibía 750 reales del Cabildo de la Catedral de Lugo por recomponer los registros del órgano grande<sup>263</sup>.

Parece ser que Arteaga gozaba de cierto prestigio entre sus colegas, pues en 1709 examinaba el órgano grande de la catedral de Segovia<sup>264</sup>, reparado por Pedro Liborna Echevarría. Ambos organeros coincidieron trabajando en la construcción del órgano de Palencia entre los años de 1689 y 1690, dentro del nutrido grupo de oficiales que comandaba el P. fray José de Echevarría. José de Arteaga murió hacia comienzos de 1712, según se deduce de las Actas Capitulares del Cabildo de la Catedral de Palencia. El 12 de marzo de aquel mismo año se manifestaba que el órgano se hallaba muy deteriorado «*y con necesidad... de haberse de afinar universalmente y hacer alguna obra nueva, y que... parecía que ningún otro la podía ejecutar con más acierto que el religioso que la hizo, y que asimismo convendría que la persona que el Cabildo hubiese de nombrar en la plaza de afinador de dicho órgano, por muerte de don Joseph de Arteaga, se hallase presente a esta obra para que se enterase de los muchos y extraordinarios registros que tiene el órgano*»<sup>265</sup>. Pero en vista de la obra que se preveía realizar en el órgano de la catedral de Palencia en aquel mismo año, el Cabildo no quiso comprometerse en el nombramiento de afinador del órgano. No obstante la viuda de Arteaga manifestaba al Cabildo que por sus cortos medios y por haber servido su marido como afinador a la Catedral durante 26 años, se nombrase afinador a su hijo José de Arteaga. Pero el Cabildo desestimó la petición, determinando no proveer la plaza hasta no comprobarse «*la habilidad de los maestros que concurrieren a la nueva obra que se ha de hacer en dicho órgano*», que-

<sup>262</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 47. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 09/07/1707, fol. 129.

<sup>263</sup> **Obradoiro, Instrumentos Musicaís:** *Órganos Históricas na Provincia de Lugo*. Inédito, pág. 7.

<sup>264</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. III. Inédito 1988, pág. 14.

<sup>265</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, pág. 51. **San Martín Payo, Jesús:** *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia 1987, pág. 38. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 12/03/1712, fol. 21.

dando a la espera de proveer la plaza hasta después del arreglo y dictamen que dieran los maestros<sup>266</sup>.

Volviendo a Santiago de Compostela, ya con el órgano del Evangelio de la catedral a pleno rendimiento, Manuel de la Viña continuaba su imparable trayectoria artística en la ciudad. En 1709 se le pagaban 11.000 reales por el órgano que estaba construyendo para la capilla del convento de Santa Clara, como consta en el Libro de Cuentas de dicho convento:

*«Dieron en data once mil reales que consta por recibos de Don Manuel de la Viña, haberle entregado a cuenta del órgano que está haciendo»<sup>267</sup>.*

Durante el mismo año que se estaba construyendo el nuevo órgano del convento compostelano de Santa Clara, de la Viña, que para entonces ya se daba a conocer como «maestro de órganos de la Santa Iglesia de Santiago», realizaba también otro nuevo instrumento para la catedral de Zamora. Dicho órgano fue rematado en 1710, siendo inaugurado la víspera del Corpus Christi de aquel mismo año por el organista de la catedral Antonio de la Cruz Brocarte, según la inscripción que todavía existía en la caja cuando el musicólogo Rudolf Reuter visitó la catedral en la década de 1950<sup>268</sup>:

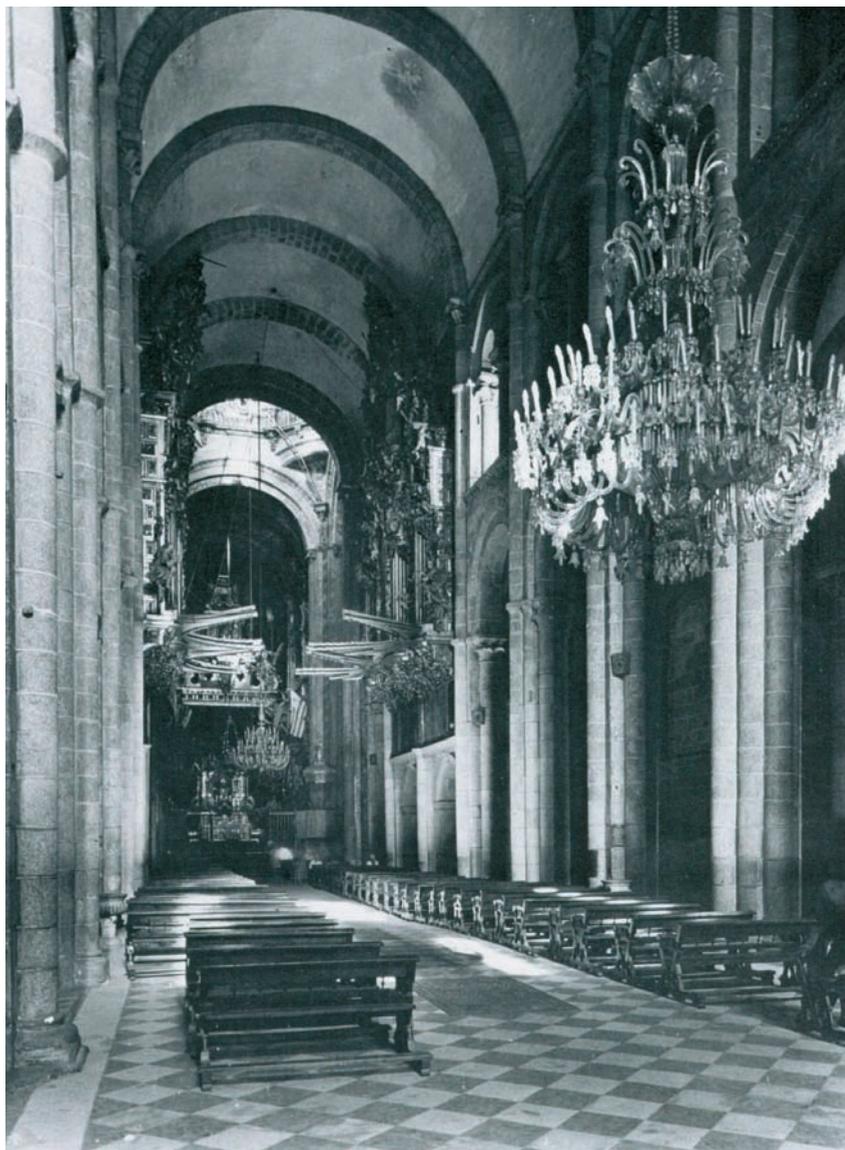
*«A honra, alabanza y gloria de Dios nuestro Señor, y de María Santísima nuestra Señora, se erigió este órgano por el celo y devoción de Don Alonso Antonio Monje de Amaurita y Romero, arcediano de la fuente y canónigo de esta Santa Iglesia; cuya fábrica executó Don Manuel de la Viña, maestro de órganos de la Santa Iglesia de Santiago, siendo racionero y organista de ésta Don Antonio de la Cruz Brocarte, el cual dio principio a su estrena miércoles 18 de junio, Víspera de Corpus Christi del año de 1710».*

La disposición de registros que presentamos aquí, está sacada del libro *Orgeln in Spainen* de Rudolf Reuter, aunque corregida y modificada en algunos aspectos obvios que saltaban a la vista, como por ejemplo: la indicación de la Corneta Real en los tiples en lugar de los bajos; la unificación de las Trompetas de madera y de metal como un registro de Trompeta Real de ambas manos, pero con los bajos de madera y los tiples de metal; la colocación de la Chirimía en la mano izquierda y no en la derecha... Sin embargo, ante la

<sup>266</sup> Ídem. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 23/03/1712, fol. 24v.

<sup>267</sup> **Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela**. *Libro de Cuentas*: de últimos de febrero de 1709, fol. 336.

<sup>268</sup> **Reuter Rudolf**: *Orgeln in Spaien*. Kassel 1986, pág. 142.



☞ *Vista general de los monumentales órganos de la catedral de Santiago de Compostela a ambos lados de la nave central. La decisión de hacer un órgano nuevo para la catedral partió del Cabildo, que el 13 de diciembre de 1704 formalizó el contrato para el del lado del Evangelio con el maestro organero Manuel de la Viña. El Cabildo de la Catedral acordó en 1712 la realización del segundo órgano que se situaría frente al primero en el lado de la Epístola —lado sur de la nave central—. El importe de la nueva obra se ajustó en 55.000 reales de vellón. Al igual que en el caso del órgano del Evangelio, la realización de la caja y su decoración correrían a cargo de Miguel de Romay y Francisco Sánchez bajo la planta del arquitecto Domingo de Andrade.*



duda, hemos preferido mantener el Nasarte en los triples, como viene indicado, pudiéndose tratar asimismo de unos Nasardos de mano izquierda. Pero lo que más llama la atención, es la inclusión que hace Manuel de la Viña de la Trompeta de madera. Esto no es algo nuevo, pues en 1686, como ya hemos mencionado bastante más arriba, fray José de Echevarría las propuso en su proyecto para el órgano de Tolosa. Decía que, «*por lo extraordinario y no menos novedad*», hubiera puesto en el órgano de Alcalá de Henares «*otro registro de Trompetas, las cuales habían de ser de madera, por que son muy distintas en el sonido de las de metal*», y que no lo hizo por carecer de espacio para ello<sup>269</sup>.

### Órgano la catedral de Zamora.

Manuel de la Viña, 1710

#### mano izquierda



#### mano derecha

*Flautado*

*Octava*

*Docena*

*Quincena*

*Decimovena*

*LLeno*

*Címbala*

*Sobrecímbala*

*Violón*

*Trompeta [Real] (de madera)*

*Bajoncillo*

*Dulzaina*

*Chirimía*

*Flautado*

*Octava*

*Docena*

*Quincena-Decimovena*

*Decisetena*

*Nasarte*

*LLeno*

*Címbala*

*Sobrecímbala*

*Violón*

*Corneta Real*

*Corneta en Ecos*

*Trompeta Magna*

*Clarín en Ecos*

*Trompeta [Real] (de metal)*

*Clarín*

*Dulzaina*

*Voz Humana*



<sup>269</sup> Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 125.

Manuel de la Viña, además de colocar una Trompeta de estas características en el órgano de la catedral de Zamora, parece ser que también lo hizo antes en el de la catedral de Santiago de Compostela, siendo posiblemente quien las introdujo en Galicia —si bien no lo hizo antes Echevarría—. Curiosamente, a pesar del estado ruinoso en que se encuentran los órganos de la iglesia compostelana de San Martín Pinario, todavía se pueden ver diseminados por aquí y por allá varios resonadores de madera que pertenecieron a un registro de Trompeta. Esto hace pensar en la influencia que tuvo Manuel de la Viña sobre los hermanos Antonio y Manuel Rodríguez Carvajal, bien de forma directa o indirecta a través de los órganos catedralicios.

Entre 1711 y 1713 el órgano de Santa Clara debía estar ya terminado. Este dato puede deducirse de algunos regalos que figuran en el Libro de Cuentas del convento, ofrecidos por las monjas como muestra de agradecimiento, tanto al maestro organero como a otras personas que se vieron involucradas tanto en la gestión como en la realización material del órgano:

*«Itt. Cuarenta y un reales que importó el regalo que se hizo a Manuel de la Viña y letrado de La Coruña por un informe...»<sup>270</sup>.*

Durante el tiempo en que Manuel de la Viña se hallaba entretenido en la construcción del órgano del convento de Santa Clara, el Cabildo de la Catedral acordó en 1712 la realización del segundo órgano que se situaría frente al primero en el lado de la Epístola —lado sur de la nave central—. El importe de la nueva obra se ajustó en 55.000 reales de vellón, cantidad que recibiría el maestro organero en compensación o estipendio. Al igual que en el caso del órgano del Evangelio, la realización de la caja y su decoración correrían a cargo de Miguel de Romay y Francisco Sánchez<sup>271</sup>.

Según apunta el estudioso Don Enrique Jiménez Gómez en su magnífico estudio sobre los órganos compostelanos, el arzobispo fray Antonio Monroy, perteneciente a la orden de los dominicos, empleó buena parte de su patrimonio en la reedificación del convento y la iglesia de Bonaval. En la misma, además del retablo mayor y del cuadro de la Virgen de Guadalupe, costeó cuatro lámparas de cristal y candelarios, diversos objetos litúrgicos de oro y plata, ochocientos libros para la biblioteca y un órgano nuevo. Todo ello por el importe de 74.000 ducados. Con bastante probabilidad, según Jiménez Gómez, el órgano nuevo construido para Bonaval debe atribuirse asimismo al talento de Manuel de la Viña, que llegó a Santiago en 1704 llamado por el

<sup>270</sup> **Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.** *Libro de Cuentas:* desde el 17 de marzo de 1711 hasta el 17 de marzo de 1713, fol. 442.

<sup>271</sup> **Jiménez Gómez, Enrique:** *Acordes en Sol e Lúa. Os Quince Órganos do noso Santiago Vello.* Santiago de Compostela, 1999, pág. 30-32

Cabildo de la Catedral para construir el instrumento del lado del Evangelio. Como ya hemos apuntado más arriba, el arzobispo Monroy rigió la archidiócesis compostelana durante treinta y tres años, y de la Viña llegó a Santiago once años antes de la muerte del Arzobispo, ocurrida en 1715. Considerando que el primero de los órganos de la catedral se remató en 1708 y el segundo fue encargado el 1712, bien podría ser que entre estos años Manuel de la Viña, además del órgano de Santa Clara, hiciera también un órgano nuevo para Bonaval; dada la gran satisfacción que causó su trabajo para la Catedral y que mereció otro encargo ulterior en el año 1713 para el convento compostelano de San Francisco de la Orden de Frailes Menores<sup>272</sup>.

Ciertamente Manuel de la Viña fue contratado por los franciscanos en el año 1713 para construir un órgano nuevo por la cantidad de 24.000 reales, con la obligación de tenerlo terminado para el mes de abril de 1714. La mitad del coste que suponía la obra pudo ser afrontada por los frailes franciscanos gracias al préstamo que recibieron de las monjas del convento de Santa Clara<sup>273</sup>:

*«Treinta y un mil seiscientos y nueve reales. Y de ellos debe el Síndico del Convento de Nuestro Padre San Francisco de esta Ciudad doce mil reales que se prestaron para su órgano...»*

La memoria de las diferencias y registros que había de llevar el órgano de la iglesia conventual de San Francisco de Santiago de Compostela es algo más explícito que los anteriores, aunque también pueden apreciarse muchos rasgos en común. Se trataba de un instrumento de trece palmos, de teclado único, que disponía de dos cornetas —una Real y la otra en Ecos— en el que se incluía un coro de lengüetería casi completo.

Al igual que en el caso del órgano de la villa salmantina de Ledesma, el registro de Docena fue colocado como medio registro tiple. A diferencia del Tapadillo que servía *«para acompañar voces melosas y para si en algún tiempo se quisieren poner en ecos»*, previsto para los hermanos franciscanos de Ciudad Rodrigo, en Santiago incluiría un Flautado de Violón *«unísonus del sobredicho»* Flautado. En cuanto a la agrupación de más de un registro bajo la misma corredera, de la Viña se muestra algo más explícito diciendo que llevará *«otro registro de Quincena en la mano izquierda, y en la derecha le acompañará a dicho registro la Decinovenas»*, es decir: una corredera común para ambos registros, puesto que en la mano izquierda la Decinovenas *«irá de por sí»*. El registro de Compuestas de LLeno sería de cinco hileras, *«entrando su primera especie desde*

<sup>272</sup> Ídem, pág. 176.

<sup>273</sup> **Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.** *Libro de Cuentas:* Cuenta de dotes y cargo que se hace a Doña Isabel Vossa... julio de 1714, fol. 345.

la *Veintidoseña*»; sin embargo desconocemos el número y la naturaleza de las reiteraciones o si se incluía el armónico de *tercerilla* o *imperfectilla*, tan utilizada por los organeros de su misma escuela... En lo referente al registro «*de Címbala y Sobrecímbala de su composición de cuatro caños por tecla de mano entera*», al igual que en otros contratos anteriores, parece insinuar la ubicación del la Címbala en la mano izquierda y la Sobrecímbala en la derecha.

Es evidente que este órgano dispuso de dos cornetas. La primera de ellas, una Corneta Real «*de mano derecha, de siete caños por tecla, entrando su primera especie unísonus del Flautado*». Sin especificar si esta *primera especie* se trataba de una flauta tapada o cónica, como en el órgano del convento de Santa Clara. La segunda de las cornetas, Corneta en Ecos, iba encerrada en su arca, a la que Manuel de la Viña define como «*otro registro de ecos, contra-ecos y suspensión de voy y vengo de dicha Corneta Real, de seis caños por tecla, entrando su composición unísonus de la sobredicha, para que sea más apropiada su imitación*».

El lleno de lengüetería, como ya hemos indicado, era casi completo, disponiendo de Trompeta Real y Dulzaina como registros enteros, Bajoncillo en la mano izquierda, y Trompeta Magna y Clarín en la derecha. Hay que advertir que el Bajoncillo era interior, ya que la lengüetería tendida de fachada estaría formada solo por los registros de Clarín y Trompeta Magna. Como registros de adorno disponía de dos Timbales «*requintando el uno De-la-sol-re y el otro A-la-mi-re*», y otro de Pajarillos «*con la tecla al pie*».

La fachada de dicho órgano estaba formada por cinco castillos, sobre los que se distribuirían «*los caños del Flautado de trece de medio abajo, y asimismo algunos de la Octava Real*», distribución que de la Viña la lleva a cabo también en el órgano de Santa Clara; en cuanto a la lengüetería, como ya queda dicho, se colocaría «*en dicha fachada el Clarín y la Trompeta Magna en forma de artillería*». Todos los registros eran partidos, especificándose además que la entonación del órgano habría de ser «*natural fa de octavo tono en Ge-sol-re-ut*». El sistema de alimentación estaría compuesto por tres fuelles, aunque sin detallar la magnitud de los mismos. Entre los materiales que se preverían, como en los casos anteriores, se incluyeron el hueso y ébano para las teclas, hierro para los movimientos de los registros... Por lo demás, el contrato especifica que el órgano debería ocupar el mismo lugar que ocupó otro instrumento anterior, en la pared de la antigua iglesia conventual, frente a la puerta principal de la fachada<sup>274</sup>.

<sup>274</sup> **Jiménez Gómez, Enrique:** *Acordes en Sol e Lúa. Os Quince Órganos do noso Santiago Vello*. Santiago de Compostela, 1999, págs. 148-149.



Los órganos de la catedral de Mondoñedo, construidos en 1715 por Manuel de la Viña, fueron los más importantes de este autor en Galicia después de los de la catedral de Santiago de Compostela. Salvo los tubos de las Contras, pintados y plateados por el pintor de Mondoñedo Dionisio Solloso en 1715, las cajas de ambos órganos no se decoraron hasta 1722, obra de Bartolomé García Suárez.

## Órgano del convento de San Francisco de Santiago de Compostela

Manuel de la Viña, 1713-1714

### mano izquierda



### mano derecha

Flautado  
Octava  
Quincena  
Decimovena  
LLeno V  
Címbala IV  
Violón

Flautado  
Octava  
Docena  
Quincena-Decimovena  
LLeno V  
Sobrecímbala IV  
Violón  
Corneta Real VII  
Corneta en Ecos VI  
Trompeta Magna  
Trompeta Real  
Dulzaina  
Clarín

Trompeta Real  
Dulzaina  
Bajoncillo

Registros de adorno: *Timbales en Re y La.*





✎ *A pesar de las dificultades por las que pasó el Cabildo de Mondoñedo para hacer frente al pago del primer órgano construido por de la Viña, se fue saliendo del apuro. Después de gratificar a los maestros que estaban acabando con la caja, unas semanas después se trató sobre la conveniencia de arreglar el órgano viejo o bien hacer otro nuevo. En vista de las facilidades que ofrecieron algunos prebendados, se acordó la construcción del segundo órgano, nombrándose a dos de ellos para formalizar el contrato con el maestro organero. El primero de los instrumentos fue terminado en marzo de 1715, y el segundo en diciembre del mismo año. Manuel de la Viña falleció en 1722, el mismo año en que se pintaron y doraron ambas cajas.*



Pero los órganos que sucedieron en importancia en Galicia a los realizados por Manuel de la Viña en la catedral de Santiago de Compostela, fueron sin duda alguna los de la catedral de Mondoñedo (Lugo), construidos entre los años 1714 y 1715. Efectivamente, en octubre de 1713 se hablaba de la necesidad que tenía la catedral de un buen órgano, pues el que había estaba muy deteriorado y falto de registros. Para su financiación el Cabildo acordó gravar con una cantidad los canonicatos. Además de la aportación del Obispo y los canónigos de Mondoñedo, se solicitaron ayudas a otras Catedrales, recibiendo aportaciones especiales de diversas dignidades: Obispo Auxiliar de Santiago, Arzobispo de Burgos... Para la construcción del órgano se contactó en Santiago con Manuel de la Viña, quedando en que pasaría por Mondoñedo hacia finales de año para ver qué se podía hacer. Pasados unos meses, en febrero de 1714, el canónigo doctoral de Santiago, José Bermúdez, hacía la escritura con el maestro organero en nombre del Cabildo de Mondoñedo<sup>275</sup>.

Durante el verano de aquel mismo año el Cabildo se hallaba ocupado con los preparativos para dar comienzo a la obra, contemplando la posibilidad de ampliar el coro para colocar el órgano. Dicha ampliación no fue necesaria, pues al final se vio que el nuevo instrumento podía ubicarse perfectamente entre los arcos de Nuestra Señora de los Perdones y de las Angustias y San Sebastián. Las obras fueron a buen ritmo, pues en noviembre ya se estaba montando el órgano en la catedral, por lo cual el Cabildo tuvo que acondicionar provisionalmente otro lugar para celebrar los oficios. Sin embargo, entrado ya el año de 1715, surgió un problema: el Cabildo no disponía del dinero suficiente para pagar los plazos que se debían al maestro organero, por lo cual el Mayordomo se hizo cargo de la deuda<sup>276</sup>.

