

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE  
LA EXPRESIÓN MUSICAL Y  
CORPORAL DE LA UNIVERSIDAD DE  
BARCELONA**

**LA ORGANERÍA  
ROMÁNTICA EN EL  
PAÍS VASCO Y NAVARRA  
(1856-1940)**

Esteban Elizondo Iriarte

2001

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA  
EXPRESIÓN MUSICAL Y CORPORAL  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA  
PROGRAMA DE DOCTORADO: MÚSICA Y SU DIDÁCTICA  
BIENIO 1997-1999

**LA ORGANERÍA ROMÁNTICA EN  
EL PAÍS VASCO Y NAVARRA  
(1856-1940)**

**I**

PARA OPTAR AL TÍTULO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA Y  
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
(CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN)

**Doctorando:** ESTEBAN ELIZONDO IRIARTE

**Director de la tesis:** JOSE VICENTE GONZÁLEZ VALLE

BARCELONA, 2001



Órgano Cavaillé-Coll de Santa María la Real de Azkoitia de 1898.  
(Foto: Órganos de Gipuzkoa)

*A Chelo, Zalao y Aritz*

*Al pueblo de Azkoitia*

# INDICE

## PRIMERA PARTE

<b>INTRODUCCION .....</b>	<b>21</b>
- Estado de la cuestión. ....	21
- Marco en que se encuadra esta investigación y metodología utilizada. ....	22
- Hipótesis. ....	23
- Objetivo general. ....	23
- Objetivos específicos. ....	23
- Diseño de la investigación. ....	24
- Interrogantes que se plantean durante este proceso. ....	25
- Técnicas y herramientas utilizadas.....	25
- Estructura de la Tesis. ....	26
- Elaboración de conclusiones. ....	27

## SEGUNDA PARTE

<b>CAPITULO 1.....</b>	<b>29</b>
<b>EVOLUCION DEL ORGANO ROMANTICO EN EL TERRITORIO VASCONAVARRO. FACTORES HISTORICOS, RELIGIOSOS Y HUMANOS QUE INFLUYERON EN SU DESARROLLO. LA LITERATURA MUSICAL. LA PEDAGOGIA EN LA ENSEÑANZA DE ORGANO DURANTE EL PERIODO ROMANTICO.</b>	
1.1. La situación de la música religiosa en Francia, España y Alemania. El Cecilianismo .....	29
1.2. La transición. Juan Amezua y el órgano de la parroquia San Sebastián de Soreasu de Azpeitia (Gipuzkoa).....	32
1.3. De Hilarión Eslava al padre Nemesio Otaño.....	38
- Hilarión Eslava (1807-1878) y la reforma musical en España .....	38
- José Juan Santesteban (1809-1884).....	41
- José Antonio Santesteban (1835-1906) .....	42
- José Ignacio Thomas de Aldalur é Iriarte (1829-1890).....	43
- Sebastián Aldalur (1841-1926) .....	44
- Felipe Gorriti (1839-1896) .....	44
- El padre Nemesio Otaño (1880-1956).....	44
1.4. Los órganos románticos y su financiación.....	49
1.5. El órgano romántico y los compositores vasconavarros .....	50
- Repertorio .....	54

1.6. El Motu Proprio de Pio X y los congresos de música religiosa .....	56
- El primer Congreso Nacional de Música Sagrada. Valladolid. 1907 .....	58
- El segundo Congreso Nacional de Música Sagrada. Sevilla. 1908.....	62
- El Congreso de Barcelona y la publicación <i>Lo que debe ser el músico sagrado</i>	64
1.7. La pedagogía en la enseñanza de órgano durante el periodo romántico .....	66
- El Museo Orgánico Español de Eslava y el Método de Pablo Hernández .....	66
- El Método de Román Jimeno .....	67
- El Método de José María Ubeda .....	68
- El Método de José Preciado para órgano de cuatro octavas .....	68
- El Canto litúrgico. El Órgano. Ildefonso Jimeno de Lerma .....	69
- El Tratado Práctico del teclado de pedales en el Órgano Moderno de Julián Calvo García .....	71
- El Método de órgano de Roberto Goberna .....	72
- Diversos otros métodos .....	73
- La pedagogía en la enseñanza de órgano en Bélgica y Francia .....	75
- Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881) y su Escuela de Órgano .....	75
- Ch. M. Widor (1844-1937) .....	76
- La Escuela de M. Dupré (1886-1971) .....	77

## CAPITULO 2.

LA ORGANERIA FRANCESA (1856-1925) .....	83
<b>2.1. Aristide Cavallé-Coll (1811-1899) .....</b>	<b>83</b>
2.1.1. Antecedentes .....	83
2.1.2. Orígenes familiares .....	83
- Dominique Cavallé-Coll .....	87
- Vincent Cavallé-Coll .....	88
- Genealogía familiar de Aristide Cavallé-Coll .....	89
2.1.3. Formación y primeras experiencias.....	90
- El órgano de Saint-Denis (1841) .....	90
- Viaje por Europa .....	91
- 1850-1860 (periodo de madurez).....	92
2.1.4. Emplazamientos y características fundamentales de los órganos Cavallé-Coll.....	93
- La máquina neumática Barker .....	93
- La tubería .....	94
- Caja expresiva y efectos sonoros .....	95
- Las diferentes presiones de aire .....	96
- El secreto con doble arca de viento .....	96
- Las cajas .....	96
- El sonido orquestal.....	97
2.1.5. Otros aspectos de la vida y obra de A. Cavallé-Coll .....	97
- Inventos más destacados .....	97
- Trabajos teóricos .....	98
- Las grandes etapas constructoras de A. Cavallé-Coll.....	98
- 1ª etapa (1841-1858) .....	98
- 2 etapa (1858-1875) .....	94
- 3 etapa (1875-1898) .....	99
- Principales órganos Cavallé-Coll en el extranjero .....	100
- Sus colaboradores .....	101

- El coste de los órganos Cavaillé-Coll .....	101
- La herencia de Cavaillé-Coll .....	102
- Resumen de las características que definen a los órganos Cavaillé-Coll .....	102
- Datos complementarios sobre este organero .....	103
2.1.6. Organo A. Cavaillé-Coll et fils de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Lekeitio (Bizkaia). 1856.....	104
- Proyecto de 1853 .....	110
2.1.7. Organo A. Cavaillé-Coll de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián (Gipuzkoa). 1863 .....	113
- Proyecto de Cavaillé-Coll de 1860 .....	114
- Disposición de 1862.....	122
- Liquidación de pagos .....	124
- Recepción del instrumento.....	125
- Diversas limpiezas y restauraciones .....	125
- Restauración e inauguración de 1973 .....	127
- Descripción del instrumento .....	128
- Importancia histórica de este órgano .....	129
2.1.8. Organo A. Cavaillé-Coll de la iglesia de San Vicente de San Sebastián (Gipuzkoa). 1868 .....	132
- Proyecto de reforma de la casa Puget de 1890 .....	133
- Proyecto de reforma de la casa Puget de 1891 .....	134
- Acusaciones contra la casa Puget .....	138
- Recepción del órgano.....	139
- Reforma de Mutin de 1904 .....	140
- Otras reparaciones .....	141
2.1.9. Organo A. Cavaillé-Coll de la Basílica de Loyola, Azpeitia (Gipuzkoa). 1889 ..	142
- Delegación de poderes a Charles Carloni .....	147
- Disposición del órgano y contrato .....	147
- Demoras en la entrega .....	153
- Recepción del órgano.....	155
- Problemas financieros de Cavaillé-Coll .....	158
- Diversas limpiezas y restauraciones .....	160
2.1.10. Organo A. Cavaillé-Coll de la iglesia Santa Maria la Real de Azkoitia (Gipuzkoa). 1898 .....	164
- Gestiones previas a su construcción .....	167
- Firma del contrato .....	171
- Valoración del proyecto por José Antonio Santesteban.....	173
- Primeros pagos.....	173
- Recepción del instrumento.....	174
- Azkoitia y su órgano Cavaillé-Coll .....	174
2.1.11. Influencia del órgano ibérico en la obra de Aristide Cavaillé-Coll.....	175
2.1.12.El órgano Cavaillé-Coll de la Real Basílica de San Francisco el Grande de Madrid. (1884) .....	176
2.1.13. Resumen .....	177
2.1.14. Indices .....	178
- Índice cronológico de los órganos construidos por A. Cavaillé-Coll en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra .....	178
- Índice de órganos Cavaillé-Coll por territorios del País Vasco y Navarra .....	179
- Índice cronológico de los órganos Cavaillé-Coll construidos en otras zonas del estado español, de acuerdo con el libro de pedidos de la casa .....	180