A pesar de las dificultades, se fue saliendo del apuro. Después de discutir la cuantía, el Cabildo gratificó a los maestros que estaban acabando con la caja. Unas semanas después se trataba sobre la conveniencia de arreglar el órgano viejo o bien hacer otro nuevo. Manuel de la Viña, que estaba a punto de terminar el que tenía entre manos, había insinuado que de hacer un segundo órgano, éste vendría a costar alrededor de quince o dieciséis mil reales.

---

<sup>275</sup> **Cal Pardo, Enrique:** *La Música de la Catedral de Mondoñedo*. Lugo 1996, págs. 285-286. Parece ser que el primero de los órganos que estaba construyendo Manuel de la Viña fue el del lado de la Epístola por la cantidad de 14.000 reales. Después construyó el del Evangelio por la cantidad de 15.000 reales. Tanto este órgano como el de la Epístola fueron reformados en 1872 por el organero y tratadista Mariano Tafall y Miguel. **Obradoiro, Instrumentos Musicais:** *Órganos Históricos na Provincia de Lugo*. Inédito, págs. 56 y 58.

<sup>276</sup> **Cal Pardo, Enrique:** *La Música de la Catedral de Mondoñedo*. Lugo 1996, págs. 287-289.

En vista de las facilidades que ofrecieron algunos prebendados, se acordó la construcción del segundo órgano, nombrándose a dos de ellos para formalizar el contrato con el maestro organero.

Durante los meses de febrero y marzo de 1715 se terminó el primero de los órganos y se realizó el contrato para el segundo. Por un lado, Alonso Belmonte y Francisco Galindo, organista y maestro de capilla respectivamente, junto con varios de los prebendados examinaron el órgano recién terminado, reconociendo pieza por pieza de acuerdo al contrato. Por otro lado se hizo la «*planta de los registros de que [había] de constar el segundo órgano*», contratado finalmente por el precio de 17.000 reales al maestro de la Viña, y al que además se le entregaba el material de los dos órganos viejos. Para costear el segundo instrumento se tomaron 400 ducados de los 600 que dejó el obispo fray Antonio de Monroy para la fundación del la Misa de San Pío V. Sin embargo hubieron de sumarse 750 reales adicionales por el registro de Dulzaina que se añadió a última hora. Las obras fueron a muy buen ritmo. A finales de noviembre de 1715, estando para partir los maestros entalladores que realizaron la caja, se les pagó la cantidad de 2.671 reales por el importe de la misma. Pocos días después, el 13 de diciembre, Manuel de la Viña hacía entrega del segundo instrumento ante el organista, el maestro de capilla y el canónigo fabriquero<sup>277</sup>.

Salvo los tubos de las Contras, pintados y plateados por el pintor de Mondoñedo Dionisio Solloso<sup>278</sup>, las cajas de ambos órganos no se decoraron hasta 1722. Es posible que ya para entonces Manuel de la Viña hubiera fallecido, pues se concertaba con un monje, llamado Benito, lo que se debía de pagar por afinar los órganos. Durante aquel mismo año el Obispo de Mondoñedo ofreció a la Catedral 4.000 ducados para pintar y dorar los órganos y los balastrados de los corredores. El coste de todo ello fue aproximadamente de 12.000 reales<sup>279</sup>.

Terminados los órganos de la catedral de Mondoñedo, en 1717 Manuel de la Viña vuelve a hacer presencia en tierras castellanas para construir el órgano grande de la catedral de Zamora; donde al año siguiente de 1718 realizó también trabajos de reparación en algún otro instrumento de dicha catedral<sup>280</sup>.

No cabe duda que los meritorios trabajos en la catedral compostelana dieron a Manuel de la Viña bastante prestigio y distinción, pues a pesar toda-

<sup>277</sup> **Cal Pardo, Enrique:** *La Música de la Catedral de Mondoñedo*. Lugo 1996, págs. 290-292.

<sup>278</sup> Ídem, págs. 399-400.

<sup>279</sup> Ídem, pág. 303.

<sup>280</sup> **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. III, 1988. Inédito, pág. 140.

vía de las dificultades en los tiempos que corrían, fue reclamado para hacer diversos órganos en Galicia. En fecha desconocida —quizás entre 1718 y 1722— Manuel de la Viña construyó los órganos de las iglesias de Santa María la Grande y de San Bartolomé de Pontevedra<sup>281</sup>.

Ya fallecido Manuel de la Viña, como bien dice Enrique Jiménez Gómez, trabajaron en Santiago los organeros José Crespo —autor de un instrumento para la colegiata de Iria—, Manuel Sanz y el maestro Eugenio González; siendo este último quien se encargó de trasladar a Pontevedra y colocar en dicha iglesia de Santa María el órgano realizado por de la Viña en su taller compostelano. Por lo que podemos deducir de las investigaciones de Jiménez Gómez, Manuel de la Viña permaneció al cuidado de los órganos de la catedral de Santiago hasta su muerte, ya que la plaza que había quedado vacante fue solicitada por el organero Antonio Rodríguez<sup>282</sup>.

Efectivamente se trata de Antonio Rodríguez Carvajal, una de las figuras más notables de la organería gallega, quien, junto con su hermano Manuel Rodríguez Carvajal intervino en la construcción de los órganos de San Martín Pinario, también en Santiago de Compostela. Desconocemos si se le concedió la plaza de afinador de los órganos en la catedral compostelana. Lo cierto es que durante el mismo año en que moría Manuel de la Viña, lo hacía también el organero vasco José de Alsúa, sobrino de fray Domingo de Aguirre, que había quedado en Palencia como afinador de los órganos de la catedral después de la reforma llevada a cabo bajo la dirección de su tío entre 1712 y 1716. Tras la muerte de José de Alsúa en 1722, además de Francisco Ortega, solicitaba en 1724 la plaza vacante de afinador de los órganos de la catedral de Palencia, el organero Antonio Rodríguez Carvajal; «*maestro de órganos*» que por entonces estaba terminando el órgano del convento de San Marcos de León, insinuando al Cabildo que podría informarse de su habilidad y suficiencia «*así en dicha ciudad como en la de Santiago de Galicia, Astorga y Oviedo*», donde había realizado diferentes obras<sup>283</sup>.

No había transcurrido todavía un mes cuando llegaba a Palencia un sobrino del P. fray Domingo Aguirre que intervino en la construcción del órgano de aquella catedral, para que el Cabildo le diese la plaza de afinador, «*cuyo ejercicio también tenía..., para socorro de la familia que quedó a don Joseph*

<sup>281</sup> **Jiménez Gómez, Enrique:** *Acordes en Sol e Lúa. Os Quince Órganos do noso Santiago Vello*. Santiago de Compostela, 1999, pág. 32. También el musicólogo Louis Jambou, en su tesis doctoral, atribuye la realización de un órgano para la iglesia de Santa María de Pontevedra a Manuel de la Viña. **Jambou, Louis:** *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. III, 1988. Inédito, pág. 140.

<sup>282</sup> Ídem.

<sup>283</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 75-79. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 17/02/1724, fol. 69v.

*Alsúa, su tío, afinador que fue en la catedral*». El Cabildo decidió que afinara el órgano con asistencia del maestro de capilla y del organista mayor para que éstos emitieran sus informes. Unos días después el Cabildo proponía que el sobrino del Padre Aguirre siguiera afinando el órgano, prosiguiendo después con la «cañutería de la Cadereta», y que una vez finalizada la tarea informase el organista; se trataba de darle una capellanía de coro<sup>284</sup>.

El organista principal, Antonio Urzáiz, decía que Domingo Galarza era «*mozo de habilidad e inteligencia en el arte de afinar*», según había podido observar hasta entonces en los registros que había afinado; sin embargo, el maestro de capilla decía que prefería esperar a que terminase antes de emitir ningún dictamen. Entre tanto el Arzobispo de Santiago informaba que Antonio Rodríguez Carvajal hizo el órgano de San Martín de aquella ciudad, por lo cual confirmaba que era «*maestro, así en hacerlos como en afinarlos, y para mayor justificación de este informe envía[ba] la certificación del P. Maestro fray Juan Sánchez, quien era abad de dicho monasterio de San Martín, el cual certifica[ba] que el sobredicho Antonio Rodríguez asistió con un hermano suyo, religioso lego en dicho monasterio, y los dos hicieron el órgano de él: asimismo certifica[ba] haberle experimentado de buen proceder, y buen trabajador, muy experimentado en el afinar y hacer órganos*». De poco sirvió la mediación de fray Domingo de Aguirre que escribía desde Córdoba diciendo que estaba haciendo diligencias con su Padre General para que le permitiera ir a Palencia, «*y que en el ínterin suplica[ba] al Cabildo no pas[ara] a recibir afinador del órgano*»<sup>285</sup>. Acabada la afinación por Domingo Galarza, el organista afirmaba que «*todos los registros del órgano estaban bien puestos y afinados, sin que tuviesen defecto alguno*»; por el contrario, el maestro de capilla decía que «*no estaban bien conglutinados los registros*».

La discrepancia entre el organista Antonio Urzáiz y el maestro de capilla Francisco Pascual, generó toda una serie de discusiones entre unos y otros, que se alargaron durante algunos meses. Por un lado, en septiembre de 1724, Domingo Galarza comunicaba al Cabildo que su tío lo llamaba desde Sevilla para concluir la obra de un órgano que estaba construyendo allí —el del convento de San Francisco—; mientras que por el otro, Antonio Rodríguez Carvajal seguía insistiendo para que le recibieran como afinador. No era fácil tomar una decisión para el Cabildo de la Catedral palentina. En un primer momento se acordó, que si el maestro de capilla y el organista mayor coincidían en que Domingo Galarza era apto para afinador, éste sería reci-

<sup>284</sup> **López-Calo, José:** *La Música en la Catedral de Palencia*. Vol. II. Palencia 1981, págs. 75-79. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 11 y 16 de marzo de 1724, fols. 72 y 73v.

<sup>285</sup> Ídem. **Actas Capitulares de la Catedral de Palencia**. 20 y 30 de marzo de 1724, fol. 74 y 74v.

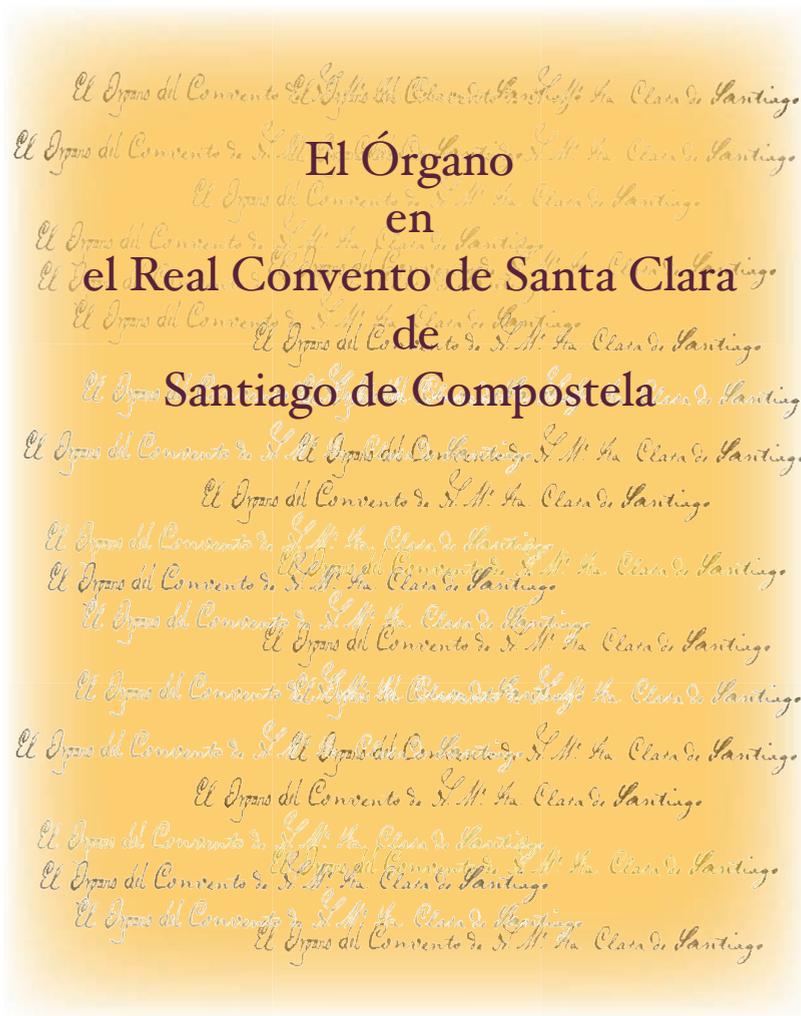
bido; pero si sus pareceres eran discordantes, el Cabildo volvería a evaluar la situación, poniéndose edictos en caso necesario, y entonces se procuraría elegir el más conveniente.

En enero de 1725, aprovechando que el organista Antonio Urzáiz se recuperaba de una «*larga enfermedad*» que había padecido, el maestro de capilla Francisco Pascual maniobró de manera que el Cabildo diera la plaza de afinador a Antonio Rodríguez Carvajal. No con el mismo salario que mantuvo Alsúa —que era muy alto— sino con el que gozó José de Arteaga años atrás. En agosto de aquel mismo año, Rodríguez Carvajal pedía licencia para ir a León a construir un órgano, prometiendo cumplir la obligación que tenía de ir a afinar el de Palencia. El permiso le fue concedido, pero los problemas de rivalidad con Galarza continuaron. En 1731 el órgano, según parece, necesitaba de alguna puesta a punto fuera de lo corriente. Así, en junio de 1731 Antonio Rodríguez Carvajal presentaba un memorial para tal efecto. Sin embargo, en vista del informe que hizo Domingo Galarza, el Cabildo decidió no desmontar el órgano, y que a Antonio Rodríguez Carvajal, su afinador, no se le entregase ningún maravedí sin que cumpliera con su obligación, según la escritura que tenía.

Parece ser que Domingo Galarza consiguió definitivamente hacerse con la plaza de afinador en la catedral de Palencia, pues tras su muerte, ocurrida hacia finales de 1744 o comienzos de 1745, Antonio Rodríguez Carvajal volvía a solicitar la plaza junto con Agustín Merino de la Rosa, maestro de organero y afinador que fue de la catedral de Burgos. Finalmente sería elegido otro organero procedente del norte: Juan Francisco de Toledo, vecino de la ciudad de Vitoria, «*sujeto de singular habilidad en este ejercicio y especialísimo en lo que mira a claves y otras cosas de esta especie*». Obtenida la plaza de afinador, Juan Francisco de Toledo se ausentó de Palencia por varios años para trabajar en los órganos de las catedrales de Astorga (1751) y Tuy (1754-58). En 1760 el organero escribía al Cabildo palentino desde Astorga, diciendo que no podía ir a afinar los órganos por «*hallarse imposibilitado de cumplir con su obligación*». Un par de años más tarde pedía la jubilación. Todavía en 1762, la viuda de Antonio Rodríguez Carvajal<sup>286</sup> reclamaba al Cabildo de Palencia el salario de diferentes años que se debía a su marido; reclamación que no fue satisfecha por no haberse cumplido con los compromisos adquiridos en su día.

<sup>286</sup> Por las explicaciones que ofrece Jiménez Gómez, se deduce que los hermanos Manuel y Antonio Rodríguez Carvajal procedían de la ciudad de Tuy. **Jiménez Gómez, Enrique:** *Acordes en Sol e Lúa. Os Quince Órganos do noso Santiago Vello*. Santiago de Compostela, 1999, pág. 85.





J. SERGIO DEL CAMPO OLASO

A la Madre Abadesa M<sup>a</sup> de los Angeles Couto Anido  
y a las monjas de Santa Clara





La existencia del órgano en la iglesia del Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela viene de tiempo inmemorial. La primera referencia documental sobre el instrumento rey en el convento data de los años que van de 1655 a 1658, cuando se registraba en el Libro de Cuentas el pago que se hizo al organero Baltasar Machado por unos arreglos que realizó en dicho período:

*«Mas siete cientos reales que dieron a Balthasar Machado por aderezar el órgano»<sup>287</sup>.*

Efectivamente, este dato da constancia de la existencia del órgano que poseía el Convento hacia mediados del siglo XVII, y que fue construido con toda seguridad hacia mediados del XVI. La intervención llevada a cabo por Machado sería una de las últimas que sufrió el instrumento, pues éste mismo se encargaría de la construcción de un nuevo órgano allá por el año 1668:

*«Mas se les bajan 4.400 reales que se dieron a Machado por el órgano que hizo como consta de dos cartas de pago firmadas suyas»<sup>288</sup>.*



☞ Gasto que se anotó en el Libro de Cuentas del Convento de Santa Clara durante el año 1668 a cuenta de los trabajos realizados por el organero Baltasar Machado. ☞

A pesar de no disponer todavía de otras referencias anteriores, hay que tener en cuenta que la vida media de estos instrumentos durante aquella época venía a ser aproximadamente de cien años. Además, por aquellas fechas, parte de la iglesia gótica —anterior a la actual— quedó destruida a causa de la exhalación de un rayo. No sabemos si el incendio que se menciona en el Libro de Cuentas fue a causa del rayo ni si el órgano se vio afectado por alguna de estas dos razones. De cualquier modo, habría que pensar en que el viejo

<sup>287</sup> Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela. Libro de Cuentas: del 2 de septiembre de 1655 al 2 de septiembre de 1658, fol. 77v.

<sup>288</sup> Ídem, 1668, fol. III.

órgano anterior al de Baltasar Machado estaba ya bastante deteriorado como para seguir echando remiendos, y por ello se prefirió construir uno nuevo o bien reformar el ya existente. La cantidad que se pagó fue notable. Sin embargo no se puede afirmar con precisión si se construyó un nuevo instrumento o no. En primer lugar se habla de lo que cobró Baltasar «*por aderezar el órgano*»; y una década después del «*órgano que hizo*» el mismo Machado... No obstante, un par de folios más adelante se habla de «*la composición del órgano*», lo cual hace que surja la duda de que el instrumento fuera de nueva factura, o si en su lugar se realizó una importante reforma o reconstrucción:

«... por el gasto del año del Jubileo de 1666; y gastos extraordinarios que hubo en su tiempo; como fue un incendio en el convento y composición del órgano»<sup>289</sup>.

No cabe duda que las monjas que habitaron el convento durante aquellos años eran tan amables como lo siguen siendo en la actualidad. Por lo que se ve, el maestro organero Baltasar Machado fue tratado tan bien como lo hemos sido el equipo Goetze & Gwynn que hemos trabajado a poco de comenzar el siglo XXI, siendo atendidos con la mayor hospitalidad y agasajados con suculentos manjares. He aquí la prueba de ello: «*mas 66 reales en almuerzos de los organistas...*»<sup>290</sup>.

De cualquiera de las maneras, según apunta el estudioso Enrique Jiménez Gómez, las características del órgano realizado por Machado debieron ser notables, a tenor de otros instrumentos proyectados por este mismo artífice. La cantidad pagada por las monjas clarisas fue el doble de lo que se pagó por el órgano de la Capilla del Hospital Real, similar al que existía en el convento de San Francisco de la misma ciudad<sup>291</sup>. Ateniéndonos al tipo de órgano que se usaba por aquella época, habría que pensar en un instrumento con un teclado de 42 notas de extensión, basado prácticamente en un coro de principales acompañado por una escasa lengüetería que agruparía los registros de Trompeta y Dulzaina —en el mejor de los casos—, y un medio registro alto de Corneta.

Además del canto propio para la liturgia que mantenía toda la comunidad, la actividad musical en el convento de Santa Clara durante el último cuarto del siglo XVII estuvo garantizada por la «*maestra de capilla*», «*la organis-*

---

<sup>289</sup> **Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.** *Libro de Cuentas*: cuentas que se tomaron a Doña Inés de Pradera, mayordoma desde el 25 de mayo de 1665 al 11 de junio de 1668, fol. 112v. (Faltan los folios 113 y 114).

<sup>290</sup> Ídem, hasta finales de 1668, fol. 116.

<sup>291</sup> **Jiménez Gómez, Enrique:** *Acordes en Sol e Lúa. Os Quince Órganos do noso Santiago Vello*. Santiago de Compostela 1999, pág. 115.

ta» y otra instrumentista muy típica de la época en las capillas musicales españolas: «*la bajona*»<sup>292</sup>. El bajón era un instrumento de viento que fue sustituido en el siglo XIX por el fagot, de características muy similares. Algunas veces, como en el convento de Santa Clara de Santiago, se empleaba este mismo instrumento pero en la tesitura de tenor, y que se le conocía con el nombre de bajoncillo. Las referencias que se hacen en el Libro de Cuentas son muy significativas, dando incluso el nombre de la instrumentista:

«... cien reales que se dieron a Doña Antonia de Prado, bajona del convento, para el socorro de algunas necesidades legítimas que padece y ha padecido, habiendo sido manifestadas a la Madre Abadesa... Parte de un bajón: mas dieciséis reales del porte de un bajoncillo que vino de Madrid para dicha señora executar su oficio en el coro...»<sup>293</sup>

Estas responsabilidades recaían en algunas de las monjas pertenecientes a la comunidad de religiosas. Algunas veces una de ellas actuaba tanto de maestra de capilla como de organista...; en otras ocasiones, cada responsabilidad recaía en una persona distinta. Este fue el caso que se daba en el convento de Santa Clara hacia finales del siglo XVII, quizás una de las épocas de mayor esplendor musical de dicho convento. Las referencias no pueden ser más evidentes:

«*Maestra de Capilla y Bajona: a la Maestra de Capilla se le darán cincuenta reales para papel y otros tantos a la Bajona para la composición de su instrumento, cumpliendo ambas con su obligación*»<sup>294</sup>, (...) *treinta reales de la composición de un libro de solfa de Responsorios y Versos para el coro*»<sup>295</sup>...

Por aquellos mismos años, entre los gastos ordinarios que incluían los del Vicario y las «señoras» que asistían en los oficios, se hacía referencia a la ración que correspondía a la instrumentista por excelencia: esta era la ración «en que entra[ba] la de la organista»<sup>296</sup>.

<sup>292</sup> Entre 1671 y 1694 son varias las referencias que se hacen a los gastos efectuados bien para comprar algún que otro bajoncillo o bien para reparar el que poseía el Convento. **Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela. Libro de Cuentas:** desde el 8 de junio de 1671: «*mas doce reales de aderezar el baxoncillo del coro...*», fol. 408v; hasta 26 de agosto de 1674: «*Mas doscientos reales de un baxoncillo para el coro...*», fol. 149v.

<sup>293</sup> Ídem, año 1675, fol. 160.

<sup>294</sup> Ídem, agosto de 1694, fol. 277.

<sup>295</sup> Ídem, años 1694-96, fol. 290.

<sup>296</sup> Ídem, desde marzo de 1696 hasta marzo de 1697, fol. 281.

Es muy probable que Baltasar Machado permaneciera al cuidado del órgano en los años posteriores a su construcción o reforma, al menos hasta el año de su muerte, ocurrida en 1688, cuando trataba de reconstruir el órgano principal de la catedral de Tuy<sup>297</sup>. Lo cierto es que entre 1681 y 1694 existía un organero dentro de la plantilla de obreros que trabajaban para el Convento atendiendo en las diversas labores de mantenimiento que se requerían en el mismo. Al maestro organero o «*afinador*», cuyo cometido era la de mantener el órgano afinado y en condiciones de uso<sup>298</sup>, unas veces se le pagaba en metálico, otras en especie:

«...doce reales del afinador y (...). Al afinador del órgano se le señala de salario por componerlo y afinarlo cuando lo necesitare doce ferrados de trigo y otros doce de centeno cada año».

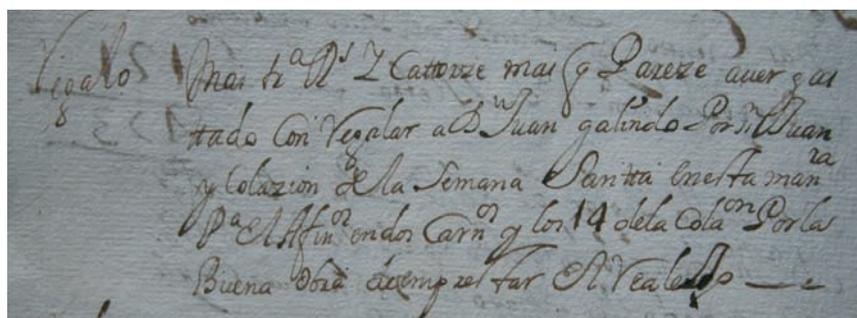
Coincidiendo con aquellas mismas fechas a caballo entre los siglos XVII y XVIII, tendría lugar la construcción de la actual iglesia, asentada sobre la anterior iglesia gótica, de dimensiones más reducidas. Dicha construcción fue muy necesaria, principalmente debido a los daños que sufrió por la exhalación de un rayo y «*la ruina que amenazaba*». Las obras no comenzaron hasta 1695, que fue cuando se firmaron las escrituras con el arquitecto Pedro de Arén «*para la fábrica de la iglesia, coro y sacristías y un corredor... hacia la parte norte*». Las monjas pusieron como condición que la iglesia se edificase en dos fases «*por cuanto no [tenía] la comunidad mientras dura[ba] dicha obra en dónde ejercer los oficios divinos*». Por este motivo, se construyó primero «*la capilla mayor o presbiterio con la sacristía, crucero y media naranja*» y después «*lo restante de la iglesia y coro*»<sup>299</sup>. Al fallecer Pedro de Arén hacia finales de 1699, la obra

<sup>297</sup> Al parecer no fue muy afortunada esta última intervención de Baltasar Machado en el órgano de la catedral de Tuy, pues, según se dice, lo «*echó a perder, dexándole deteriorado y de manera que no [podía] servir, y ocultó muchas piezas de él*». **Jiménez Gómez, Enrique**: *Acordes en Sol e Lúa. Os Quince Órganos do noso Santiago Vello*. Santiago de Compostela 1999, pág. 28.

<sup>298</sup> Efectivamente, entre los años 1681 y 1694 son bastante regulares los pagos que se hacen al afinador tanto en metálico como en especie, algo que en los años sucesivos desapareció por completo. **Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela**. *Libro de Cuentas*: año 1681: «*Gastos del Convento: [entre varios gastos se anotan] los gastos del afinador del órgano...*», fol. 165v; año 1685: «*Afinador: Afinador del órgano ocho ferrados de ajo y una carga de centeno*», fol. 200v; año 1686: «*Afinador: al afinador de los órganos y así se ordena de dicho mayordomo que desde hoy en adelante no se lo dé presente dicho mayordomo que dijo cumpliría y le afirmamos*», fol. 204v; desde primeros de 1693 al 5 de febrero de 1694: entre varios gastos se anotan «*doce [reales] al afinador y lo demás...*», algo mas abajo se anotan otros «*doce reales del afinador...*», fol. 260; agosto de 1694: «*al afinador del órgano se le señala de salario por componerlo y afinarlo cuando lo necesitare doce ferrados de trigo y otros doce de centeno cada año*», fol. 275v.

<sup>299</sup> **Folgar de la Calle, M<sup>a</sup> del Carmen**: *El Convento de Santa Clara de Santiago*. Santiago 1994, págs.124-125.

quedó a cargo de Domingo de Andrade, siendo consagrada la nueva iglesia el 23 de agosto de 1702 por el arzobispo fray Antonio Monroy. Para esa fecha ya se había asentado el retablo mayor, que fue realizado por el entallador José Domínguez Bugarín entre julio de 1700 y la fecha citada de la consagración, conforme a la planta de Domingo de Andrade. Parece ser que fue por entonces cuando el órgano de Baltasar Machado quedó fuera de servicio, siendo sustituido en su lugar por otro instrumento mucho más ligero y versátil como el clavicordio y un órgano de menores dimensiones. Así fue el caso del realejo prestado por el organero santiagués Juan Galindo<sup>300</sup>, probablemente familiar de Gregorio Galindo, que por aquellos años ocupaba la plaza de organista en la catedral de Santiago al suceder en la misma a Benito de Alaraz<sup>301</sup>.



«Anotación correspondiente al agasajo que dieron las monjas al organero Juan Galindo por prestar el realejo durante los años en que se construyó la nueva iglesia.»

*«Mas treinta reales y catorze más que parece haber gastado con regalos a D. Juan Galindo y colación de la Semana Santa en esta manera: para el afnador en dos cuentas, y los catorze de la colación por la buena obra de emprestar (sic) el realejo.»*

Como podemos observar, el organero Juan Galindo fue quien cuidó el órgano de Baltasar Machado en el convento de Santa Clara hasta que fue retirado definitivamente por los años en que se construyó la nueva iglesia conventual. A pesar de que las referencias sobre Juan Galindo son muy escasas, se sabe que, según el contrato del 18 de septiembre de 1697, construyó el

<sup>300</sup> Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela. Libro de Cuentas: mayo de 1698, fol. 306v.

<sup>301</sup> Enrique Jiménez Gómez cita un organista llamado Gregorio Galindo que en 1678 sucedió a Benito de Alaraz en la catedral de Santiago de Compostela. **Jiménez Gómez, Enrique:** *Acordes en Sol e Lúa. Os Quince Órganos do noso Santiago Vello*. Santiago de Compostela 1999, pág. 28.



✚ Se sabe que Juan Galindo, según el contrato del 18 de septiembre de 1697, construyó el órgano de la Epístola de la catedral de Tuy, recibiendo por ello 14.000 reales y el órgano viejo. No obstante, las cajas de los órganos del Evangelio y de la Epístola fueron construidas posteriormente entre los años 1712 y 1715 por el tallista Domingo Rodríguez de Pazos —que también trabajó en Santiago— bajo la planta del arquitecto palentino Antonio del Pino y Velasco. En 1701 Juan Galindo volvía a la catedral de Tuy para ver qué se podía hacer con el órgano que daba a la nave de la Soledad. Aquel mismo año presentaba también un memorial para construir el órgano principal de la catedral de Lugo que no llegó a realizar. Posteriormente los órganos fueron reformados por el organero Juan Francisco de Toledo entre los años 1754 y 1758.



órgano de la Epístola de la catedral de Tuy, recibiendo por ello 14.000 reales y el órgano viejo<sup>302</sup>. No obstante, las cajas de los órganos del Evangelio y de la Epístola fueron construidas posteriormente entre los años 1712 y 1715 por el tallista Domingo Rodríguez de Pazos —que también trabajó en Santiago— de acuerdo a la traza del arquitecto palentino Antonio del Pino y Velasco<sup>303</sup>. En 1701 Juan Galindo volvía a la catedral de Tuy para ver qué se podía hacer con el órgano que daba a la nave de la Soledad<sup>304</sup>, y presentaba también un memorial para construir el órgano principal de la catedral de Lugo, que no llegó a realizar. Dicho instrumento fue realizado por José de Arteaga hacia 1703<sup>305</sup>, discípulo de fray José de Echevarría y fray Domingo de Aguirre, y que por entonces ocupaba la plaza de afinador de la catedral de Palencia. Curiosamente Arteaga aparece trabajando en Galicia al mismo tiempo que Manuel de la Viña: el uno lo haría en la catedral de Lugo y el otro en la de Santiago de Compostela.

A pesar del inconveniente que supuso la ampliación de la iglesia y ambos coros para el desarrollo normal de la vida conventual de la comunidad clarisa, entre 1701 y 1708 se hizo todo lo posible por mantener la música para mayor solemnidad y ornato del culto. Este no es un hecho único y aislado, volviéndose a repetir, como veremos, a mediados del siglo XVIII. Por un lado, en 1701 —todavía antes de ser consagrada la nueva iglesia— se pagaban «cuarenta y dos reales de algunas menudencias de comer y regalar al afinador»<sup>306</sup>, posiblemente por afinar bien el realejo o el clavicordio al que pocos años después se le tuvo que cambiar unas cuerdas y volver a afinar:

«Clavicordio: Iten 60 reales de cuerdas para el clavicordio, y afinarle»<sup>307</sup>.

<sup>302</sup> **Reuter Rudolf:** *Orgeln in Spanien*. Kassel 1986, págs. 137-138.

<sup>303</sup> **Wilson, Michael I.:** *Organ Cases of Western Europe*. Londres 1979, pág. 65. Rudolf Reuter sugiere que Antonio del Pino y Velasco fue el organero que hizo el órgano del Evangelio reutilizando el material del viejo, y que al terminar éste, reformó el órgano de la Epístola. Cita también a Domingo Rodríguez de Fornelos como «maestro de arquitectura» que construyó las cajas para ambos órganos, según el contrato del 28 de septiembre de 1714. **Reuter Rudolf:** *Orgeln in Spanien*. Kassel 1986, pág. 138.

<sup>304</sup> **Trillo, Juan / Villanueva, Carlos:** *La Música en la Catedral de Tuy*. La Coruña 1987, pág. 410. **Actas Capitulares de la Catedral de Tuy.** 19/10/1701, fol. 155v.

<sup>305</sup> **Reuter Rudolf:** *Orgeln in Spanien*. Kassel 1986, págs. 89-90.

<sup>306</sup> **Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.** *Libro de Cuentas:* 24 de octubre de 1701, fol. 312.

<sup>307</sup> Ídem, 12 de julio de 1704, fol. 322v.

Desconocemos qué fue del órgano de Baltasar Machado. Lo cierto es que las evidencias parecen indicar que durante estos años de finales del siglo XVII y principios del XVIII el Convento no disponía de un órgano propiamente dicho. No obstante, entre 1707 y 1708 alguien debió de ocuparse como organista en el convento, pues entre varios gastos generales aparece uno «*para doce ancianas y organista*»<sup>308</sup>. Y no cabe duda de que esto fue así, pues entre esos mismos años alguien ofreció el dinero con el que se costearía el nuevo órgano que vino a sustituir al de Baltasar Machado. Este hecho quedó recogido en el Libro de Cuentas como sigue:

*«315 reales que se gastaron en la Navidad del año de 1705 en regalo de oficiales del Convento... cuando ofrecieron el órgano y a el que trajo la noticia»*<sup>309</sup>.

Coincidiendo con el mismo período, entraba en el convento la que iba a ser la organista del nuevo órgano que se proyectaba. Ésta era Juana Ignacia de Romay:

*«Itt. 6.750 reales, los 6.600 reales de media dote de D<sup>a</sup>. Juana Ignacia de Romay organista y los 150 reales restantes de media alfombra y manteles»*<sup>310</sup>.

Efectivamente a comienzos del año de 1709 todavía se estaba construyendo el nuevo órgano. Por aquellas mismas fechas se acababa de dar fin al primero de los monumentales órganos de la catedral de Santiago. El artífice era un organero formado en la mejor escuela del momento bajo la dirección del franciscano fray Domingo de Aguirre. Su nombre, Manuel de la Viña Elizondo, que a la sazón estaba construyendo un órgano para la catedral de Zamora<sup>311</sup>. Así es como quedó recogido en el Libro de Cuentas del Convento:

*«Dieron en data once mil reales que consta por recibos de Don Manuel de la Viña, haberle entregado a cuenta del órgano que está haciendo»*<sup>312</sup>.

---

<sup>308</sup> **Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.** *Libro de Cuentas*: del 6 de febrero de 1707 al 7 de febrero de 1708, fol. 327.

<sup>309</sup> Ídem, desde febrero de 1705 a febrero de 1708, fol. 329v.

<sup>310</sup> Ídem, desde el 12 de julio de 1704 hasta el 20 de febrero de 1708, fol. 330v.

<sup>311</sup> **Reuter Rudolf:** *Orgeln in Spanien*. Kassel 1986, pág. 142.

<sup>312</sup> **Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.** *Libro de Cuentas*: de últimos de febrero de 1709, fol. 336.

El órgano estuvo terminado entre los años 1711 y 1713. En las Cuentas de este período se vuelve a mencionar al maestro organero, así como también a la posible bienhechora que contribuyó con la financiación del órgano. Se trata de una Condesa de la que todavía no hemos sido capaces de descifrar su identidad:

«Cuarenta y un reales que importó el regalo que se hizo a Manuel de la Viña y letrado de La Coruña por un informe... que hizo»<sup>313</sup>.

Datta.  
Dieron en datta Onze Reales y cinco  
por vezinas de D. Juan de la Viña  
pauer le entreg. de af. del organo y estahaz

Condesa de Vinad.  
D. Quarenta y cinco L. de tubo de cobre el ago  
sajo q. se hizo al condesa de Vinad y su  
D. Quarenta y seis L. que tubo de coste el f.  
se hizo ael D. yador Euzana y aun tubo  
por sus culps en la Coruña.  
D. Quarenta y un L. que importo el regalo  
que se hizo a D. Juan de la Viña y letrado  
de la Coruña por un informe en d. f. hizo

☞ Anotaciones de los pagos efectuados al maestro organero Manuel de la Viña entre 1709 y 1713 por la construcción del órgano del convento de Santa Clara de Santiago de Compostela. El instrumento fue terminado justo poco antes de la solemne canonización de Santa Catalina de Bolonia, motivo por el que tuvieron lugar grandes festejos.

<sup>313</sup> Ídem, desde el 17 de marzo de 1711 hasta el 17 de marzo de 1713, fol. 442. En este mismo folio, un poco más arriba se anota también un regalo a una tal Condesa de ¿Vinad<sup>a</sup>. y Fara.<sup>a</sup>? (está escrito en abreviatura, lo cual dificulta su identificación, especialmente debido a nuestros escasos conocimientos nobiliarios).

La conclusión de las obras del nuevo instrumento vino a coincidir con la solemne canonización de Santa Catalina de Bolonia, que tuvo lugar en 1713. Con motivo de este acto, se celebraron toda una serie de festejos en la que la presencia de la música y la danza tuvieron un papel muy destacado<sup>314</sup>.

A pesar de los infructuosos intentos por localizar el contrato del órgano de Santa Clara —si tenemos en cuenta las dimensiones del mismo, el material conservado hasta la fecha y otros proyectos de Manuel de la Viña—, podemos afirmar casi con total seguridad que dicho instrumento era muy similar a los órganos de la iglesia de Peraleda de la Mata (Cáceres) y del convento de San Francisco de Ciudad Rodrigo (Salamanca). Especialmente, la descripción que se hace de la caja en contrato de este último, coincide exactamente con la del órgano de Santa Clara, como se puede comprobar:

*«que la formalidad de este órgano en cuanto a la fachada ha de tener solo tres castillos, el principal del medio ha de tener y formar un cubo y los dos castillos de los lados han de estar en ala, y en la conformidad que hacen labor los caños de la dicha fachada se ha de poner el registro del Clarín en forma de piezas de artillería»*<sup>315</sup>.

En cuanto a la distribución de los tubos labiales en la fachada es evidente que la coincidencia es total. Por lo que respecta al *«Clarín en forma de piezas de artillería»*, basta con fijarse en las marcas que se perciben todavía bajo la policromía de la cornisa que separa el pedestal de la fachada principal del órgano. La ubicación actual de la lengüetería de fachada fue modificada con posterioridad cuando se añadieron los registros de Bajoncillo y Trompeta Magna. Por lo demás, dentro de ser notablemente diferente, también tenía algunos rasgos comunes con el órgano del convento de San Francisco de Santiago —construido también por de la Viña unos años más tarde—, cuando especificaba que la fachada estaría vestida *«por los caños del Flautado de trece de medio abajo, y asimismo algunos de la Octava Real»*<sup>316</sup>. Otros detalles constructivos pudieron confirmarse gracias a los restos que iban apareciendo durante los trabajos de restauración, como por ejemplo el panderete de la antigua Corneta, que a pesar de desconocer el número exacto de hileras de la misma, confirmó que la extensión del teclado original era de 45 notas... En cuanto al costo de la caja, es muy posible que se incluyera dentro de los 11.000 reales

---

<sup>314</sup> **Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.** *Libro de Cuentas*: año 1713, fol. 344.

<sup>315</sup> **Archivo Histórico Provincial de Salamanca.** Protocolo de José García: n° 5407, fol. 849v.

<sup>316</sup> **Jiménez Gómez, Enrique:** *Acordes en Sol e Lúa. Os Quince Órganos do noso Santiago Vello*. Santiago de Compostela, 1999, pág. 149.



Órgano del convento de Santa Clara de Santiago de Compostela construido por Manuel de la Viña entre 1709 y 1713. Excepto los medios registros altos de Clarín y Oboe, los demás fueron añadidos en reformas posteriores entre 1752 y 1865. A pesar de ello, casi toda la tubería sigue siendo del instrumento original de de la Viña.

El Órgano del Convento de S. M. N. Clara de Santiago

citados, y corriera por cuenta de de la Viña. Sin embargo, el diseño y la materialización de la misma bien pudo ser obra de Domingo de Andrade y José Domínguez Bugarín, como lo fue en el caso de los retablos de la iglesia.

Durante el mismo año en que la comunidad de monjas clarisas de Santiago celebraba la canonización de Santa Catalina de Bolonia, el maestro organero Manuel de la Viña fue requerido para la construcción de un nuevo órgano para el convento de San Francisco de la misma ciudad. El instrumento costó 24.000 reales y debía estar terminado para el año siguiente de 1714. Como ya hemos mencionado anteriormente, la mitad del coste fue sufragada gracias al préstamo que recibieron los frailes franciscanos por parte de las monjas del convento de Santa Clara:

*«Treinta y un mil seiscientos nueve reales. Y de ellos debe el Síndico del Convento de Nuestro Padre San Francisco de esta Ciudad, doce mil reales que se prestaron para su órgano...»<sup>317</sup>*

A partir de aquí, las noticias referentes al órgano empiezan a ser cada vez más escasas, surgiendo esporádicamente algún dato que otro, como la media ración que se otorgaba a la organista en 1719, o la insignificante cantidad que se pagó a un organero anónimo por las reparaciones que efectuó en los fuelles durante el año de 1736:

*«Organero: mas diez y nueve reales para el organero que compuso los fuelles del órgano»<sup>318</sup>.*

En los sucesivos años que corresponden al siglo XVIII, sólo cabe citar una importante reforma llevada a cabo por un organero también anónimo. Por este motivo, parece ser que el órgano estuvo inutilizado alrededor de un par de años. Al igual que cuando se amplió la iglesia y Manuel de la Viña construyó el actual instrumento, en 1750, fue necesaria la *«composición de la espineta»<sup>319</sup>* que habría de sustituir al órgano, durante el tiempo en que tuvo lugar *«la composición del órgano»*. La cantidad desembolsada por la Comunidad fue considerable, quedando terminadas las obras para mediados de abril de 1752, según consta en el Libro de Cuentas por los *«ocho mil trescientos sesenta reales que se sacaron del Arca de Capitales, con la Patente que se exhibió del N. M. R. P. Provincial fr. Benito de Lago, para la composición del [dicho] órgano»<sup>320</sup>*. Todavía

---

<sup>317</sup> **Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.** *Libro de Cuentas:* Cuenta de dotes y cargo que se hace a Doña Isabel Vossa... julio de 1714, fol. 345.