<b>2.2. Charles Mutin (1861-1931) y Auguste Convers (1884-1976)</b> .....	<b>185</b>
2.2.1. Antecedentes .....	185
2.2.2. Charles Mutin .....	185
- Los órganos de Salón .....	185
- Posibilidades técnicas y sonoras de los órganos de Salón.....	189
- Mutin recibe la Legión de Honor .....	189
- Primera época.....	190
- Segunda época .....	190
- Ch. Mutin se defiende .....	190
- Innovaciones técnicas de este organero .....	192
- Otras innovaciones de la casa Mutin/Cavaillé-Coll .....	193
- Organos de Mutin en Gipuzkoa, Navarra y Bizkaia .....	193
2.2.3. El órgano de Usúrbil (1907-1920).....	194
- Contrato de venta a Usúrbil .....	198
- Montaje del órgano .....	200
- Última restauración .....	201
- Evolución en la disposición de los registros .....	201
2.2.4. Auguste Convers .....	204
- El sistema de trabajo de Convers.....	204
- El apoyo del organista Jean Huré .....	204
- Evolución de la casa Cavaillé-Coll/Convers .....	205
- Convers se defiende .....	205
- El único órgano de esta casa en nuestro territorio.....	206
2.2.5. Resumen. ....	206
2.2.6. Índice cronológico de órganos construidos por Charles Mutin y Auguste Convers en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra.....	207
<b>2.3. La casa Stoltz frères (París), (1845-1910)</b> .....	<b>209</b>
2.3.1. Antecedentes .....	209
2.3.2. Stoltz/Cavaillé-Coll, dos casas organeras, una estética.....	215
2.3.3. Organo Stoltz frères (París), de la parroquia Santa María de Tolosa (Gipuzkoa), de 1885.....	217
- Trámites para su adquisición .....	217
- Bases para el concurso .....	218
- Relación de proyectos presentados .....	219
- Constitución de la comisión de selección .....	220
- Proyecto y composición del órgano.....	222
- Suscripción popular .....	227
- Últimos trámites y recepción del órgano.....	228
- Posteriores limpiezas y restauraciones .....	229
2.3.4. Organo Stoltz frères (París), de la parroquia San Pedro Apóstol de Bergara (Gipuzkoa). 1889 .....	230
- Contrato para la compra del órgano .....	231
- Escritura de donación del órgano .....	232
- Diversas facturas relacionadas con el órgano .....	236
2.3.5. Organos Stoltz frères (París), del convento Santa Clara de Tolosa y de la parroquia San Pedro Apóstol de Zumaia (Gipuzkoa), de 1889 y 1890, respectivamente .....	237
- Proyecto de Cavaillé-Coll para Zumaia.....	238