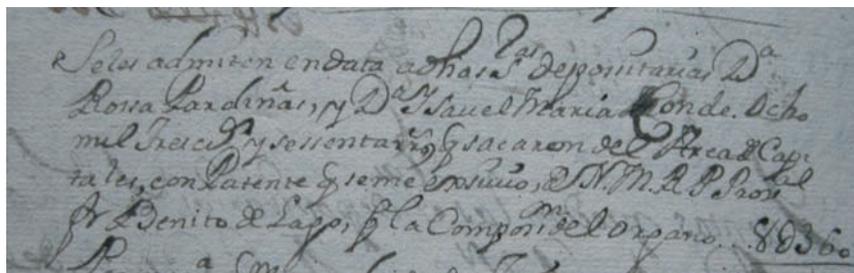
<sup>318</sup> Ídem, marzo de 1736, fol. 435v.

<sup>319</sup> Ídem, 13 de marzo de 1750, fol. 464.

<sup>320</sup> Ídem, 19 de abril de 1752, fol. 464v.

en marzo de 1758 se mencionaba el gasto que se hizo en dicha ocasión, además de otras obras de infraestructura que se realizaron en el convento por aquellos años:

*«Y para que conste a las primeras cuentas pongo esta anotación: y todo este alcance fue a causa de los gastos de el órgano, la fuente...»<sup>321</sup>*



El órgano de Manuel de la Viña tuvo una importante reforma entre 1750 y 1752. Por aquellos años trabajaban en Santiago los organeros Eugenio González, José Crespo, Manuel Sanz...

Si a medida que iba transcurriendo el siglo XVIII las noticias referentes al órgano eran cada vez más escasas, en los años sucesivos lo fueron cada vez más. Tanto es así que no volvemos a saber absolutamente nada durante un largo siglo. Fueron tiempos muy adversos en los que tuvieron lugar toda una serie de acontecimientos que llevaron a España a la etapa más crítica y decadente conocida hasta la fecha. Los factores que agudizaron esta decadencia fueron varios: por un lado la invasión napoleónica, que desembocó en la Guerra de Independencia, las dos guerras civiles (conocidas como Guerras Carlistas) fruto de la inestabilidad monárquica y; la pérdida de las colonias en América. Todos estos conflictos sociales involucraron de una manera muy directa a la Iglesia dentro de esta problemática, teniendo que soportar toda una serie de inconvenientes derivados, en gran parte, de esta crisis general que se dio en todo el país, y de la cual surgirían unos profundos cambios tanto religiosos como socio-culturales. Y el caso más evidente fue la desamortización de los bienes eclesiásticos o el controvertido Concordato de España con la Santa Sede.

Tras la restauración monárquica al finalizar la guerra contra Napoleón en 1814, la situación musical de la Iglesia española cayó en picado. Si en la segunda mitad del siglo XVII la música gozaba de una salud más que satisfactoria en el convento de Santa Clara de Santiago, durante el primer cuarto del siglo XIX el ambiente era completamente distinto. Bien por falta de medios o bien porque urgía afrontar otra serie de prioridades, la música

<sup>321</sup> Ídem, 17 de marzo de 1758, fol. 478.

fue relegada a un plano secundario, muy lejos de lo que fue en otros tiempos, como se puede percibir de estas anotaciones realizadas en 1814 en el Libro de Cuentas del Convento:

*«Son data, once mil cincuenta y un reales de funciones, música y limosnas a diferentes comunidades pobres; a religiosos y particulares; viudas de militares; pobres de la cárcel, y de concurrentes al torno»<sup>322</sup>.*

Pero el acontecimiento que más afectó a la vida de los conventos y monasterios fue sin duda alguna de desamortización de Mendizábal. En 1836, cuando transcurría la primera Guerra Carlista, el ministro de hacienda Juan Álvarez Mendizábal inició la desamortización de todos los bienes de la Iglesia, anunciando la extinción de los órdenes religiosos y la incautación de sus bienes por el Estado. Las clarisas de Santiago de Compostela no fueron una excepción. Las monjas tuvieron que abandonar el convento entre los años 1836 y 1843, alojándose en el convento de la Enseñanza. Durante este tiempo, el convento de Santa Clara fue utilizado como cuartel y como cárcel. Una vez que regresaron las clarisas a su convento, tuvieron que hacerse muchas obras para volverlo a acondicionar, debido al mal estado en que se encontraba. Todo ello se pudo hacer gracias al gran benefactor Manuel García Pan, en cuyo testamento dejó millones de reales para reparar todos aquellos desperfectos que sufrieron los órdenes religiosos de Santiago en los devastadores sucesos que ocurrieron, primero con la guerra contra los franceses y después por la Desamortización. Entre las diversas obras que fueron costeadas por los testamentarios de García Pan en el convento de Santa Clara, se incluyó la del órgano. Así dejó constancia la abadesa sor María Manuela Rodríguez en su «*Memoria de Algunos Sucesos desde 1836 a 1871*»:

*«Tienen el tercer lugar entre los bienhechores el Rbdo. Padre Fray Pedro Bartolomé Casal, Sr. Dn. Baltasar Estoll y el Sr. Dn. Braulio Martínez como testamentarios del Sr. Dn. Manuel García Pan Q. E. G. E. cuyo Señor dejó sus bienes para obras pías y estos señores tuvieron la bondad de mirar por la comunidad haciendo las obras siguientes: reedificación del órgano, retejaron todo el convento, hicieron refectorio nuevo con sus mesas y asientos, hicieron la escalera que baja de la Sala Capitular al coro de abajo con el antecoro pequeño y las lonas...»<sup>323</sup>*

---

<sup>322</sup> Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela. Libro de Cuentas: año de 1814, fol. 724.

<sup>323</sup> Ídem, Año de 1871, Memoria de algunos sucesos desde 1836 a 1871, por la abadesa sor María Manuela Rodríguez.

Al volver las monjas al convento también fue necesaria la reparación del órgano. Parece ser que hacia mediados de la década de 1850 se solicitaron ayudas para tal efecto, pero éstas tardaron en llegar. El 15 de diciembre de 1857 el Arzobispo de Santiago recibía una carta del «*Ministerio de Gracia y Justicia*» en la que se concedía la aprobación del presupuesto para el acondicionamiento del convento de Santa Clara con una partida de dinero de 8.332 reales. Sin embargo, habría que esperar casi otros diez años para que el órgano fuera reparado. La carta encarpeta venía expresada en los siguientes términos:

*«Año de 1857. Reparación del Convento de Religiosas de Santa Clara de Santiago. Presupuesto aprobado 8.332 reales (Sólo se balló la Real Orden de Aprobación del presupuesto del 15 de diciembre de 1857 que es la que se encarpeta. Junta Diocesana de Santiago. [Carta de Aprobación]: Exmo. Señor. La Reina (q. D. g.) se ha dignado aprobar el adjunto expediente promovido para la reparación del Monasterio de Santa Clara de esta ciudad, cuyo presupuesto importa ocho mil trescientos treinta y dos reales; reservándose para cuando haya más fondos en el presupuesto eclesiástico, la aprobación del formado para la reparación del órgano de la expresada comunidad. De Real orden lo digo a V. E. para los efectos consiguientes. Dios guarde a V. E. muy atentamente, Madrid 15 de diciembre de 1857. García [dirigida al] Sr. Arzobispo de Santiago»<sup>324</sup>.*

Después de algo más de un siglo, en 1865, el órgano de Manuel de la Viña sufrió la segunda reforma importante a cargo del organero santiagués Ramón Cardama. En el fondo del arca de vientos, en el lado de los bajos, todavía puede leerse un fragmento de la etiqueta en el que dice: «*reconstruido por Ramón Cardama, 1865*». Como bien decía la abadesa sor María Manuela Rodríguez, el costo de dicha reforma fue sufragada por los testamentarios de Manuel García Pan, dato que queda confirmado en el mismo órgano, en una leyenda que permanecía oculta bajo la pintura aplicada en alguna de las intervenciones posteriores a la de Cardama:

*«Reedificado por acuerdo de los señores F. Pedro Bartolomé Casal, Dn. Baltasar Stolle y Dn. Braulio Martínez como fideicomisario del Sr. Dn. Manuel García Pan Q. P. E. P. en el año de 1865. Siendo el maestro Dn. Ramón Cardama».*

<sup>324</sup> **Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela:** I.18 Serie Comunidades Religiosas. n.º 4. *Comunidades Religiosas y Edificios Conventuales 1785-1908.*

De esta intervención datan los siguientes cambios: nuevo secreto y sistema de tablones acanalados, ampliación de la extensión del teclado a 56 notas C-g<sup>3</sup>, ampliación de las Contras a 12 notas C-B, nueva transmisión de teclado y registros, y nuevo sistema de fuelles paralelos...

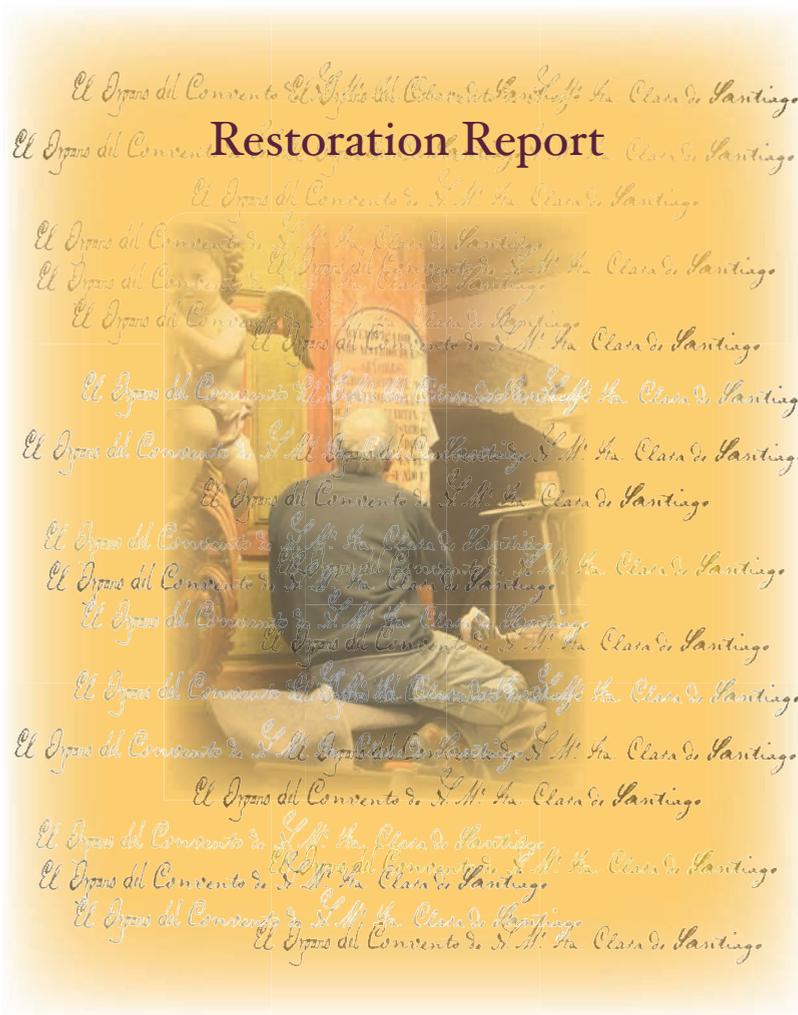
Ramón Cardama era padre de la clarisa Sor M<sup>a</sup> de la Asunción Cardama, recordada en el Real Convento santiagoés por sus excelentes cualidades musicales como pianista y organista. Vistió el hábito el 14 de enero de 1884 y profesó el 17 de enero de 1885, justo veinte años después de la reforma del órgano llevada a cabo por su padre:

*«En el Convento de N. Me. Sta. Clara de esta Ciudad de Santiago el día catorce de enero de 1884: tomó el hábito para religiosa de coro Sor M<sup>a</sup> de la Asunción de Jesús, Hija de legítimo matrimonio de Dn. Ramón Cardama y Da. Francisca Muñiz vecinos de esta ciudad. Salió para la exploración acompañada del Sr. Dn. Pedro Seixas Canónigo Provisor; Profesó el día 17 de enero de 1885 en manos de la Rda. Me. Abadesa en presencia de la Comunidad reunida a toque de campana y del Rdo. Pe. Fray Francisco Ferrando lector de Teología del Convento de N. Pe. Sn. Francisco de esta ciudad, y demás asistentes a lo anterior para que conste lo firmamos...»<sup>325</sup>*

Existe una inscripción sobre una lámina metálica que se hallaba colocada justo encima de la tabla que contiene la leyenda de 1865, recientemente descubierta, y que da cuenta de la última reforma importante que tuvo el órgano hasta la restauración que acaba de concluir: *«Este órgano ha sido reedificado por F. Manuel Fernández, hijo de esta Sa. Pcia. por los años de 1930 al de 1932»*. En esta intervención se sustituyó la transmisión mecánica del teclado y los registros por otra de transmisión neumática, para lo cual se añadió una nueva consola de pupitre. Se realizaron multitud de alteraciones tanto en la tubería como en la disposición de registros, complicando de forma notable la distribución interna del instrumento y haciendo imposible su mantenimiento. A partir de entonces la degradación del órgano fue tal que en la década de 1970 dejó de funcionar tras una última intervención. Ciertamente dicha intervención fue bastante pésima: se sustituyeron los tubulares de plomo por otros de plástico, se pintó toda la tubería con purpurina, se rasparon y se rayaron todas las canillas de los tubos de lengüetería...

---

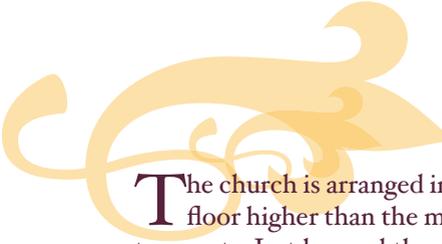
<sup>325</sup> **Archivo del Real Convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.** Libro de Profesiones desde 1786, fol. 14.



MARTIN GOETZE







## Introduction

The church is arranged in typical Spanish fashion with the nuns' choir one floor higher than the main part, at the west end with a grille dividing the two parts. Just beyond the grille is the organ, on the south side facing across the choir. The bellows is partly recessed into an arch behind the organ.

The main part of the organ stands in front of the bellows and is more or less fully enclosed at the sides, back and top. The upper part with the front pipes contains the pipework; behind the impost moulding is the windchest; below that is the action from the keyboard. On either side of the keyboard, the stop action connects to vertical wooden stop trundles, rods then pivoted to the lower ends of iron levers which operate the sliders.

Nearly all the wood used is chestnut. For the first period the case-work was varnished. It is possible that part of the work later in the eighteenth century was the polychrome finish which is the present appearance. The paintwork around the keyboard area and some of the right hand case side was carried out in 1865, and can be compared with the decoration on the Cardama organ in the convent of Belvis. Apart from the colour, the appearance of the organ is more or less as da Viña left it. The major exception is the Trompetería, which was arranged by Cardama.

The bellows sits in a panelled frame, most of it within an arch behind the organ. It is a horizontal rise reservoir with a pair of feeders underneath. These are operated by a pivoted beam, worked by a lever which is pulled and pushed from the back of the organ on the left hand side.



Figure 1. Organ before dismantling.  
*Fotografía 1. Órgano antes de la restauración.*



Figure 2. Pipes before dismantling.

*Fotografía 2. Tubería antes de ser desmontada.*



Figure 3. Swell with shutters removed.

*Fotografía 3. Caja expresiva sin las persianas.*

## Stoplist

Bajoncillo (4')	Violón (8')	Violón (8')	Corneta (VI)
Dulzaina (8')	Lleno (III)	Lleno (III)	Flauta (4')
Trompeta Real (8')	Decinovená (1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> )	Decinovená (1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> )	Oboe (8')
	Quincena (2')	Quincena (2')	Clarín (8')
	Docena (2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> )	Docena (2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> )	Trompeta Magna (16')
	Octava (4')	Octava (4')	Dulzaina (8')
	Flautado (8')	Flautado (8')	Trompeta Real (8')

*Left hand stops*

*C – c<sup>1</sup>*

*Right hand stops*

*c<sup>#1</sup> – g<sup>3</sup>*

Pull-down pedals for bottom 12 notes C – B

Knee operation of Corneta box lid.

Lleno

C	c <sup>#1</sup>	g <sup>2</sup>
1	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub>	4
2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub>	2	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub>
1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub>	1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub>	2

**Figures 4-6 . Keyboard and stop knobs.**



## The Restoration

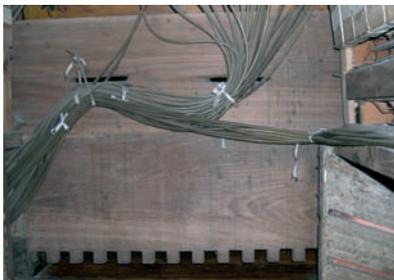
### Condition

It was possible to play some notes of some stops when we arrived to inspect the organ as part of our first examination. However, a glance inside revealed enough evidence to make it surprising that anything at all played. Just the condition of the pipework was incredible, as not only was there a very thick coating of dirt over everything, but the painter of the silver colour on the front pipes seems to have only used part of the pot, and was determined to finish it on the inside pipes. Confining the paint to the outside pipe surface may not have made much tonal difference, but it was also carefully applied to the flue area where the slightest change would be very audible.

A second manual had been fitted in above the bellows, in the arched recess and just in front of it. Access to the pipework of this part of the organ was extremely difficult, and the space which it occupied increased the difficulty in reaching the pipes in the main part of the organ.

Conversion of the action to a pneumatic system was carried out in the 1934 work. The tubing used was thin clear plastic, and the route was not well planned, so that it was more likely for some notes to cease working as a result of their positioning around sharp corners, etc.

The expansion of the stoplist and the conversion to pneumatic action resulted in the positioning of pipes and rows of pipes in all places. Some larger pipes were to be found behind the carving attached to the left hand side of the case, i.e. outside the original case side; zinc tubing to supply wind to the Swell pipes was routed, very visibly, out through the right hand side of the case, through the old panelling, and out to the back of the organ.



**Figure 7. Back of the knee board, with plastic tubing.**

*Fotografía 7. Trasera de la consola a la altura de las rodilleras con tubulares de plástico.*



**Figure 8. Plastic pneumatic tubing at the 1934 console.**

*Fotografía 8. Tubulares neumáticos de plástico en la consola de 1934.*



**Figure 9. Pneumatic action under the windchest.**

*Fotografía 9. Transmisión neumática por debajo del secreto.*

### Plan for restoration

After making an inventory and assessing the condition of the convent organ, trips were made to other organs of similar date and by the same builders, where it was possible to discover any. A survey of Santiago's organs has been made by Jiménez<sup>1</sup>, and this was also referred to in order to arrive at the possible forms the Santa Clara organ had during its history. At the time, the convent archives had not been studied, and we were not aware that other information might be forthcoming. However, the discoveries made after the organ's restoration would not have affected the decisions made during the work.

Because the most important single item in the organ—the windchest—was made by Ramon Cardama as part of his alterations in 1865, we decided that this was the date the restoration should aim for. A remarkable proportion of the pipes have survived from before Cardama's work, possibly by da Viña, but although it is easy enough to identify them as older, establishing a stop-list becomes more conjectural. The 1865 stop names were pencilled on the windchest ends. The alterations made since 1865 were poorly carried out and did not respect the earlier instrument, so the choice of date to work to became clear.

Centred around the windchest, the plan was to remove later alterations and additions, returning parts to their earlier positions where possible. Much of the more recent work made use of existing parts of the organ, and trying to discover where they belonged took a great deal of time. The pneumatic action had been attached to the existing pallets, so removing them was a relatively easy job. Revision of the wind route had resulted in cutting through a structural rail in the centre of the chest. This considerably reduced its strength, so a revision of the wind trunk was required. An electric blower had been inserted under the right hand side of the bellows, and the hand blowing mechanism detached. The discarded parts were fortunately stored under the bellows, so they could be restored.

With the later additions taken off, the casework could return to its Cardama appearance, the unsightly holes filled in and new parts made where woodwork was missing, such as the entire bass side of the organ. The back of the organ could be put back as most of the earlier framework was still in place, and many of the panels had been pressed into service as part of the Swell box, so only three new ones were needed.

The major new work necessary was the keyboard and action. For these it was possible to take details from other organs in the area. The Convento de Belvis has two chapels and in each is an organ, one built in 1868 by Cardama. Although not unaltered, it provided information about the keyboard, key and stop action, and was a nice example of contemporary decoration similar to the area around the Santa Clara keyboard, and probably carried out by the same person.

---

<sup>1</sup> Enrique Jiménez Gómez, *Organos Historicos Compostelanos*, 1997



Figures 10-11. Keyboard area of the Cardama organ at Belvis convent (left) and Santa Clara (right).

*Fotografías 10 y 11. Consolas de ventana realizadas por Cardama en los conventos de Belvis (izquierda) y Santa Clara (derecha).*



Figure 12. Cardama organ in the convent of Belvis, Santiago.

*Fotografía 12. Órgano construido por Cardama en el convento de Belvis, Santiago.*



Figure 13. Cardama's plaque on the Belvis.

*Fotografía 13. Placa de Cardama en el órgano de Belvis.*



Figure 14. Cardama's plaque on the Santa Clara organ.

*Fotografía 14. Placa de Cardama en el órgano de Santa Clara.*

*El Órgano del Convento de S. M. Sta. Clara de Santiago*

## Examination and analysis

After the dismantled parts were back in the workshop it was possible to look at them with good lighting and space to lay things out. Some pipes from different stops and building periods were selected for metal analysis and taken to the Sheffield Assay Office. One of the painted pipes was sent to Liverpool for more extensive examination, and pieces with corrosion, found on many of the pipes, were sent to Göteborg University as part of their investigation into the causes and possible cures of such conditions (the Collapse Project).

### Case finish

Parts of the old casework had been sawn off and used as packing pieces in more recent work, and two of these were sent to Catherine Hassall for analysis of the paintwork.

Four paint samples were sent:

- 1 - from the red painted frame of a side door
- 2 - from the yellow panel of a side door
- 3 - from re-used section of red from the side of the door
- 4 - from a piece of yellow known to date from 1865

The samples were examined under a low magnification, then mounted in resin to be cut and polished as cross-sections. The layers in the sections were compared in halogen and in UV fluorescent light, at magnifications up to x500. The identity of the white pigment in the ground layer was checked using a scanning electron microscope (SEM). Paint from the coloured layers was dispersed on glass slides and the pigments identified by polarised light microscopy.

### Results

#### Samples 1, 2 and 3

Unfortunately the decoration cannot be dated from the pigments as those used were ones commonly available until the middle of the twentieth century.

All one can say for certain is that the decoration must have been applied before the 1940's, as lead white ceases to be used after that time. It could well date to the 1930's.

The paint in samples 1, 2 and 3 was applied in three layers:

- 1 - a priming of pure lead white
- 2 - a pale pink ground of lead white and red ochre, and a pale yellow ground of lead white and yellow ochre
- 3 - a red glaze of an organic red lake mixed with iron oxide red, and a yellow glaze of organic yellow lake.

The decoration was then given a coat of clear resin varnish.

What is curious is that the decoration was applied to the wood with a dirty, varnished surface. Several cross sections were made from the samples, and all of them showed varnish and dirt under the paint layers.

This must mean either that in 1865 parts of the organ were simple varnished, or that the 1865 craftsmen re-used some old timber.

Sample 4 – 1865 decoration

This paintwork was executed in a different technique.

The ground consisted of a single layer of off-white paint mixed from lead white plus a little red and yellow ochre. The glaze consisted of a semi-opaque mixture of ochres and a little umber.

Significantly, the paint was applied to clean, freshly cut timber.

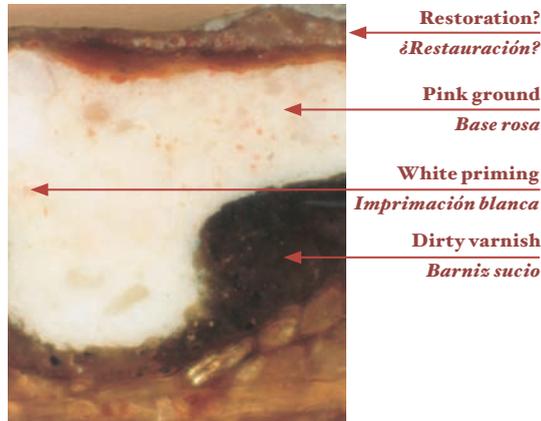
### Red Decoration

Sample 1 from the side door.

In this piece there is a trace of red restoration over the original red glaze.

Between the wood and the lead white ground is a mixture of dirt and varnish.

(x500)



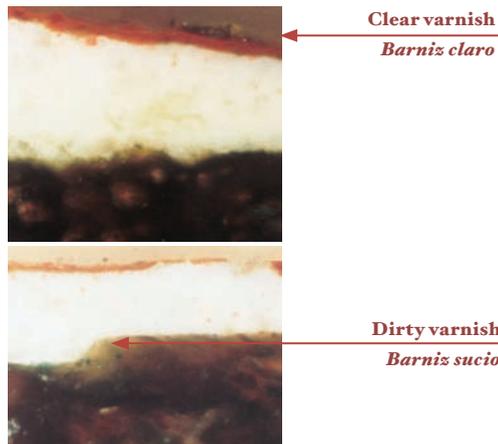
Sample 3

From a re-used piece at the side.

The same layers as above.

This is a good example of the red glaze and the clear varnish over it.

(x500)



El Organó del Convento de S. M. A. Clara de Santiago

### Yellow painted decoration

Sample 2 from the side door

The varnish under the yellow decoration is not so easy to see as it is under the red samples, but it has collected in hollows of the grain.

(x200)

Detail, showing the yellow ochre particles in the ground layer, and the translucent yellow glaze over the top.

(x500)



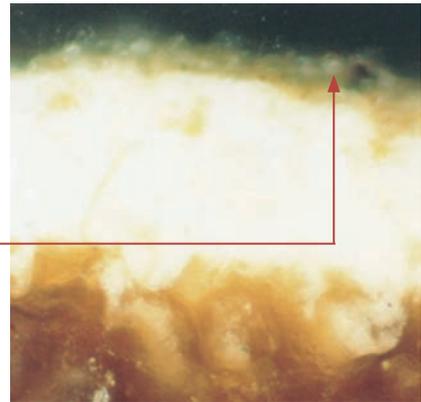
Sample 4

From 1865 paintwork

In this fragment the paint was applied to clean, freshly cut wood.

(x500)

**Semi-opaque glaze**  
**Glaseado semiopaco**



## Restoration work: problems and solutions

### The bellows

It was with considerable huffing and puffing that the 1865 bellows was extracted from its nest. Not only was it a fairly tight fit in the space, but the massive construction was extremely heavy. As its constituent parts were disassembled, the reasons for the weight became clearer.

The main reservoir was made as a horizontal rise with one inward fold and one outward fold. Boards were made into a frame which surrounded the bellows and was fixed to the top frame so that when empty, no leather-work was exposed to possible attack from small furry mammals. Four very substantial iron compensators were attached to the inside of the frames. The ribs were about 25mm thick and hinged with an ingenious rope system. A crude frame with a boarded bottom sits in the middle of the reservoir top, its purpose to contain the weights needed to achieve the right wind pressure. A pressure of 64mm water column was achieved with no weights at all.

In contrast to the massive scale of the reservoir, the two feeders underneath are about as weedy as it would be possible to imagine. Nevertheless, they are sufficient to do their job, and operating the restored wind system is not as strenuous as might be supposed. In order to save the strength of the nuns, it was deemed an advantage to keep an electric blower, and a new Laukhuff one was installed, in a box, at the treble back of the bellows area.



**Figures 15–18. Bellows during disassembly in the workshop.**  
**Fotografías 15-18. Fuellería durante su desmontaje en el taller.**

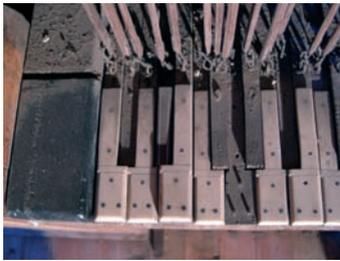


**Figures 19-26. The bellows re-leathering process.**  
*Fotografías 19-26. Fuellería en proceso de restauración.*

The keyboard and action

These were the main items in the organ which were almost entirely missing. The keyboard surround was still in place, with the keydesk which hinges down to cover the keyboard when not in use. The holes for the stop knobs were there, but empty. Amongst the odd bits that were collected from the organ was the board that would have been behind the sharps. Still in place was the panel below the keyboard, and on the back were holes for roller studs. Using a rubbing of this board, new rollers were made following the style of Cardama. This roller board is for the twelve pull-down pedals, for which only the slots were left.

Because the casework was left in position, a temporary structure was built so that the restored parts could be assembled in the workshop. With the windchest and keyboard in place it was possible to determine the position of the new roller board. The size and spacing of the rollers was found to be critical, since it was possible to see that part of the stop action had been fixed to the inside of the case, and the restored stop action would be in the same position.



Figures 27-28. The keyboards of San Lorenzo (left) and the early nineteenth century organ at Belvis (right).

Fotografías 27-28. Teclados de San Lorenzo (izquierda) y del órgano de Belvis de comienzos del siglo XVIII.

Figure 29. Details of the new keyboard at Santa Clara.

Fotografía 29. Detalles del nuevo teclado para el órgano de Santa Clara.



Figure 31. Pedal pull-down action assembly.

Fotografía 31. Montaje del teclado de Contrás.

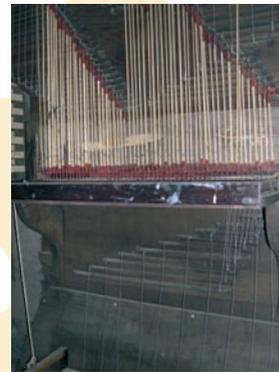


Figure 30. Action and back of the keyboard of the Cardama organ at Belvis.

Fotografía 30. Parte trasera de la transmisión del teclado del órgano de Belvis realizado por Cardama.

El Órgano del Convento de S. M. N. Clara de Santiago



**Figure 32. Roller board and stop action.**

*Fotografía 32. Tablero de reducción y transmisión de registros.*



**Figure 35. Stop levers. The single pivot rod sits in a channel without fixings.**

*Fotografía 35. Palancas de registro. El eje sencillamente descansa en su alojamiento sin fijaciones.*



**Figures 33-34. Tracker connections and roller details.**

*Fotografías 33-34. Conexión del varillaje y detalles del tablero de reducción.*

### The windchest

As with most other parts, this was made of chestnut. There is a frame, and all the bars were channeled into the front and back rails. On the pallet side, thin strips of wood were let in to the channels, leaving the pallet opening at the front. The whole surface was covered with sheepskin, with the pallet openings cut out. The tops of all bars have small rebates into which thin strips of wood (about 3mm thick) were glued, the tops planed level with the bar tops. The entire upper surface of the windchest was covered with sheepskin, and on top are the bearers and sliders and then the upperboards.

Once the windchest had been cleaned and stripped to the bar frame, it was evident that nearly all the bars were very loose in their housings. The solution adopted was to fix them in position with dowels, making sure there was enough glue in the joints. These were then additionally sealed with strips

of very thin leather. All the loose in-fills needed cleaning and re-fixing. A major problem was that the grain of the timber used was not carefully selected, so that shrinkage in neighbouring bars was inconsistent, resulting in an undulating table surface. Because the in-fills were so thin, it was not possible to plane the table until all the surface was flat, so instead the low areas were built up to the same level as the high areas using a variety of thicknesses of paper and card. The whole surface was then covered with sheepskin.

The pallet box was original, but zinc trunking had been added, the hole cutting through Cardama's paper label in the middle of the back rail. The back rail is a major structural part of the windchest, and the hole had succeeded in considerably reducing its strength. A new wooden wind trunk was planned, and the back rail re-built for maximum strength.

Pneumatic motors had been inserted under each pallet, without altering the pallet box sizes. This made restoration of this area relatively easier. The bottom board still had the original pull-down holes, and like some other Spanish organs, the large countersink was on the underside. It took some time and pictures of other instruments before we were assured that Cardama was following accepted practice and had not simply made a stupid error. It does mean, however, that the pulpeten need to be formed before being glued on: the usual method is to have the countersunk holes on the upper surface so that they can be utilised for forming the sheepskin domes as the work progresses.

Almost all the Cardama upperboards had been adapted in the more recent work, and restoration involved plugging later holes, e.g. for pneumatic tubing, and opening up original ones, e.g. most in the Llenu upperboard.

From the early seventeenth century Spanish organs developed away from a layout which followed the front pipe order with inside pipes positioned directly on the windchest. The windchests became chromatic, with a division into bass and treble. The extra space required for the larger pipes was found by using channel boards, and these are a normal feature of the Spanish organ. Cardama's channel boards had been adapted as needed in the later work, some being re-used for other purposes, e.g. the one for the Flautado was serving as a walk board at the back of the organ, behind the Swell box. There were even parts of channel boards that must have come from before 1865, since the scaling did not match that of the present windchest.

Considerable time was spent on the channel boards. Not only was there a large amount of repair work such as patching, splits and missing areas, but many new boards were needed. Since channel boards allow some scope for freedom of positioning, the pipes were laid out with reference to ease of access for tuning, a consideration not very high on the list of some builders. The old boards are single pieces of chestnut; the new ones are solid oak, a timber not so dissimilar. Grooving was routered out on both sides of the boards, and then sealed with sheepskin.

The pipes sit on toe boards, which are either independent of the channel board (winded through conveyances), or fixed to the board top. As with the channel boards, repairs and reconstructions were required.



Figure 36. Removing sheepskin from the underside of the windchest.

*Fotografía 36. Desencolando la piel de cordero de la parte inferior del secreto.*



Figure 39. Measuring the distortion in the windchest table.

*Fotografía 39. Medición del desnivel en la mesa del secreto.*



Figure 37. Channels in the bar frame. The small holes are for the pallet guide pins.

*Fotografía 37. Canales en el armazón del secreto. Los orificios pequeños son para las guías de las ventillas.*



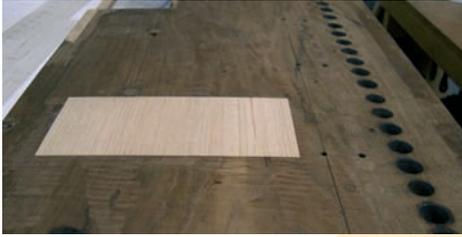
Figure 38. Glueing discs for levelling the table.

*Fotografía 38. Encolando arandelas para nivelar la mesa del secreto.*



Figures 40-41. Restored pallet box from the back (left) and front (right).

*Fotografías 40-41. Arca de vientos restaurada por la parte posterior (izquierda) y por el frente (derecha).*



**Figure 42.** Underside of the pallet box bottom, showing the large pull-down holes.

*Fotografía 42. Parte posterior del arca de vientos donde se aprecian los grandes agujeros para los ganchos.*



**Figure 43.** Sheepskin purses on the inside of the pallet box.

*Fotografía 43. Tetillas de piel fina de cordero en el interior del arca de vientos.*



**Figure 44.** Restored windchest on a temporary frame.

*Fotografía 44. Secreto restaurado sobre una estructura provisional.*



**Figure 45.** A former channel board which had been cut into four pieces. Front and back views.

*Fotografía 45. Tablón acanalado fragmentado en cuatro partes, visto por delante y por detrás.*



**Figures 46-47.** New channel boards.

*Fotografías 46-47. Nuevos tablones acanalados.*



### The channel boards and front construction

There are three rows of horizontal reeds below the front pipes. They are on three boards: two flat ones each side of the half round central one.

The usual arrangement is to have the front channel board for the lowest horizontal reed, the others behind and above. Here the layout is more complicated, with only one horizontal reed in the bass but three in the treble.

Behind the front boards, attached to the back of the case posts, is an extra upperboard, the holes lining up with the upper two rows of the side horizontals. Only three pipes each side are on the bottom row, the top notes of the Oboe. The boots of the top two rows of pipes fit directly into these upperboards.

The centre has three groove boards at the back, the lowest at the back. This means that in order to put in the tubes, the back board must be put in first, the Oboe tubes glued in, then the centre board and the Clarin tubes, and to finish, the inside board at the top, which is fixed with wedges at the sides.

It is important to have the upperboard and grooveboard holes the right size for the connecting conveyances, i.e. a bit smaller than the conveyance, and with a countersink so that the tubes can be inserted in both sides loosely before being sealed with flax.

#### Re-assembly.

- 1 - The extra upperboards were fixed onto the back of the front posts.
- 2 - The fitting of the boots was checked.
- 3 - The front vertical channel board (Oboe) was fitted and fixed in position.
- 4 - Boots were put in, and sealed with strands of flax, a bundle about 8mm in diameter by 200mm long, painted with thin hide glue and immediately wrapped around the join between boot toe and channel board.
- 5 - Short lengths of conveyance were fitted between the upperboard and the bottom holes of the channel board. After making sure all were the right length, fixing could commence from one end, wrapping the glue soaked flax around the bottom of each, followed by the tops.
- 6 - The same operation was repeated for the other channel boards. The ones for inside pipes have an extra length of conveyance from the top of the channel boards up to a toe board for each rank of pipes.

Once the channel boards are in place and the conveyances glued in, there is no possibility to make any adjustments to the upperboards or sliders for these stops. Since it took about one month to complete this work, it is important that nothing is allowed to compromise the workings, e.g. accidentally knocking over the glue pot. In view of this, it is perhaps not so surprising to find that many Spanish organs had frequent payments for major work.



Figure 48. Looking down on the centre tower, the front pipe toeboard removed (left, before restoration).

*Fotografía 48. Basamento de la torre central con el tablero acanalado para los tubos de fachada retirado antes de la restauración (izquierda).*



Figure 49. Centre toeboard during assembly (right).

*Fotografía 49. Tablero acanalado de la torre central durante el montaje (derecha).*



Figures 50-52. Views inside the centre tower.

*Fotografías 50-52. Vistas interiores del la torre central.*



Figure 53. Bajoncillo toeboard before it is put into position.

*Fotografía 53. Suplemento para fijar los boquilleros del Bajoncillo antes de su instalación.*



Figure 54. Trompeta Magna boots being fitted into the toeboard.

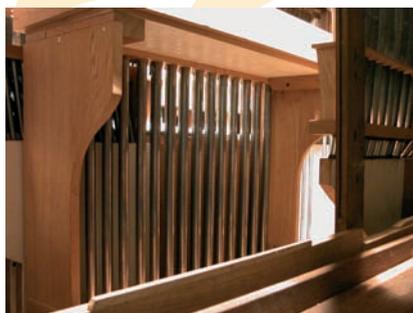
*Fotografía 54. Instalación de los boquilleros de la Trompeta Magna en su lugar.*

*El Organ del Convento de S. M. A. Clara de Santiago*



**Figures 55-60. Channel boards during installation.**

*Fotografías 55-60. Conexión de los diferentes tableros acanalados durante la instalación.*



**Figure 61. Conveyances for the mounted and enclosed Corneta.**

*Fotografía 61. Conductos para el secretillo de la Corneta en Ecos.*

## The metal pipes

### Construction

The general style of manufacture of the pipework from original to 1865 is broadly similar. The main features are:

- medium to high tin content
- coarse scraper marks running across all the pipes
- long pipe feet, toes forward of the pipe centre line
- no nicking (generally)
- no ears on open pipes

The 1865 pipework was made of thinner metal and was slightly less coarsely scraped.

### Metal analysis

The following table summarises the results of metal analysis carried out by Sheffield Assay Office.

	Lead	Tin	Silver	Aluminium	Arsenic	Bismuth	Cadmium	Copper	Iron	Antimony	Zinc
Front pipe (Octava, Bb), top of body	5.54	94.3	0.002	0.028	<0.005	<0.005	<0.0005	0.028	0.1	<0.02	0.003
Front pipe, inside of toe hole	21.4	78.3	0.002	0.028		0.012	<0.0005	0.104	0.026	<0.005	<0.0005
Front pipe languid	98.6	0.07	0.023	0.08	0.08	<0.005	<0.0005	0.01	1.18	0.017	0.04
Front pipe solder seam	34.8	63.9	0.005	0.56	0.05	0.05	<0.001	0.61	0.06	<0.01	0.015
Front pipe, 1930 solder	49.7	49.7	<0.002	0.13	0.14	0.009	0.001	0.238	0.01	0.038	0.039
15a, C, body	43.8	56.0	0.002	0.015	0.26	0.006	<0.0005	0.012	0.003	<0.02	0.015
Cornet 8ft rank, c#1, body	50.2	49.5	0.009	0.015	0.14	0.037	<0.0005	0.07	0.016	0.029	0.003
Trompeta Magna, f#2, resonator	35.9	63.4	0.003	0.023	0.62	0.011	<0.0005	0.01	0.026	<0.02	0.0025
Conveyance	41.1	58.6	<0.002	<0.005	0.29	0.009	<0.0005	0.019	<0.002	0.009	<0.0005

A front pipe was sent to the Conservation Centre of National Museums Liverpool in order to determine the composition of the silver surface finish with a view to possible treatment. This appears as an appendix.

#### Pipe manufacture

There is evidence in the old pipework of casting on sand and on cloth, both methods apparently on original pipes (front pipes and Trompeta Real). In general though, the well scraped inside surfaces make it difficult to identify one method or the other. Scraping on the outside is always across the pipe, the usual Spanish practice. The Cardama pipes which complete the ranks above c<sup>3</sup> are a smoother grade of scraping, but the metal is thinner.

Mouths are about  $\frac{4}{17}$  plate width, long French mouths are scored on the inside of pipes up to about  $\frac{1}{4}$  ft c. Languids are fairly thick, and a counterface is visible on many pipes. Flues are not narrow, and the feet are soldered onto the bodies with not much 'overbight', and with the centre of the toe forward of the pipe centre.

The Flautado C has a metal thickness of 2.2mm at the lower lip, 2.0mm at the upper lip and 1.0 to 1.2mm at the pipe top. Despite the toe being well forward of the pipe centre, there has been no distortion of the foot metal. Thicknesses are kept up through the ranks, the smallest old pipes not less than 0.5mm thick.



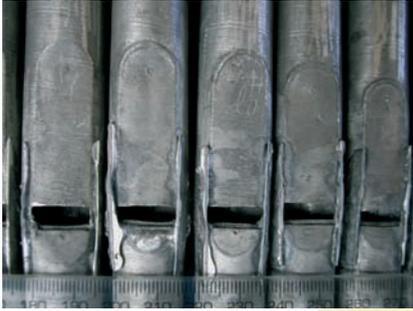
**Figure 62.** The inside of a front pipe, showing signs of sand casting.

**Fotografía 62.** Interior de un tubo en el que se aprecian señales de la fundición sobre



**Figure 63.** The end of the Trompeta Real C resonator, showing the marks of casting on cloth.

**Fotografía 63.** Extremo superior del pabellón del C de la Trompeta Real mostrando marcas de fundición sobre tela de lino.



**Figures 64-65. Flautado treble mouths (left) and toes (right).**  
*Fotografías 64-65. Bocas de los tiples del Flautado (izquierda) y pies (derecha).*



**Figure 66. Quincena, 1ft c to d#**  
*Fotografía 66. Tubos de la segunda octava de la Quincena, c-d#.*

**Figure 67. Flauta.**  
*Fotografía 67. Flauta.*



**Figure 68. Violón mouths.**  
*Fotografía 68. Bocas del Violón.*

**Figure 69. Violón flues.**  
*Fotografía 69. Grietas del Violón.*

### Pipework restoration

Nearly all the pipes were painted with aluminium paint in the 1930 work. Also, zinc ears and beads had been added, following tonal ideas of that period.