- Recepción del órgano Stoltz de Zumaia .....	239
2.3.6. Organo del Santuario Ntra. Sra. de Arrate de Eibar (Gipuzkoa) .....	239
2.3.7. Organo de Alba de Tormes (Salamanca) .....	240
2.3.8. Resumen .....	240
2.3.9. Índice cronológico de órganos construidos por Stoltz frères, en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra .....	241
<b>2.4. Henri Didier (1861-1918) .....</b>	<b>243</b>
2.4.1. Antecedentes .....	243
2.4.2. La casa Didier&Cie .....	243
- Avances tecnológicos de esta firma .....	247
- Didier/Cavaillé-Coll: ¿emulación o copia? .....	248
2.4.3. El órgano Didier de Portugaleta (Bizkaia). 1903 .....	249
- Contrato del órgano .....	249
- Presupuesto de la casa Didier .....	250
- Borrador del contrato de 1901 .....	254
- Recepción del instrumento.....	254
- Pagos realizados.....	255
- Otras restauraciones .....	256
- Descripción del instrumento .....	256
2.4.4. Otros instrumentos de la casa Didier en esta zona .....	257
2.4.5. Resumen .....	258
2.4.6. Índice cronológico de órganos construidos por la casa Henri Didier et Cie. en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra .....	259
<b>2.5. El organero Joseph Merklin (1819-1905) y su sucesor Joseph Gutschenritter (de 1878 a 1913) .....</b>	<b>261</b>
2.5.1. Antecedentes .....	261
2.5.2. Joseph Merklin.....	261
- Primeros datos .....	261
- Desarrollo de la empresa .....	262
- Renuncia de J. Merklin .....	262
- Nuevo relanzamiento de la empresa .....	262
- Problemas familiares .....	263
- El legado de Joseph Merklin .....	263
2.5.3. Organos de J. Merklin en el territorio vasconavarro.....	264
- Un Armonium-Melodium de Merklin&Schütze de 1855 .....	264
- Primeros contactos de J. Merklin con los hermanos Aldalur .....	265
2.5.4. El órgano de la catedral de Murcia .....	266
- Coste e inauguración .....	267
- Disposición del órgano.....	268
- Recepción del instrumento.....	268
- Reparaciones y reformas .....	270
2.5.5. Joseph Gutschenritter.....	275
- Instrumentos construidos por J. Gutschenritter .....	275
- El órgano de la parroquia de San Martín de Tours de Andoain (Gipuzkoa). 1907 ..	275
- Proyecto de un órgano para Salamanca .....	277
- Cartas en las que se citan los órganos de Santurce, Algorta y otros .....	278
2.5.6. El órgano de Régil (Gipuzkoa), de 1913.....	279

- Presupuesto de J. Gutschenritter de la casa Merklin .....	280
- Correspondencia en torno al órgano de Régil .....	282
- Contrato del nuevo órgano.....	283
- Proceso de construcción.....	285
- Aviso de demanda judicial a Gutschenritter .....	288
- Continúa la correspondencia a lo largo de 1913 .....	289
- Un conflicto paralelo con Anatolio Anatol .....	294
- Inauguración del órgano.....	297
- Impresiones sobre el órgano de Régil, de Luis Urteaga .....	298
2.5.6. Resumen .....	299
2.5.7. Índice de órganos construidos en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra por Joseph Merklin y Joseph Gutschenritter .....	300
<b>2.6. La casa Puget (1834-1960). Wenner y Maille (1881-1921). Jean Baptiste Ghys (finales del siglo XIX y comienzos del XX). Louis Debierre.....</b>	<b>301</b>
2.6.1. Antecedentes .....	301
2.6.2. La casa Puget.....	301
- Organos del Monasterio de Santa Clara de Zarautz y de la parroquia Santa María de la Asunción de Ordizia (Gipuzkoa) .....	301
- Otros instrumentos de la casa Puget .....	302
2.6.3. Maison Georges Wenner. Gaston Maille élève excontre-maître successeur. ....	302
- Organos de Berástegui y Santa Clara de Azkoitia (Gipuzkoa) .....	302
2.6.4. Jean-Baptiste Ghys .....	303
2.6.5. Louis Debierre .....	304
2.6.6. Resumen .....	305
2.6.7. Índice de órganos construidos en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra por las casas Puget, Wenner y Maille, Jean Baptiste Ghys y Louis Debierre.....	306
<b>2.7. Fernand Prince (1857-1932). Charles Carloni (de 1862 a 1898). Louis Eugene-Rochesson (sucesor de Prince) .....</b>	<b>307</b>
2.7.1. Antecedentes .....	307
2.7.2. Charles Fernand Prince .....	308
- El órgano de Azkoitia (1897-1898) .....	308
- Prince abandona la casa Cavaillé-Coll (1898-1899) .....	309
- De 1900 a 1904 trabaja para la casa H. Didier .....	309
- Organo de la parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. de Aretxabaleta (Gipuzkoa). 1905 .....	310
- Colaboración de Prince con J. Gutschenritter (1906-1913) y años posteriores	312
- Periodo de 1914 a 1925 .....	313
- Periodo de 1926 a 1931 .....	313
- Muerte de Fernand Prince en 1932 .....	313
2.7.3. Charles Carloni .....	315
2.7.4. Louis Eugene-Rochesson.....	316
- La organería francesa a partir de 1914 .....	317
2.7.5. Resumen .....	318
2.7.6. Índice de órganos construidos por F. Prince y Schaeffer en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra.....	319

### CAPITULO 3.

LA ORGANERIA ESPAÑOLA (1882-1940) .....	321
<b>3.1. Aquilino Amezua y Jáuregui (1847-1912) .....</b>	<b>321</b>
3.1.1. Antecedentes .....	321
3.1.2. Orígenes familiares .....	321
- Diego y Juan Amezua, abuelo y padre de Aquilino Amezua .....	327
- Datos sobre trabajos realizados por Diego Amezua .....	327
- Datos sobre trabajos realizados por Juan Amezua .....	328
- Iniciación a la organería de Aquilino Amezua.....	329
- Prácticas de organería en el extranjero .....	329
3.1.3. Los diversos talleres instalados por Aquilino Amezua .....	330
- Talleres en Valencia y Barcelona .....	330
- El taller de Pasajes de San Pedro en Gipuzkoa .....	331
- Los talleres de Azpeitia y San Sebastián-Hernani .....	332
3.1.4. Sus instrumentos más destacados .....	332
- El órgano de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 .....	332
- El órgano de la catedral de Santa Fé de Bogotá (hacia 1891).....	335
- El órgano del Palau Güell de Barcelona (hacia 1890-92) .....	337
- El órgano de la parroquia de San Esteban de Vera de Bidasoa (Navarra), de 1895 .....	338
- El órgano de la catedral de Sevilla de 1903 .....	338
- El órgano de la S.I.C. de Oviedo de 1906 .....	339
- El órgano de la parroquia de San Martín de Zegama (Gipuzkoa), de 1911 ....	340
3.1.5. Bibliografía de la época relativa a la vida y obra de Aquilino Amezua .....	340
- <i>Vindicación de los Amezua como artistas contra las acusaciones de un mal organista.</i> Aquilino Amezua.1889. Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega .....	340
- <i>Organos Eléctricos de la Exposición Universal de Barcelona.</i> Noemis. 1890. Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega .....	341
- <i>La catedral de Sevilla. Sus órganos.</i> Por Don Aquilino Amezua constructor de órganos. San Sebastián-Pasages. (Antes Barcelona). 1899. San Sebastián: Imprenta y librería de Bueno y Lancis.....	342
- <i>El Organo de la S.I.C. de Oviedo, construido en los talleres de D. Aquilino Amezua en Azpeitia (Guipúzcoa).</i> 1906. Varios amantes del arte español. San Sebastián: Imprenta de L. Lancis .....	343
- <i>Necesidad de la unificación del órgano.</i> Discurso leído en el Congreso de Música Religiosa de Valladolid, y dedicado al Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo Presidente del mismo por Aquilino Amezua y Jáuregui, constructor de órganos. 1912. San Sebastián: Imprenta y encuadernación de J. Baroja e hijos ....	343
3.1.6. Aquilino Amezua y Aristide Cavaillé-Coll .....	344
3.1.7. Diversos juicios sobre la obra de Aquilino Amezua .....	345
3.1.8. Resumen .....	347
3.1.9. Índice cronológico de órganos construidos o reformados por Aquilino Amezua, en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra .....	349
<b>3.2. La firma organera Roqués (de 1853 a 1923).....</b>	<b>351</b>
3.2.1. Antecedentes .....	351
3.2.2. Orígenes familiares .....	357
- Primeros trabajos de organería.....	357