One of the first tasks was to clean the pipes, and then remove the paint and the extra zinc pieces. The pictures below illustrate part of the stripping process. A paint stripper in jelly form was used so that it would not run off the curved surface of the pipes. It was gently agitated with a brush immediately after applying until the dissolved paint could be swabbed off with a rag. If necessary more stripper was applied using the same process. For the larger pipes, like the front pipe in the picture, the work was carried out in sections in order to keep the process manageable.

It was found that the mouth area of the front pipes had original gilding remaining, and the use of stripper here would have removed this. In this area, the paint was removed using cotton buds dipped in acetone, working much more slowly than with the stripper.

**Figures 70-71.**  
Pipe hook joint corrosion, and after repair.

*Fotografías 70-71. Corrosión en las inmediaciones del gancho del tubo y reparación.*



**Figure 72.** Stuart Dobbs restoring a gilded pipe mouth.

*Fotografía 72. Stuart Dobbs restaurando el dorado de la boca de un tubo.*

**Figures 73-74.**  
Kate Picken stripping the largest Flautado pipe.

*Fotografías 73-74. Kate Picken eliminando la purpurina del tubo más grave del Flautado.*





**Figures 75-76. Corroded pipe during repair.**  
*Fotografías 75-76. Tubo corroido durante su reparación.*



**Figures 77-78. Flautado b during restoration, before re-gilding the mouths.**  
*Fotografías 77-78. Tubo del Flautado durante su restauración antes de volver a dorar las bocas.*



*El Organico del Convento de S. M. N. Clara S. Santiago*

**Figure 79. Flautado c# mouth.**  
**Fotografía 79. Boca del c# del Flautado.**



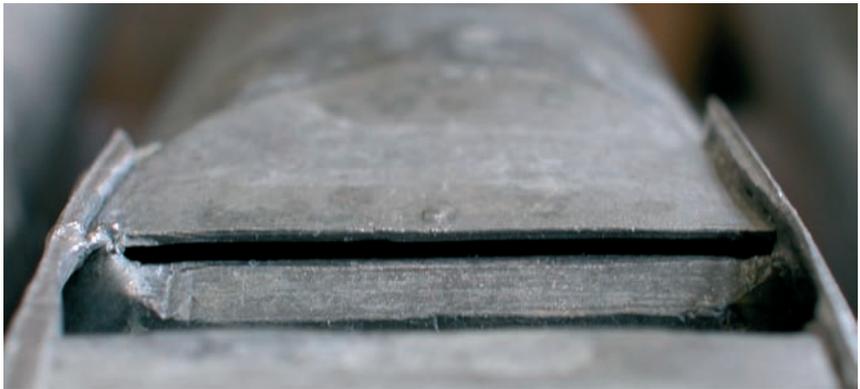
**Figure 80. Flautado c# flue.**  
**Fotografía 80. Grieta del c# del Flautado.**



**Figure 81. Flautado f# mouth.**  
**Fotografía 81. Boca del f# del Flautado.**



**Figure 82. Flautado f# flue.**  
**Fotografía 82. Grieta del f# del Flautado.**



**Figure 83. Quincena flue.**  
**Fotografía 83. Grieta de un tubo de la Quincena.**

### Wood pipe details

The only wood pipes have their measurements listed below. Those with an asterisk date from 1865; the rest are probably from the da Viña organ. They are all made of chestnut. The Violón is stopped.

		Length, end to block bottom	length, end to cap top	outside depth	outside width	inside depth	inside width	cut-up	mouth height	foot hole	flue
<b>Flautado</b>	<b>C#*</b>	2321	2190	145	138	112	107	-26	135	not orig	1.9
	<b>D#*</b>	2075	1945	131	127	102	100	-24	125	not orig	1.8
	<b>F#*</b>	1805	1675	114	112	87	80	-23	107	14.4	1.9
	<b>G#*</b>	1595	1465	103	105	77	77	-22	100	12.3	1.7
<b>Violon</b>	<b>C</b>	1314	1203	125.5	123.2	103.3	100.3	24.4	96.5	13.8	1.8
	<b>C#*</b>	1255	1142	123.4	118.1	101.6	97.1	25.3	123.7	12.1	1.6
	<b>D</b>	1230	1118	119	115	97	95.2	27.1	87.9	11.7	1.2
	<b>D#*</b>	1130	1103	115.4	110	92.6	89	23.9	113	9.9	
	<b>E</b>	1080	965	111.8	107.3	88.6	84.5	22.5	75	12.3	1.6
	<b>F</b>	1030	916	109.7	106.3	88	83	24.2	79	10.1	1.4
	<b>F#*</b>	958	844	111.8	101.3	88.9	77.2	23.5	102	10	
	<b>G</b>	970	854	104.5	99	82.8	74.4	21.5	75	9.6	0.9
	<b>G#*</b>	877	762	105	93.3	80.5	71.1	21.6	92	9.4	1.3
	<b>A</b>	922	808	99	91	75.6	71	17.5	66	9.6	
	<b>A#</b>	811	695	89.5	83	70	65	16.6	60	6.1	1.0- 1.4
	<b>B</b>	807	672	84	80	66	62	15.8	61		1.2
	<b>C</b>	715	600	83	77	65	59	15	51	8.5	
	<b>c#</b>	681	567	77.9	75.3	61.4	59.4	16.7	59	7.5	



Figure 84. Wood pipe block and cap.

Fotografía 84. Embocadura de un tubo de madera.

El Organ del Convento de S. M. An. Clara de Santiago

**Flautado**

Note	Number	Outside circumference	Outside diameter	Mouth width	Mouth height	Flue r = reduced to	Toe Hole
C	5	515.8	164.2	115	26		15, inc 20
D	6	472.2	150.3	1/6.4	22	1.7	15
E	7	412.5	131.3	92.8	24.8	1.4-1.7	13
F	1	389	123.8	88.4	22.5	1.8, r 1.4	16, r 11
G	2	356	113.3	8/	25	1.4-1.8	12
A	3	324.3	103.2	72	2/2	1.3	1/
Bb	4b	321.2	102.2	70.4	18.8	1.43	11
B	4	287.3	91.5	63.7	21.7	1.75	15 r 13
c	5	262.7	83.6	60.6	19.5	1.65	
f	1	206.4	65.7	43.8	16.2	1.9	
a	3	172.7	55.0	37	14.4	1.8	8.6
c <sup>1</sup>	5	143	45.5	31	11.5	1.1	
f	1	115	36.6	26.4	10.2	0.7	7.2
a	3	102	32.5	27.1	9.7	0.9	6.7
c <sup>2</sup>	5	93.2	29.7	20.2	9.4	0.9	5.9
f	1	76.2	24.3	18.9	7	0.75	6.8
a	3	66.4	21.1	14.2	6.3	0.5	5.3
c <sup>3</sup>	5	57.9	18.4	13.4	5.6	0.65	5.9
f	1	50.2	16.0	11.5	4.5	0.65	5.3, 4.5
g	2	46.2	14.7	10.3	3.9	0.5	3

**Octava**

Note	Number	Outside circumference	Mouth width	mouth height	Flue	Nicks	Toe Hole	Notes
C	5	264	58.8	16.6	1.58			Front
D	6	240	51.3	18	1.6			Front
E	7	220.1	47.2	16.6			12.1	Front
F	1	206.3	45.3	15.9	1.45		10.9	Front
G	2	189.8	40.8	14.6	2.2		10.6	Front
A	3	172.5	38.4	14.3	1.75		10.7	Front
A#	4b	164.9	35.5	12.6	11.8		9	Front
B	4	156.8	33.7	12.1	1.37		11.8	Front
c	5	150	33.5	11.3	0.95		10.8	Front
f	1	112.8	26.2	10.3	0.65	11	5.1	ex flute ?
a	3	101	22.3	9.4	0.8	8	5.4	
c <sup>1</sup>	5	91	20	8.6	1	7	4.8	
f	1	76	17.9	7.1	0.75	0	5.7	

**Docena**

		Circumference	Mouth W	mouth H	Flue	Nicks	Toe Hole
<b>C</b>	2	180.2	45.6	14.9	1	10	8.5
<b>D</b>	3	167.5	40	14.4	1.5	10	8.5
<b>E</b>	4	154.2	32.6	13.7	1.1	9	6.5
<b>F</b>	5	149.5	35.2	13.2	0.9	9	7.5
<b>G</b>	6	134.6	32.1	9.5	1.1	9	8.1
<b>A</b>	7	122.8	28.9	10.7	0.9	7	7.3
<b>A#</b>	1	117.7	27.1	10.1-10.8	1	7	7.3
<b>B</b>	1#	112.9	27.4	9.4	0.9	7	7.4
<b>c</b>	2	107.1	28.1	8	1	8	6.1
<b>f</b>	5	84.4	20.6	8.4	1.1	7	6
<b>a</b>	7	70.3	17.1	7.4-7.9	1	5	5.6
<b>c<sup>1</sup></b>	2	63.4	14.6	5.5		5	4.5
<b>f</b>	5	53.1	10.6	4.6		5	3.8
<b>a</b>	7	44.7	12.2	4.5	0.7		4.1
<b>c<sup>2</sup></b>	2	40.9	10.5	4.5		5	3.7
<b>f</b>	5	38.4	9.9	3.4		5	3.5
<b>a</b>	7	32.2	6.5	2.7		0	4.5



**Figures 85-87. Docena.**



*El Organico del Convento de S. M. An. Clara de Santiago*

**Quincena**

		Outside circumference	Mouth width	Mouth height	Flue	Toe hole
<b>C#</b>	5#	142	31.9	11.3	0.8	5.9
<b>D</b>	6	128	29.2	12.4	0.9	8.1
<b>E</b>	7	117	27.4	10	0.4	5.5
<b>F</b>	1	111.3	23.5	9.3	1	5.6
<b>G</b>	2	103	24.9	9.5	1	6.9
<b>A</b>	3	95	19.9	8.6	1.1	6.3
<b>A#</b>	4b	93.7	19.9	8.5	1.3	6.5
<b>B</b>	4	89	17.6	8.1	1.3	5.9
<b>c</b>	5	87	17.9	7.6	0.7	5.9
<b>f</b>	1	71.5	18.1	6.7	0.5	5.2
<b>a</b>	3	63.3	15.1	5.4	0.95	4.5
<b>c<sup>1</sup></b>	5	55.8				
<b>f</b>	1	44.9	10.1	3.7	0.7	4
<b>a</b>	3	39	8.6	3.45	0.5	3.8
<b>c<sup>2</sup></b>	5	35.5	7.8		0.35	3.2
<b>f</b>	1	30.3	7	2.7	5.5	3.5
<b>a</b>	3	28.5	6.7	2.7	0.5	3.7
<b>c<sup>3</sup></b>	5	25.8	6.2	2.5	0.5	

**Decinovenena**

		Circ	Mouth W	mouth H	Flue	Nicks	Toe Hole
<b>D#</b>	4b	93.5	20.7	8.7	1.2	6	5.4
<b>E</b>	4	83	18.2	8.5	0.7	7	5.1
<b>F</b>	5	82	18.6	7.6	1.8	7	5.2
<b>G</b>	6	77	16	6.4	0.7	6	4.4
<b>B</b>	1#	71	16.1	7	0.65	6	4.6
<b>c</b>	2	68.5	15.8	6.2	0.5	5	4.5
<b>f</b>	5	56	12.6	4.8		6	3.6
<b>g<sup>1</sup></b>	6	47.5	12.2	4	0.5	5	3.7
<b>a</b>	7	44	10.4	3.7	0.5		3.6
<b>c#<sup>2</sup></b>	2#	41	10.2	4	0.45	5	3.2
<b>f</b>	5	38	9.6	3.5	0.65	5	
<b>a</b>	7	32	6.9	2.8	0.5		2.3
<b>c#<sup>3</sup></b>	2#	30	7.2	2.8	0.4	5	2.6

**Corneta II (4ft)**

Note	Number	Circ	Mouth W	mouth H	Flue	Toe Hole
c#	2#	91.5	21.4	6.1-6.8	0.8	6.5
f	5	77	18	5.4	0.68	4.5
a	7	68	14.5	4.9	0.7	4.4
c <sup>2</sup>	2	60	12.7	4.2-4.4	0.55	4.8
f	5	49.8	10.7	4	0.6	4.5
a	7	46	9.5	3.5	0.55	4.1
c <sup>3</sup>	2	38.5	9.1	2.5	0.4	5.8
f	5	34	8.4	2.4	0.43	4.4
g	6	35.5	7	3	0.4	3.7

**Corneta IV (2ft)**

Note	Number	Circ	Mouth W	mouth H	Flue	Toe Hole
c# <sup>1</sup>	2#	76.5	17.6	4.9-5.3	0.45	5.9
f	5	62.8	12.9	4.6	0.6	4.6
a	7	53.2	12.7	4.6	0.7	4.9
c <sup>2</sup>	2	48	10.2	3.8	0.5	4.5
f	5	40	9.2	3.4	0.43	4.1
a	7	36.2	8.5	2.8	0.43	3.3
c <sup>3</sup>	2	36.2	8.8	3.7	0.42	3.2
f	5	29.5	6.9	2.4	0.52	4.1

**Corneta V (1<sup>3</sup>/<sub>5</sub>ft)**

Note	Number	Circ	Mouth W	mouth H	Flue	Toe Hole
c#	2#	63	13	4.3	0.85	5.1
f	5	55.5	11.9	4.2	0.5	4.6
a	7	45	10.2	3.5	0.7	5
c <sup>2</sup>	2	42	9.9	3.3	0.6	3.8
e	4	35	8.8	3.1	0.8	3.9
a	7	33	7.8	2.6	0.5	3.8
c <sup>3</sup>	2	31	7.8	2.6	0.65	3.9
f	5	29	6.3	2.2	0.4	4.5

*El Organ del Convento de S. M. An. Clara de Santiago*

**Corneta VI (1<sup>1</sup>/<sub>3</sub> ft)**

Note	Number	Circ	Mouth W	mouth H	Flue	Toe Hole
d <sup>1</sup>	3	53.8	11.8	4.2	0.7	4.5
f	5	47.2	11.4	3.8	0.5	3.9
a#	1	41.5	8.2	2.9	0.52	3.9
c# <sup>2</sup>	2#	38	9.9	2.8	0.83	3.6
g	6	32.8	8.1	2.9	0.6	4.3
c# <sup>3</sup>	2#	27	6.3	2.7	0.43	3.4
f <sup>3</sup>	5	26	5.2	2.4	0.4	3.2

**Corneta I (8ft)**

	Arc radius (size for new)	Pipe/foot length	Chord length	Lower lip to top of upper lip	Diameter at mouth	Mouth width	Mouth height	Flue	Nicks	Toe hole
c# 2# foot	880		163	118	52.7	39.2	10.8	0.85		5.8
	388	290	162							
c2 2 foot	604		116	80	37.2	26.5	8.4	0.88	7	5.7
	433	290	114							
c3 2 foot	432 (422)		75 (72)	51	23.8	17.3	5.2	0.7		4.3
	533	286	74							

**Violón metal pipes**

Note	Number	Circ	Mouth W	mouth H	Flue	Toe Hole
d	3	218.7	48.8	15.9-18.9	1.3	7.4
f	5	174	37.5	13.5-14.9	1.3	6.2
a	7	142.3	31.1	11.2-14.1	1.1	5.8
c# <sup>2</sup>	2#	133.1	30.5	12.6	0.7	5.9
f	5	111	24.9	10.4	0.57	5.4
a	7	94.5	21.7	9.6	0.5	5.9
b	1#	88.9	21.4	7.3	0.9	4.9
c2	2	84.9	20	8.3	0.7	6.1
c3	2	58.1				
g	6	45.2	9.3	3.67		5

**Oboe 8ft**

		RESONATOR								
		Original mark	Cardama's mark	Resonator theoretical length to block	Resonator outline length to block	Cap length	Diameter at end	Diameter at block	Diameter at 70 mm from block	Cap hole diameter
<b>c#</b>	5#	5#	12	455	460	13	66	14.65	19.5	19.5
<b>d</b>	6	6	13	418	422	12	64	14.65	20	18.5
<b>d#</b>	7b	7b	11	382	388	10	63	14.55	20	17.5
<b>e</b>	7	7	14	356	359	13	63	14.45	20.3	17.5
<b>f</b>	1	1	10	333	336	15	62	13.5	20.6	16.7
<b>f#</b>	1#	1#	15	311	314	14	60.5	13.5	21	17
<b>g</b>	2	2	9	290	294	11	60.5	14	21.5	17.5
<b>g#</b>	2#	2#	16	249	254	13	61.3	12.7	21.9	18.8
<b>a</b>	3	3	8	265	268	12	60	13.2	21.4	18
<b>a#</b>	4b	4b	17	237	242	12	60	13	21.8	21.5
<b>b</b>	4	4	7	226	229	14	58	13	22.5	22.3
<b>c2</b>	5	5	18	211	216	12	58	12.7	23	16.7
<b>c#</b>	5#	5#	6	203	208	12	56	13.5	22.5	21.5
<b>d</b>	6	6	19	194	198	11	55.5	12.6	22.5	21.5
<b>d#</b>	7b	7b	5	185	190	9	54.4	12.6	22.5	20.5
<b>e</b>	7	1	4	165	170	9	50	13.2	23.1	18
<b>f</b>	1			164	170	8	55.6	12.5	23.7	21
<b>f#</b>	1#	2	3	146	150	9	47.5	12.5	23.3	16.5
<b>g</b>	2	2#	20	138	142	8	46.3	12.5	23.2	18.4
<b>g#</b>	2#	4b	21	136	140	10	52	14	25	17
<b>a</b>	3	3	2	132	134	9	47	12.5	23.3	17.3
<b>a#</b>	4b	4b	23	123	125	7	45	12.3	23.8	16.7
<b>b</b>	4	4	1	111	117	7	46.5	11.7	23.7	18.5
<b>c3</b>	5			108	111	7	48	13	26.5	17
<b>c#</b>	5#			102	105	7	39	12.5	24.6	13
<b>d</b>	6			96	98	7	37.3	13.2	25.2	12.5
<b>d#</b>	7b			94	96	6	36.3	12.3	24.5	11.5
<b>e</b>	7			93	95	6	38.5	13	26.3	11.5
<b>f</b>	1			88	90	6	35.4	12.4	24.5	10
<b>f#</b>	1#			83	84	5	33.5	12.8	23.6	9
<b>g</b>	2			81	82	6	33.2	13	24.2	10

Oboe, shallots and tongues

		SHALLOT						TONGUE			
		Total length	Exposed length	Diameter	height	Opening width	thickness	angle	Width	Thickness at block	Thickness at end
<b>c#<sup>1</sup></b>	5#	49	32	8.15	6.3	4.85	0.75	72	7.76	0.33	0.32
<b>d</b>	6	48.5	33	8.51	6.5	5.35	1.01	63	7.58	0.22	0.22
<b>d#</b>	7b	48	30	8.15	5.95	5.2	0.81	63	7.24	0.25	0.21
<b>e</b>	7	46	30	7.65	5.5	5.1	1.05	61	6.87	0.24	0.18
<b>f</b>	1	49	28	7.61	5.8	4.65	0.85	65	7.03	0.2	0.19
<b>f#</b>	1#	45	28	7.55	5.55	4.65	1	62	6.81	0.23	0.19
<b>g</b>	2	43.5	24	7.45	5.54	4.54	0.8	58	6.56	0.24	0.16
<b>g#</b>	2#	43	22	7.31	5.41	4.6	0.8	58	6.79	0.25	0.19
<b>a</b>	3	42	23	7.42	5.48	4.45	1.02	58	6.71	0.2	0.17
<b>a#</b>	4b	41.5	21	7.35	5.64	4.32	0.95	58	6.29	0.18	0.15
<b>b</b>	4	40	22	6.85	4.95	4.35	0.92	58	6.45	0.17	0.15
<b>c<sup>2</sup></b>	5	38	22	6.82	5.42	3.85	0.8	64	6.13	0.21	0.13
<b>c#</b>	5#	37	19	6.62	5.01	4.15	0.75	66	6.06	0.19	0.16
<b>d</b>	6	35	16	6.35	4.85	3.75	0.6	64	5.81	0.22	0.17
<b>d#</b>	7b	35.5	17	6.45	4.85	4.12	0.75	61	5.93	0.2	0.13
<b>e</b>	7	33	18	5.91	4.51	3.62	0.61	63	6.62	0.17	0.11
<b>f</b>	1	31.5	17	6.15	4.85	3.45	0.87	62	5.55	0.19	0.13
<b>f#</b>	1#	31	18	6.12	4.75	3.45	0.85	58	5.07	0.22	0.14
<b>g</b>	2	31	19	6.15	4.75	3.5	0.85	58	5.48	0.15	0.13
<b>g#</b>	2#	29	18	5.83	4.53	3	0.81	58	5.57	0.17	0.16
<b>a</b>	3	31	17	5.75	4.25	3.75	0.75	60	5.14	0.15	0.13
<b>a#</b>	4b	29	17	5.87	4.35	3.7	0.75	61	5.35	0.16	0.11
<b>b</b>	4	28	16	5.83	4.45	3.25	0.8	64	5.35	0.15	0.12
<b>c<sup>3</sup></b>	5	27	15	5.35	4.25	3.07	0.85	64	5.12	0.14	0.12
<b>c#</b>	5#	29	14	4.67	3.49	2.82	0.87	71	4.47	0.19	0.13
<b>d</b>	6	28	14	4.43	3.43	2.68	0.85	70	4.59	0.15	0.1
<b>d#</b>	7b	28	15	4.93	3.35	3.35	0.75	57	4.35	0.15	0.1
<b>e</b>	7	27	14	4.35	3.43	2.55	0.75	68	4.68	0.19	0.11
<b>f</b>	1	27	14	4.25	3.38	2.53	0.83	67	4.26	0.15	0.12
<b>f#</b>	1#	25	12	4.19	2.87	2.51	0.75	68	4.05	0.14	0.11
<b>g</b>	2	25	13	4.25	3.31	2.64	0.8	69	4.45	0.15	0.09

**Dulzaina**

NOTE	SHALLOT							
	Length	Diameter		Opening		Height		
	total	End	Block	End	Block	End	Block	Block
	80.20	10.82	10.84	6.70	6.73	8.73	8.48	1.3
<b>c</b>	68.80	10.05	10.57	6.15	6.25	8.08	8.43	1.2
<b>c#</b>	67.72	10.26	10.25	6.28	6.09	8.18	8.05	1.1
<b>d</b>	65.50	9.41	9.57	6.07	6.72	7.33	7.16	1.0
<b>d#</b>	65.63	9.59	8.74	6.03	5.23	7.26	6.90	1.1
<b>e</b>	64.86	9.65	9.05	6.33	5.32	7.34	7.05	1.1
<b>f</b>	62.84	9.02	8.67	6.25	5.71	6.49	6.55	1.0
<b>f#</b>	59.2	9.03	9.07	5.82	5.40	7.17	7.21	1.0
<b>g</b>	58.57	8.57	8.77	5.34	5.91	6.66	6.57	1.0
<b>g#</b>	59.33	8.71	8.71	6.05	4.68	6.42	7.07	1.0
<b>a</b>	55.95	8.54	8.67	5.17	5.77	6.76	6.53	1.0
<b>a#</b>	50.51	7.85	7.82	5.79	4.67	5.64	5.68	75
<b>b</b>	50.03	8.29	8.17	5.15	4.69	6.67	6.36	85
<b>c<sup>1</sup></b>	48.63	7.72	8.09	5.20	4.97	5.65	6.03	1.0
<b>c#</b>	46.62	8.11	7.93	4.70	4.66	6.16	6.17	1.0
<b>d</b>	46.29	8.01	9.89	4.66	4.68	6.3	6.14	1.0
<b>d#</b>	43.22	7.54	7.54	4.40	4.42	5.59	5.85	85
<b>e</b>	44.05	7.27	7.63	4.40	4.51	5.67	5.84	1.0
<b>f</b>	42.16	7.30	7.33	5.06	4.79	5.22	5.39	90
<b>f#</b>	39.95	7.18	7.26	4.06	4.27	5.49	5.52	90
<b>g</b>	41.66	7.37	7.53	4.60	4.51	5.82	5.78	95
<b>g#</b>	39.90	7.00	7.15	4.36	4.45	5.50	4.37	83
<b>a</b>	36.18	7.04	7.18	4.67	4.20	4.94	5.47	77
<b>a#</b>	37.18	7.08	7.19	4.09	4.14	5.41	5.43	83
<b>b</b>	35.40	6.57	6.47	4.53	4.04	4.71	4.68	75
<b>c<sup>2</sup></b>	33.60	6.73	6.87	3.92	3.92	5.25	5.46	78
<b>c#</b>	32.61	6.73	6.80	4.07	3.95	5.14	5.14	76
<b>d</b>	34.94	6.69	6.65	3.80	3.76	5.35	5.04	80
<b>d#</b>	36.41	6.83	7.10	3.87	4.04	5.30	5.48	95
<b>e</b>	32.52	6.49	6.67	3.74	3.66	5.20	5.15	1.0
<b>f</b>	30.93	6.45	6.47	3.98	4.12	4.84	4.92	89
<b>f#</b>	32.28	6.31	6.77	3.71	3.88	4.94	5.05	1.1
<b>g</b>	29.69	6.50	6.04	3.10	3.15	5.03	4.61	1.1
<b>g#</b>	34.60	6.00	5.86	3.45	3.45	4.62	4.33	83
<b>a</b>	27.57	5.92	5.78	3.24	3.21	4.62	4.41	77
<b>a#</b>	25.87	6.09	6.01	3.21	3.44	4.63	4.43	1.0
<b>b</b>	31.41	5.35	4.93	2.81	2.44	4.04	4.09	75
<b>c<sup>3</sup></b>	33.09	5.09	4.96	3.28	3.00	3.61	3.70	85
<b>c#</b>	29.42	4.71	4.49	2.59	2.60	3.40	3.27	84
<b>d</b>	28.60	4.32	4.24	2.32	2.60	3.54	3.39	79
<b>d#</b>	25.07	4.17	4.30	2.60	2.59	2.92	3.03	79
<b>e</b>	25.57	4.16	4.13	2.65	2.38	3.05	3.01	80
<b>f</b>	28.75	4.44	4.31	2.59	2.55	3.61	3.34	77
<b>f#</b>	25.22	4.25	4.22	2.54	2.48	3.04	3.20	69

El Sigmo del Convento de S. M. N. Clara S. Santiago

**Bajoncillo 4ft**

		RESONATOR				SHALLOT			
		Resonator length to block	Length to shallot end	Diameter at end	Diameter at block	Total length	Exposed length	Diameter	Opening width
C	5	1107	1175	70	16		45.3	9.5	

RESONATOR						
		Resonator length to block	Length to shallot end	Diameter at end	Arc radius (for new one)	Chord length (for new)
b <sup>1</sup>	4	540			641 (632)	206 (202.5)
f <sup>2</sup>	1				448 (441)	176.5 (173)
b <sup>2</sup>	4	250	292		315 (310)	161 (158)

**Trompeta Magna 16ft (above): resonator details**

Trompeta Magna 16, c#<sup>1</sup> – g<sup>3</sup>, 31 notes.

Shallot brass thicknesses

c#<sup>1</sup> 1.3mm      e<sup>1</sup> 1.2      a#<sup>1</sup> 1.3    b<sup>1</sup> 0.9      c#<sup>2</sup> 1.1      d<sup>2</sup> 0.8      g<sup>3</sup> 0.8

This stop is probably from the mid-eighteenth century work, extended as with the others above c<sup>3</sup>. The somewhat detailed measurements of the tongues are given in the table below, although they are probably Cardama's and not now used. All the tongues not used were stored on A4 sheets of paper inside the organ.



**Figure 88.**  
**Trompeta Magna shallots.**

**Trompeta Magna**

		SHALLOT					TONGUE					
		Total length	Exposed length	Diameter	Height	Opening width	Width	Thickness at block end	Thickness 1/4 way down	Thickness in centre	Thickness 3/4 down	Thickness at end
<b>c#</b>	5#	65.5	44	9.8	7.2	6.1	8.9	43				36
<b>d</b>	6	62	42	8.8	6.3	5.7	8.5	42	35	33	31	32
<b>d#</b>	7b	59	40	9	6.4	6	8.3	38	33	30		31
<b>e</b>	7	58	38.2	9	6.8	5.7	8	38	33	30	29	31
<b>f</b>	1	64	36.5	8.1	6.1	4.9	7.5	36	36	35	33	29
<b>f#</b>	1#	53	35	7.8	5.8	4.4	7.4	34	33		31	29
<b>g</b>	2	50	33.5	7.7	5.8	4.4	7.2	32		31	29	27
<b>g#</b>	2#	56	32.1	8.1	6.1	4.7	7.2	32		29	26	27
<b>a</b>	3	53	30.7	7.5	5.4	4.5	6.8	33	29	27	23	22
<b>a#</b>	4b	51	29.6	7.8	5.6	4.8	7.2	33	30	28	26	24
<b>b</b>	4	47	28.2	7.7	5.9	4.6	6.7	22	30	32	30	29
<b>c2</b>	5	51	27	7.4	5.4	4.6	7.1	31	27	25		23
<b>c#</b>	5#	52	26.5	7.1	5.5	4.2	7.5	30	28	26		24
<b>d</b>	6	50	25.8	6.6	5	4.4	6.5	32		29		25
<b>d#</b>	7b	43	25	6.5	5	3.9	6.1	31		27		24
<b>e</b>	7	44	24.2	7.1	5.5	3.8	6	25		24		25
<b>f</b>	1	47	23.5	6.4	4.6	4.1	6	34		27		25
<b>f#</b>	1#	47	22.9	6.3	4.7	4.1	6.2	28		24		22
<b>g</b>	2	47	22.2	6.3	4.5	4.1	5.7	28		24		25
<b>g#</b>	2#	46	21.8	5.8	4.4	3.4	5.3	25		24		22
<b>a</b>	3	46	21.2	5.8	4.3	3.7	5.9	26		22		24
<b>a#</b>	4b	45	20.8	5.7	4.2	3.5	5.3	29		24		22
<b>b</b>	4	43	20.2	5.8	3.9	3.8	5.5	28		24		20
<b>c3</b>	5	35	19.8	6.4	4.9	3.5	5.2	18		18		21
<b>c#</b>	5#	42	19.2	5.8	3.9	3.7	5.5	28		21		18
<b>d</b>	6	38	18.8	5.7	4	3.6	5.3	23		20		17
<b>d#</b>	7b	41	18	5.6	3.9	3.8	5.2	20		23		16
<b>e</b>	7	39	17.3	5.5	3.9	3.5	5.3	23		21		17
<b>f</b>	1	41	16.9	5.7	4	3.6	5.4	23		20		16
<b>f#</b>	1#	39	16.2	5.7	4.1	3.5	5.8	26		20		18
<b>g</b>	2	40	15.8	5.4	3.8	3.6	5.3	24		19		14

*El Organ del Convento de S. M. Sta. Clara de Santiago*

## Clarín

		Resonator length to block	Shallot exposed length
c#	5#	468	27.5
d	6	439	26.4
d#	7b	412	25.5
e	7	387	24.6
f	1	364	23.65
f#	1#	342	22.8
g	2	321	21.9
g#	2#	301	21.1
a	3	283	20.3
a#	4b	266	19.6
b	4	250	18.9
c2	5	235	18.2
c#	5#	222	17.9
d	6	209	17.7
d#	7b	198	17.4
e	7	187	17.3
f	1	176	17
f#	1#	167	16.8
g	2	158	16.6
g#	2#	149	16.4
a	3	141	16.1
a#	4b	133	15.9
b	4	125	15.7
c3	5	119	15.5
c#	5#	112	15.3
d	6	106	15.1
d#	7b	100	14.9
e	7	94	14.7
f	1	89	14.5
f#	1#	84	14.3
g	2	80	14.1



Figure 89. Clarin c<sup>3</sup> and c<sup>#3</sup>.



Figure 90. Clarin c<sup>#1</sup>.



Figure 92. Clarin c<sup>3</sup>.



Figure 91. Clarin c<sup>2</sup>.

### Trompeta Real

The resonators of C#, D#, F# and G# are newer, as are those above c<sup>3</sup>, indicating that they are probably 1865.

Unfortunately, all the resonators had been cut from the blocks, and a short zinc cone inserted. The result is that the resonator diameter at the block is probably smaller than the original end, and the total length is a little more than original, necessitating a regulation slot cut near the end.



Figure 93. Trompeta Real, c<sup>3</sup>.

### Trompeta Real

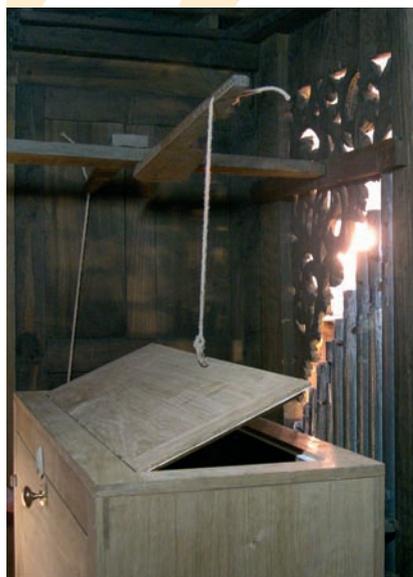
	Resonator length to block	Length to shallot end	Circumference at end	Arc length	Chord length	Diameter at end
<b>C</b>	2105	2238	349			III.1
<b>c</b>	1055	1130	262			83.4
<b>c1</b>	510	573	197	665	195.5	62.7
<b>c2</b>	253		170.5	318	169	54.3
<b>c3</b>	87		130	121.5	123.5	41.4



Figures 94-95. Trompeta Real.



*El Organo del Convento de S. M. Nra. Clara de Santiago*





*El Ojano del Convento de S. M. N. Clara de Santiago*





*El Ajonjo del Convento de S. M. N. Clara de Santiago*



## Appendix

### Analysis of a Seventeenth Century Organ Pipe

Investigations have been carried out on a seventeenth century organ pipe, in an attempt to characterise the silver-coloured paint layer applied to the pipe and the elemental composition of the metal pipe itself. Optical Microscopy (OM), Scanning Electron Microscopy (SEM), Electron Probe Microanalysis (EPM), Energy-Dispersive X-Ray analysis (EDX), Fourier Transform Infrared Spectroscopy (FT-IR) and Gas-Chromatography-Mass Spectroscopy (GC-MS) have been carried out on small samples taken from the pipe.

Samples were removed as described in table 1 and figure 1.

Sample number	Location	Description	Analysis
OP3	75mm from bottom	silver paint	OM
OP4	155mm from bottom	silver paint	OM, EDX, GC-MS
OP5	15mm from top, surface of opening	silver paint on translucent, brittle yellow-brown layer	OM, x-section, EDX
OP6	9mm from top, edge of opening	grey metal	OM, EDX, metallographic
OP7	18mm from top, just below opening	brittle, yellow-brown translucent layer	OM, FTIR

Samples taken for analysis.

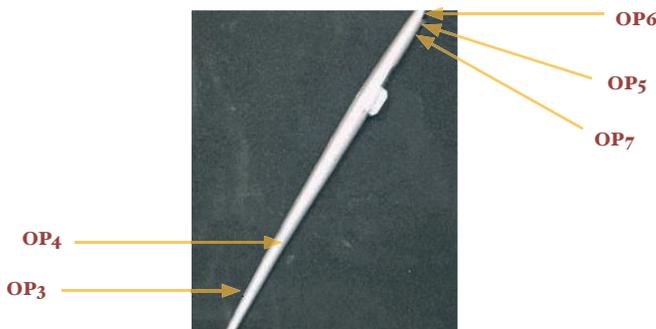


Figure 1: Organ pipe showing location of samples.

Figura 1: Tubo, mostrando la procedencia de las muestras.

## Results

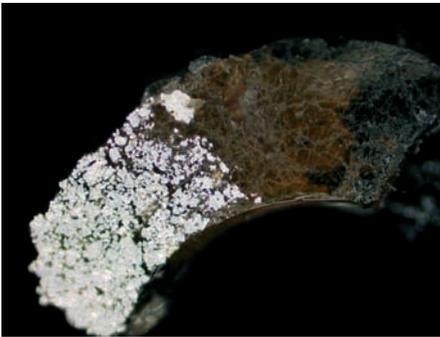
### Description of Pipe

Optical Microscopy (OM) at x40 magnification revealed a grey metallic pipe overpainted with a metallic-looking silver-coloured paint (figure 2). The upper third of the pipe has a brittle translucent yellow-brown layer between the pipe and paint layer. A cross-section prepared from sample OP5 and observed at x200 magnification clearly showed the presence of two layers with approximate thicknesses of 5µm (silver paint) and 70µm (yellow-brown). Figure 3 shows both layers on sample OP5. Small areas close to the opening near the top of the pipe have the yellow-brown layer only. Some whitish crystals were also observed on the metal surface. The lower section of the pipe appeared to have only the silver-coloured paint.



**Figure 2:** Area of organ pipe showing silver paint on metal surface. Sample OP4 removed from edge of damage.

*Figura 2:* Parte de un tubo donde se muestra la pintura de plata. Muestra OP4 tomada de una zona dañada.



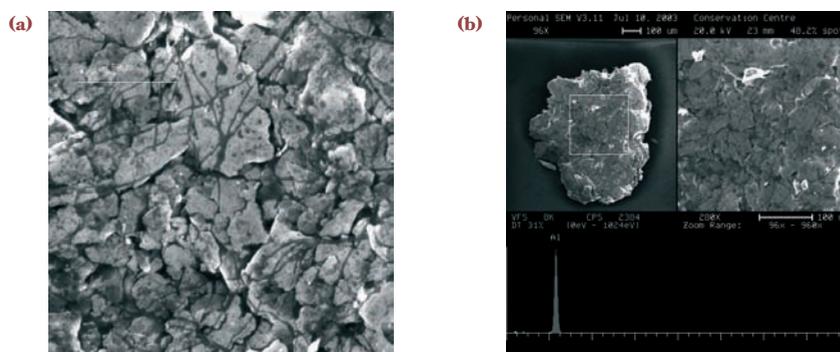
**Figura 3:** Sample OP5. Sample OP5 removed from near top of pipe. Left side shows silver paint on yellow-brown layer, right side shows yellow-brown layer only.

*Figura 3:* Muestra OP5 procedente de las inmediaciones del pie del tubo. En la izquierda se aprecia la pintura de plata en las capas amarillo-marrón, a la derecha se muestra sólo los niveles amarillo-marrón.

### Analysis of Paint Layer

EM/EDX revealed the silver paint (OP4) to consist of thin flakes 10–80µm width (figure 4), composed of aluminium (small traces of carbon and oxygen were also detected, but were most likely due to contamination). FT-IR and GC-MS analysis revealed the sample to be an olio-resinous paint con-

taining a heat bodied linseed oil mixed with pine resin. The paint was also found to contain metal soap stabilisers and/or aluminium salts of carboxylic acids derived from interaction of the oil with the pigment.



**Figure 4: Sample OP4. (a) Electron micrograph showing paint flakes. (b) EDX spectrum showing presence of aluminium as pigment.**

***Muestra OP4. (a) Micrograma de electrones donde se muestra restos de pintura. (b) Espectro EDX donde se muestra la presencia de aluminio como pigmento.***

FT-IR analysis of sample OP7 revealed the yellow-brown layer to be a natural resin, probably shellac. Further analysis would be needed to confirm this.

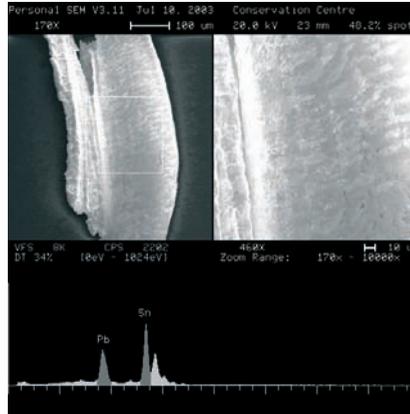
### Analysis of Metal

SEM/EDX analysis of a grey metal sample (OP6) revealed the presence of mainly lead and tin (figure 5).

The results of EPM analysis showed the organ pipe to be made from a tin-lead alloy close to 80% tin (weight %) and 20% lead (six areas of 30 x 50µm were analysed, giving a mean measured composition of 81.6% tin and 17.4% lead). Analysis also showed that the lead is rather irregularly distributed. Traces (mean concentration <1%) of iron, cobalt, nickel, copper, zinc, arsenic, antimony, silver, bismuth, gold, sulphur, aluminium, silicon and manganese were also found, although their concentration varied quite widely. Silicon is probably present as silica, most likely a residue of the smelting process, the crucible, the mould or surface encrustation, or possibly from the sample preparation process. Copper is one of the most consistent impurities, probably deriving from contamination with copper alloys at some time during the production of the tin. The copper is present as copper-tin compounds. Copper alloy contamination may also be the reason for the presence of zinc. The iron, cobalt and manganese impurities are most likely to come from the tin ore and are present as intermetallic compounds with

El Organillo del Convento de S. M. An. Clara S. Santiago

the tin. The reasons for the presence of the occasional nickel, arsenic and sulphur compounds are unclear.



**Figure 5: EDX spectrum of sample OP6 showing pipe made from tin-lead alloy.**

**Figura 5: Espectro EDX de una muestra OP6 donde se aprecia la composición del metal del tubo.**

### Conclusion

The organ pipe appears to have been overpainted with a silver-coloured paint composed of aluminium flakes as pigment and linseed oil mixed with pine resin as a medium. A yellow-brown layer is present between the metal and silver paint on some areas of the pipe. This appears to be a natural resin, probably shellac.

The organ pipe is made from a tin-lead alloy, close to 80% tin and 20% lead.

## APPENDIX

### SEM/EDX Analysis

SEM/EDX analysis was carried out at The Conservation Centre, National Museums Liverpool, using an RJ Lee Personal SEM. Samples were mounted on an aluminium stub using carbon tabs and examined uncoated. Accelerating voltage was 20kV.

### FT-IR Analysis of Sample OP7

FT-IR Analysis of Sample OP7 was carried out at The Conservation Centre, National Museums Liverpool, using a Shimadzu FT-IR 8000 with beam condenser and diamond cell. The sample was scanned 40 times and the background scan subtracted automatically.

### FT-IR Analysis of Sample OP4

FT-IR Analysis of Sample OP4 was carried out by Dr Brian Singer, Northumbria University, using a Durascope diamond ATR attachment linked to a Perkin Elmer 1000FT-IR spectrometer. The sample was scanned 16 times and the background scan was automatically subtracted.

### GC-MS Analysis of Sample OP4

GC-MS Analysis of Sample OP4 was carried out by Dr Brian Singer, Northumbria University, using a Hewlett Packard 5890 series III gas chromatograph fitted with a H.P. 5971A mass selective detector. A sample of the paint was heated with a 5% methanolic solution of 3-trifluoromethylphenyltrimethylammonium hydroxide to 60°C for 5 hours and subjected to thermal decomposition at 250°C, before analysis by GC-MS to search for evidence of drying oils, waxes and resins in the paint media.

### EPM Analysis of Sample OP6

EPM Analysis (with wavelength dispersive spectrometry) of Sample OP6 was carried out by Dr Peter Northover at the Department of Materials, University of Oxford. The sample was mounted in a carbon-filled thermosetting resin and polished to a 1µm finish. The sample was examined with an accelerating voltage of 25kV, a beam current of 30nA and an X-ray take-off angle of 40°. Six areas of the sample (30 x 50µm) were examined. Detection limits were 100-200ppm, with the exception of 300ppm for gold and 500ppm for tin. Pure element and mineral standards were used.