- 1853. Cambios en teclados y juegos .....	358
- 1860/62. Consola separada, caja expresiva y palanca neumática .....	359
- El órgano de las Descalzas Reales de Madrid, de 1864 .....	359
- 1867. Unión de teclados. Pedalero <i>a la alemana</i> de 12 notas .....	362
- De 1867 a 1891 .....	363
- De 1892 a 1907 .....	365
- 1907. Organo con los dos teclados expresivos .....	366
- Manufactura de órganos <i>J. Roqués e Hijos. Pamplona. Año 1911</i> .....	367
- 1914. Organo romántico de estilo francés .....	369
3.2.3. Resumen .....	370
3.2.4. <i>Indice de órganos de nueva construcción y reformados de la segunda y tercera época</i> , citados por J. Roqués e hijos en folleto informativo de 1911 ....	373
3.2.5. Índice cronológico de órganos construidos por la casa Roqués en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra .....	378
<b>3.3. Fábrica de órganos de San Ignacio, de Eleizgaray y Compañía de Azpeitia (de 1913 a 1930). Puignau-Olaciregui (de 1923 a 1936). Nacimiento del órgano neoclásico en 1941 .....</b>	<b>379</b>
3.3.1. Antecedentes .....	379
3.3.2. San Ignacio de Loyola-Gran Fábrica de Armoniums, Mediófonos y Organos para iglesias, capillas y salones, de Vda. de Amezua, Aragonés, F. Eleizgaray y Cia. S. en C. Azpeitia .....	379
- Los primeros instrumentos. Incorporación de Rafael Puignau .....	380
- La casa Otaño de Vitoria .....	382
- Organos en Salamanca y Santander. Alberto Merklin ingresa en la empresa ..	382
- Organos de Marianistas (San Sebastián) y Plentzia (Bizkaia) .....	383
- Visita de la Reina D <sup>a</sup> Maria Cristina a los talleres de Eleizgaray y Compañía ..	383
- Organos de Lazcano y Zamora .....	385
- Azorín y Ortega y Gasset en los talleres de Azpeitia .....	385
- El órgano del Orfeón Donostiarra .....	387
- Los órganos de Billabona y Carmelitas de San Sebastián.....	388
- Organos construidos para Cuba y Puerto Rico .....	389
- Problemas técnicos en algunos órganos. Alberto Merklin deja la empresa. Se incorpora Egidio Keller.....	390
- Otros órganos construidos en España .....	391
- El órgano de la parroquia de Sumbilla (Navarra) y los de la Exposición Internacional de Gijón y Yanci (Navarra) .....	392
- La industria organera en Azpeitia .....	392
- Ultimos órganos de Eleizgaray en la zona vasconavarra .....	394
3.3.3. Puignau-Olaciregui (1923-1936).....	394
- Organos de Alberto Merklin .....	395
- Organos Puignau-Olaciregui en la zona vasconavarra.....	395
3.3.4. Ignacio Fernández Eleizgaray .....	397
3.3.5. Rafael Puignau.....	397
- Iniciación a la organería. Primeros trabajos .....	398
- Periodo de 1936 a 1939 en Francia .....	399
- Regreso a España en 1939. Primeras gestiones para constituir Organería Española .....	400
3.3.6. Nace Organería Española. S.A .....	403
3.3.7. Alberto Merklin. Su ensayo de organología .....	406

3.3.8. Resumen .....	407
3.3.9. Indices cronológicos de órganos construidos por las casas Eleizgaray y Cia., y Puignau-Olaciregui, en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra .....	408
3.3.10. Lista de órganos construidos por Eleizgaray y Cia. de 1913 a 1925, según información de la casa .....	409
<b>3.4. Amezua y Compañía (San Sebastián-Hernani), de 1913 a 1940. Lope Alberdi, de 1869 a 1948. Miguel Eguibar (1913) .....</b>	<b>411</b>
3.4.1. Antecedentes .....	411
3.4.2. Producción organera de Amezua y Cia. en el País Vasco y Navarra .....	417
- Primeros instrumentos .....	417
- De 1921 a 1930 .....	418
- De 1931 a 1940 .....	419
3.4.3. Lope Alberdi .....	420
- Antecedentes .....	420
- Lope Alberdi y Aquilino Amezua .....	421
- Primeros instrumentos en la zona vasconavarra (de 1902 a 1910) .....	422
- De 1911 a 1930 .....	424
- Otros datos sobre Lope Alberdi .....	426
3.4.4. Miguel Eguibar .....	428
3.4.5. Resumen .....	429
3.4.6. Índice cronológico de órganos construidos por la casa Amezua y Cia., en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra .....	431
- <i>Organos construidos por los Sres. Cauqual y Galdós, después del fallecimiento del Sr. Amezua</i> .....	431
3.4.7. Índice cronológico de órganos construidos por Lope Alberdi en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra .....	434
- <i>Lista de los principales órganos construidos por esta casa</i> .....	435
- Único órgano de Miguel Eguibar.....	437
<b>3.5. Juan Melcher (de 1917 a 1929) y casa Dourte (de 1924 a 1940) .....</b>	<b>439</b>
3.5.1. Antecedentes .....	439
3.5.2. Primeros datos .....	439
3.5.3. Melcher, Mar & Cia. Bilbao-Begoña. (1917-1923) .....	439
3.5.4. La firma Juan Melcher. Vitoria. (1923 a 1929).....	446
- Órgano de San Vicente Abando de Bilbao .....	447
- Dificultades económicas de Juan Melcher en 1926.....	449
- Últimos órganos de Melcher en la zona vasconavarra .....	451
3.5.5. Resumen .....	452
3.5.6. <i>Organos construidos por la casa Melcher, Mar &amp; Cia. constructores de órganos de iglesia y de salón</i> .....	453
3.5.7. Índice cronológico de órganos construidos por Juan Melcher en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra. (1917-1929) .....	454
3.5.8. Casa Dourte. Antecedentes .....	457
3.5.9. Instrumentos construidos por la casa Dourte en la zona vasconavarra. (1926-1940) .....	457
- Órganos de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli de Madrid, de 1952 y de la parroquia de Elorrio (Bizkaia), de 1967 de la casa Dourte .....	459
3.5.10. Resumen .....	460

3.5.11. <i>Detalle de algunos órganos colocados por esta casa</i> .....	461
3.5.12. Índice cronológico de órganos construidos por la casa Dourte en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra (1926-1940) .....	463