In July 1999, after walking the «Camino de Santiago», we approached the Convent of Santa Clara in Santiago to celebrate Mass for the repose of the soul of the late Mrs Döringer of Austria.

When we were saying our farewells, after the Mass, the Reverend Mother Angeles Couto Anido talked to us about the magnificent organ which was in the Convent, which sadly had remained unused and eaten away by woodworm for the last 30 years.

As her enthusiasm was so vibrant and sincere, and the wishes of the Community were to restore the organ as soon as possible, we pledged to help in whatever way we could. Mr Erwin Döringer of Austria returned to his job in the offices of the European Union in Brussels, Silvia Döringer returned to Austria and Maria Iglesias from Spain returned to London and we assured Mother Angeles that we would make some enquiries in our respective countries about how to go about restoring the organ.

The Reverend Mother contacted the Ministry of Culture in Madrid and, at their suggestion, also the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». Both institutes advised starting the restoration as soon as possible but neither could give us the name of a company which could undertake the work. We immediately sought out organ building companies in Spain, Portugal, and finally, by the recommendation of Mr Andrew McCrea of the Royal College of Organists in London, Goetze & Gwynn in England as the best in the field of restoring historic organs were contacted by Maria. Three companies submitted their estimates and surveys for the consideration of the Reverend Mother and the Community, which then decided to accept the British company's tender due to their commitment and reputation in restoring this 17<sup>th</sup> century organ to its original glory.

As the original documents relating to this organ were lost during the French invasion and the Expropiación de Mendizábal. Goetze & Gwynn painstakingly researched other organs of that period by travelling all over Galicia, sifting through archives in Spain and Europe; spending many hours studying the «Libro de Cuentas» of the Convent.

In June 2003 a contract for the work was signed by The Convent of Santa Clara and Goetze & Gwynn. Between June and September of that year the whole project was submitted to the Xunta de Galicia and the Ministry of Culture in Madrid for their approval. The issuing of the relevant permits granted by the Junta de Calificación Central under Doña Pilar Del Castillo Minister of Culture, Under Secretary Don Luis Lafuente and Doña Pilar Barraca De Ramos secretary of the JCC was on the 18<sup>th</sup> September 2003. Also a special permit was issued for the exportation of this organ across the European Union.

The same documents were presented to his Grace Don Julian Barrio Archbishop of Santiago de Compostela and the Consorcio de Santiago.

A very careful and precise method was adopted for the dismantling, shipping and containerising of the organ ensuring exact temperature and humidity as it was in the Convent.

Reading the historic traditions of Organ builders with reference to their eating habits, which were legendary. Today's lean and mean British predecessors are like athletes by comparison, especially when they first arrived in Spain! The Sisters were very concerned to keep the historic customs of previous Spanish Organ builder upheld by feeding them copious amounts of sweet pastries and cakes for midmorning coffee and afternoon tea to strengthen them. To this regard a special thanks to Sor Dolores y Sor Consuelo

for their creative talents in thinking up new and improved recipes some of which are hundreds of years old. Madre Angeles can be found at times conveying the sumptuous cakes from the kitchen to the Coro for sample tasting!

The sisters even managing to convert some vegetarians, one of which (Martin) to the benefits of consuming healthy plates of Jamon Iberico, which he now testifies is superior to Serrano, and T-bone stakes on regular basis. Part of Martin's duties was to cook (with apron) the traditional English Breakfast on Sunday for the team.

Maria managed a little miracle of her own by preaching the goodness of red wine, gin & tonic and Caipirinhas to the whole team as preventative remedies against colds, heart problems and rheumatism, especially on Sundays! At the end of this project it was decided that the best G&T was served at Restaurante Dezaseis, which is conveniently located a few hundred meters from the convent.

Mr Doringer, a true and proud Austrian who is neither able to waltz nor ski, but was as fast as a cruise missile at climbing the mountains and hills during the Camino de Santiago; kept in touch with the convent regarding this project, continuing to lend his support in all matters financial and bureaucratic.

Through good humour, very hard work and long hours (7am to 2am most nights), and by embracing the Spanish way of life; and like a great



MUDANZAS COLLAZO

**"WOODWORM FOR SALE"**  
*The woodworm kept Señor Collazo  
company on his travels across Europe*

marriage is how this project was completed to the satisfaction of all, and the enjoyment of future generations.

The communication between the Sisters and the Organ Builders was Spanish, English Sign Language and plenty of smiles. It was only very late in the proceedings that Edward discovered that the Convent carpenter was able to speak German and that was a true cause for celebration!

Tim McEwen bought very trendy, expensive jeans which was full of 'designer' holes and when three sisters came across the laundry and saw the state of the jeans they spent 3 days carefully mending the jeans... when Tim was presented with his repaired jeans he collapsed in shock!

The organ building Team became very attached to the ducks and ducklings, which lived in the main garden of the Convent. When they returned to Spain after one of their trips they went straight to the main garden to say hello to the ducks only to find that the Sisters had enjoyed them for Christmas. The animal-friendly Organ Building Team still haven't recovered from the shock.

With weeks to go the inauguration, if Martin didn't have enough already on his plate, Maria thought it would be a good idea to ask him to design some scarves at the last minute. Of course, he dutifully obliged, with the help of Fiona Hutchinson and that of everyone in the shop, but it took him 2 weeks to calm down.

Maria took great pleasure in following Martin, Tim and Edward the around asking them to play 'Aida Grand March' of G Verdi on the new organ. She tried to bribe them with all sorts of promises, even offering mascots and Dom Perignon ... but to no avail. She is still trying to bribe the Cathedral Organist, J M Cela Felgueiras and also Mr Colm Carey ... and still living in hope. Maria's only consolation came from Mr Chris Wells who suggested to her, that after a very long life, she should take the music up to Heaven and ask the angels to play it.

This is just a light-hearted testimony of the good humour, camaraderie, and professionalism of Goetze and Gwynn.

Easter 2005



**En** julio de 1999, después de hacer el Camino de Santiago, nos acercamos al convento de Santa Clara para celebrar una misa por el eterno descanso de la señora Döringer de Austria.

Después de Misa pasamos a saludar a la Rvda. Madre Ángeles Couto Anido quien con su habitual simpatía nos habló del órgano de su Iglesia, sin usar desde hacía más de 30 años y carcomiéndose por las termitas.

Su contagioso entusiasmo al hablar de los deseos de la comunidad de restaurar el órgano, era tan vibrante y sincero, que allí mismo nos comprometimos a ayudar de la manera más útil. Erwin Döringer regresó a Bruselas a su trabajo en la Comunidad Europea, Silvia Döringer regresó a Austria y Maria Iglesias a Londres. Y así fue como comenzamos a hacer indagaciones para, por lo menos, saber cual era el procedimiento a seguir para restaurar el órgano. A partir de entonces mantuvimos la comunicación con todos los medios a nuestro alcance.

La Rvda. Madre se puso en contacto con el Ministerio de Educación y Cultura, quien a su vez le sugirió contactar con la «Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». Estas dos instituciones solicitaron encarecidamente a la Madre comenzar la restauración sin pérdida de tiempo, pero por razones obvias no podían facilitarle el nombre de empresas que pudieran llevar a cabo tal cometido. Contactamos con empresas de España, Portugal, y también por recomendación del Señor Andrew McCrea del Real Colegio de Organistas del Reino Unido, con la empresa Goetze & Gwynn, considerados como los mejores especialistas en restaurar órganos anteriores al siglo XIX. Fue de esta manera como tuvimos conocimiento de ellos. Después tres empresas hicieron los respectivos presupuestos y estudios y la Rvda. Madre y Comunidad decidieron encomendar a la empresa británica el trabajo.

Goetze & Gwynn se pusieron manos a la obra viajando y visitando numerosos órganos de la misma época en Galicia, pasando horas y horas en archivos de España y Europa, así como en el «Libro de Cuentas» del convento de Santa Clara, ya que los documentos originales se perdieron durante la invasión Francesa y la Expropiación de Mendizábal.

En Junio de 2003 se firmó el contrato entre el Convento y la Empresa para comenzar la Restauración. Inmediatamente se facilitó el proyecto a la Xunta de Galicia y al Ministerio de Cultura para su aprobación. Todos los permisos fueron aprobados en la reunión de la Junta de Calificación Central, el 18 de Septiembre del 2003 siendo Ministra de Educación y Cultura Doña Pilar del Castillo, Subsecretario de Estado Don Luis Lafuente y Secretaria de la J. de C.C. Doña Pilar Barraca de Ramos. Asimismo se concedió el permiso de exportación del órgano para poder viajar a través de la C.E.E. Los mismos documentos se presentaron al Exmo. y Rvdmo. Don Julián Barrio, Arzobispo de Santiago de Compostela y al Consorcio de Santiago.

Después, preservando la misma humedad y temperatura que en la Iglesia de Santa Clara se procedió, adoptando métodos exhaustivos, a su desmantelamiento para su traslado en contenedores al Reino Unido.

leyendo libros sobre tratados de organería, nos hacemos una muy buena idea de los gustos culinarios de los organeros de antaño, y viendo los espacios mínimos dentro de los órganos, uno se pregunta si sería posible que pudieran trabajar.

Los organeros actuales son atletas en comparación, sobre todo cuando llegaron a España por vez primera. La Madre y las Hermanas tenían tal preocupación con su delgadez que queriendo mantener las costumbres antiguas, se pasaban horas haciendo tartas y dulces para el café de media mañana y el té de la tarde. Sor Consuelo y Sor Dolores improvisaban recetas centenarias, inventando otras nuevas etc. La Madre hacía los honores de camarera entre el coro y la cocina, para que probaran; y con una sonrisa, el lenguaje de signos y los sabrosos dulces la comunicación era perfecta.

Además la Madre se las arregló para convertir a los vegetarianos, sobre todo a Martín: exquisitas chuletas de ternera, buenos platos de jamón, etc... Después de Santiago, Martín es todo un experto en jamón: dice y con razón, que el Serrano nunca superará al Ibérico. Parte de su trabajo, además, era preparar el desayuno inglés con bacon, y por supuesto, ataviado con un delantal que lo hacía parecer Mr. Universo.

Como eran tan espartanos en comer y beber, me llevó tiempo convencer al equipo de las bondades del vino tinto, gin&tonics y caipirinhas como remedio de los males de corazón, catarros y reumatismo, pero casi milagrosamente en unos días se hicieron devotos. Después llegaron a la conclusión de que los mejores G&T se servían en el «Restaurante Dezaseis» convenientemente situado a unos cientos de metros del Convento.

El Señor Döringer, un austríaco de pro que no tiene remota idea de bailar vals o como esquiar, pero era rápido como un misil subiendo las montañas y cerros del camino de Santiago, ha permanecido en contacto durante todo este tiempo ayudando en materia financiera y burocrática.

Con buen humor, duras y largas horas de trabajo ( de 7 de la mañana a 2 de la madrugada muchas veces), y disfrutando del modo de vida español...



*La única solución de María para escuchar la Gran Marcha de Aida*

como un gran matrimonio es como este proyecto se llevó a cabo para satisfacción de todos, y disfrute de futuras generaciones.

Son numerosas las anécdotas que todos hemos vivido en Santa Clara. La comunicación entre las Hermanas y los organeros produjo situaciones a veces muy cómicas: Edward descubrió muy tarde que el carpintero Señor Antonio hablaba alemán, y esto fue causa de indecible júbilo. Dominic, en una de sus primeras veces en Santiago, al no saber como ir al aeropuerto o llamar a un taxi se presentó de vuelta en el claustro explicándole en inglés a la Madre no sé qué... La Madre a su vez con señas le decía: «coche, quiere un taxi», y Dominic repetía cada palabra: «coche, quere un taxi»..., hasta que después de llamar del aeropuerto, porque yo también había perdido el vuelo, apareció Jesús y lo llevó al aeropuerto.

Durante el verano Tim McEwen dejó en la lavandería unos vaqueros de marca con rotos por todas partes. Las Hermanas pensaron que con las horas que el “pobrecito” pasaba en el suelo dentro del órgano, sele había gastado el pantalón, así que se pasaron tres días zurciendo hasta dejarlo nuevo (según ellas). Cuando al día siguiente Tim se vistió y vió el estado de sus jeans de marca icasi sufre una lipotimia!

Todos ellos se encariñaron con unos patos que había en el jardín, y con los que solían compartir el sol y la merienda. Una de las veces, nada más llegar, notaron la falta de los patos. Sor Carmen, orgullosa, les explicó el destino final que les deparaba en la cazuela, y lo sabrosos que estaban. Se declararon en huelga de hambre, pero sólo hasta la hora del almuerzo!

Con cada tubo que iban colocando llamaban a las Hermanas para que escucharan los primeros acordes, que lógicamente las embelesaban. Una noche, La Madre, Sor Teresita, Sor Dolores, Sor Consuelo y Sor Sagrario pasaron a darles las buenas noches y Tim dio unos acordes a la trompeta Magna. Casi se caen al suelo del susto, ital es el potentísimo sonido!

Para que no todo fuera fácil, y sabiendo que son unos perfectos caballeros, yo me pasaba el día pidiéndole a Tim, Edward y Martin que por favor me tocaran la Gran Marcha de Aida de Giussepe Verdi, en el órgano; ante promesas que no llegaban a buen término pedí a J. Manuel Cela Felgueiras, organista de la Catedral que me hiciera los honores, con el mismo resultado. Les facilité la música, unas mascotas, les prometí Dom Perignon, ...iestoy esperando! Un día me trajeron una grabación, pero el resultado debe ser el llanto del señor Verdi ante tamaña carencia, eso si, con muy buena voluntad.

Durante los Conciertos de inauguración probé la misma táctica con el señor Colm Carey, pero el resultado fue el mismo. Eso si, tengo la esperanza de que un día, ... tal vez no muy lejano...El único consuelo me vino del Señor Chris Wells, que después de ver el portapaz del museo de arte Sacro de Santa Clara de Monforte, vio como única garantía a mi petición, que los angeles complacieran mis deseos.

Quiero compartir con ustedes una última anecdota. En una de mis llamadas a Martin en septiembre le dije si podría hacerme un favor; pero cuando le dije si podía diseñar unas pañoleta para commemorar la inauguracion del órgano se quedo callado un buen rato, abrió la ventana para poder respirar mejor y dijo que ya me llamaría. Me consta que convocó varias reuniones, pidieron ayuda a Phiona Hutchinson y el resultado final es un magnifico y exclusivo diseño.

Pascua 2005

### *Acknowledgements / Agradecimientos*

His Grace Julian Barrio ,Archbishop of Santiago de Compostela, Dominic Jermeý OBE, Mr & Mrs. Paul Collins, Mr & Mrs William Charnley, Mr & Mrs Angus Fanshawe, Mr & Mrs Ramsey Barreto, Mr Guo Husheng, Denny Lyster Esq.

Reverend Fathers Dermot, Paul, Jim, and Hagos y “Comunidad de PP Servitas), Rvdo. Padre Bartolomé Sánchez Canals y personal de San Martín Pinario, Don Francisco Campos Freire, Don Anxo Quintanilla Louzao, Don Francisco Teijo, personal de la Radio Televisión de Galicia., Don J. M. Rey Novoa , D. Demetrio Peláez Casal, Dña. Sandra Cuiña,al personal del “Correo Gallego”.

Exmo. y Rvdm. Don Jose Gea Escolano, Obispo de Mondoñedo -Ferrol, Exmo. y Rvdm. Don Jose Diéguez Reboredo, Obispo de Tuy - Vigo, Exmos. Sres. Duques de Soma, Rvdos. Padres Dominicos (Coruna), Rvdas. MM Benedictinas Monasterio de San Paio (Pelayo), el párroco Don Anaclaeto (Colegiata de Iria Flavia, Don J. Manuel Cela Felgueiras, Don Carlos Abellán.

Además, con motivo de la inauguración del órgano, las siguientes personas y empresas: TREVISANI S.L., ALMIREZ CATERING, ILUMINACIONES, CARPAS Y PALCOS CAMPAÑÓ S.L., CONSTRUCCIONES TORRES CAMBRE S.L., DEZASEIS S.L., CARGO CLUB FORWARDERS S.L., CONVENTO DE SAN FRANCISCO (SANTIAGO), GRAFINOVA S.A., OFELMAGA S.L., Antonio Mosteiro Vázquez, Luis Calvo Cabana, Dolores Losada Ferreira, Carmen Hermida Barreto, Esperanza Mosquera Míguez, Julia Taboada Pereira, Isabel Pereira Dios, Aurea Domínguez Baluja, Catalina Mariño Reboredo, Bernardino Rama (Concejal de Obras del Ayuntamiento de Santiago), José Luis Baños González (Hno. Marista), Socorro Crespo Iglesias, Miguel Rey Casado (Hno. Marista), Montse Nomen (Manager General España), Manuel Muñiz (Manager Delegación Madrid), José Carlos Freire Suárez, Ramón García Raposo, Arturo Iglesias Couso, Mariano Boado Pereira, Mónica Gómez Montaos, Sonia Suárez Suárez, Reverendo Padre Amado y Comunidad del convento de San Francisco.

Organistas que participaron en la inauguración: Colm Carey Esq., Timothy Roberts Esq., Aitor Olea Juaristi, Lucía Riano, Pablo Martínez Esparza (Trompeta), Josu Ayarzagüena Aguirre (Trompeta).

Marga Marino es ciertamente un caso único de dedicación: con fines de semana por medio se ha pasado horas y días coordinando correspondencia, impresos, etc... además de estar siempre a nuestra disposición durante nuestras estancias en Compostela, a veces hasta entrada la noche. *Marga Marino has contributed to this project enormously; she has spent an extraordinary amount of time and energy co-ordinating our correspondence and needs. She has always been ready to help us out, even staying up late at night for our benefit during our stay in Santiago.*



Portapaz (s. XVII-XVIII).  
Museo de Arte Sacro. Convento de Santa Clara.  
Monforte de Lemos (Lugo).

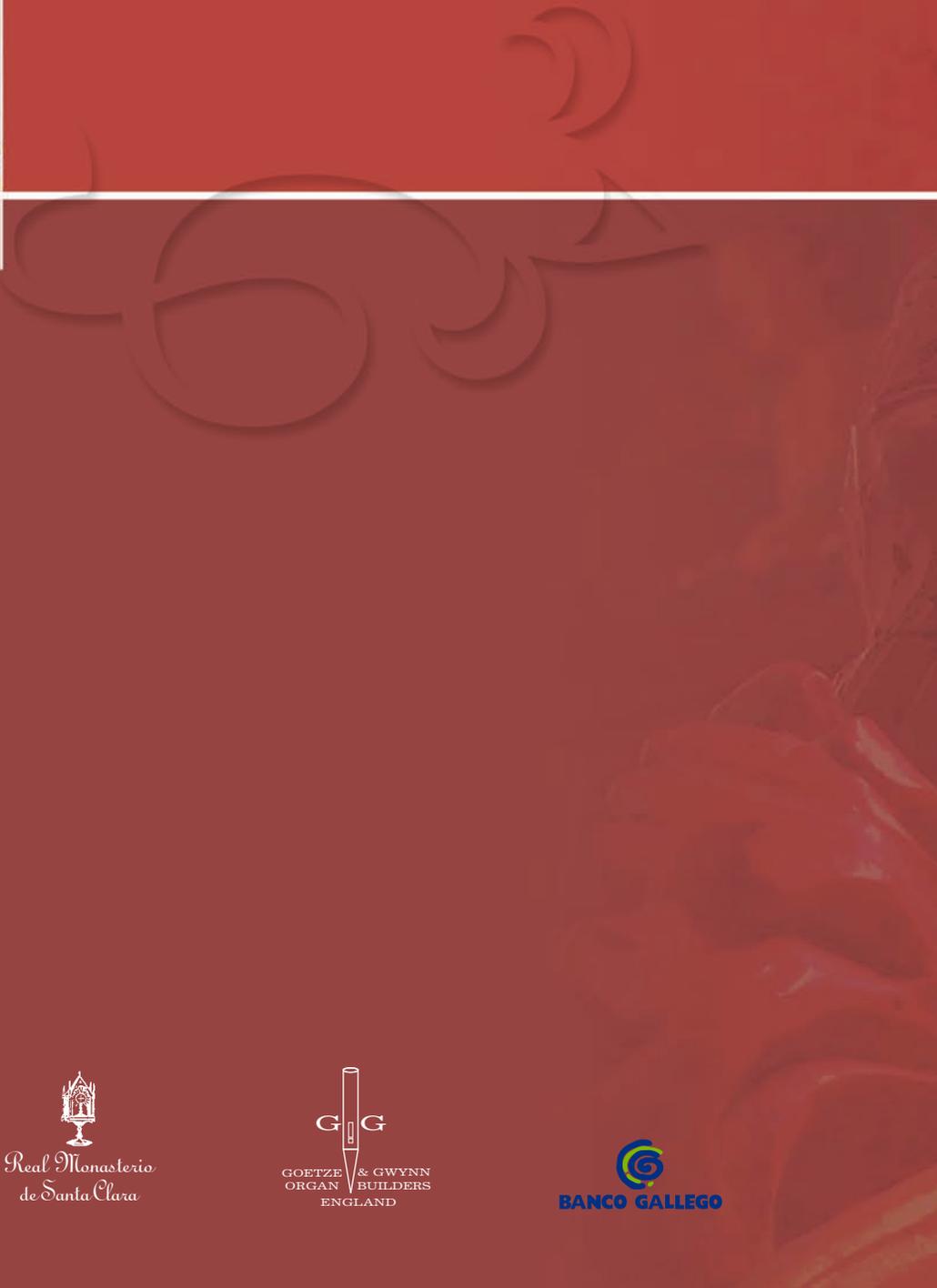
Este libro ha sido financiado  
por el Banco Gallego



ISBN 84-609-5038-7



9 788460 950387



Real Monasterio  
de Santa Clara



GOETZE & GWYNN  
ORGAN BUILDERS  
ENGLAND



BANCO GALLEGO