#### **CAPITULO 4.**

LA ORGANERIA ALEMANA (1885-1940).....	465
4.1. Antecedentes .....	465
- La organería romántica en Alemania .....	465
- El Abbé Vogler .....	466
4.2. La casa Walcker .....	466
- Influencia del Abbé Vogler en Johann Eberhard y Eberhard Friedrich Walcker ..	467
- El órgano de la Paulskirche de Frankfurt .....	467
- Innovaciones aportadas por la casa Walcker .....	470
- Última etapa de Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872) .....	470
- Eberhard y Oskar Walcker .....	471
- Los organeros Sauer, Reubke y Ladegast .....	472
- Influencia de Albert Schweitzer.....	473
- Los órganos Walcker en la geografía vasconavarra.....	474
4.3. Resumen .....	476
4.4. Índice cronológico de órganos construidos por la casa Walcker en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra, de 1885 a 1940 .....	479
4.5. Catálogo de órganos construidos en España por la casa Walcker hasta 1943, según información publicada por dicha firma .....	480

<b>Cuadro cronológico de los órganos más importantes construidos entre 1856 y 1940 en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra. ....</b>	<b>487</b>
--	------------

### **TERCERA PARTE**

<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>489</b>
---------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>495</b>
---------------------------	------------

- Bibliografía general .....	495
- Congresos y revistas especializadas.....	506
- Bibliografía inédita.....	507

#### **DISCOGRAFIA**

- Grabaciones realizadas en el órgano Cavaillé-Coll de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián .....	508
- Grabaciones realizadas en el órgano Cavaillé-Coll de la parroquia Santa María la Real de Azkoitia (Gipuzkoa) .....	508

#### **ILUSTRACIONES**

- Fotos de los personajes históricos más importantes vinculados con la implantación del órgano romántico en la zona vasconavarra. (págs. 79-82).	
--	--

- Fotos de algunos de los organeros más representativos de la organería romántica francesa y alemana. (págs. 183-184).
- Fotos de algunos de los órganos más representativos de este periodo, instalados en el País Vasco y Navarra:

- 1) Organo Cavaillé-Coll de la parroquia Santa María la Real de Azkoitia (Gipuzkoa). (págs. 3/181)
- 2) Organo Cavaillé-Coll de la Basílica de Loyola (Azpeitia, Gipuzkoa). (pág. 85)
- 3) Organo Cavaillé-Coll de Lekeitio (Bizkaia). (pág. 105)
- 4) Organo Cavaillé-Coll de la parroquia de San Vicente de San Sebastián. (pág. 107)
- 5) Organo Cavaillé-Coll de Oiartzun (Gipuzkoa). (pág. 107)
- 6) Organo Cavaillé-Coll de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián. .. (págs. 115/117)
- 7) Organo Mutin/Cavaillé-Coll de Balmaseda (Bizkaia). (pág. 187)
- 8) Organo Mutin/Prince de Usúrbil (Gipuzkoa). (págs. 195/197)
- 9) Organo Stoltz frères (París) de Santa María de Tolosa (Gipuzkoa). (pág. 211)
- 10) Organo Stoltz frères (París) de San Pedro de Bergara (Gipuzkoa). (pág. 213)
- 11) Organo Didier de Portugalete (Bizkaia). (pág. 245)
- 12) Organo Merklin/Gutschenritter de Andoain (Gipuzkoa). (pág. 271)
- 13) Organo Merklin/Gutschenritter de Errezil (Gipuzkoa). (pág. 273)
- 14) Organo Aquilino Amezua de Vera de Bidasoa (Navarra). (pág. 323)
- 15) Organo Aquilino Amezua de Zegama (Gipuzkoa). (pág. 325)
- 16) Organo de Roqués e Hijos de Urduliz (Bizkaia). (pág. 353)
- 17) Organo de Pedro Roqués de Beizama (Gipuzkoa). (pág. 355)
- 18) Organo de Organería Española S.A. de la catedral de El Buen Pastor de San Sebastián. (pág. 401)
- 19) Organo de Amezua y Cia. de Renteria (Gipuzkoa). (pág. 413)
- 20) Organo Eleizgaray de Billabona (Gipuzkoa). (pág. 415)
- 21) Organo Lope Alberdi de Santa Marina de Oxirondo de Bergara. (pág. 441)
- 22) Organo Melcher, Mar & Cia. de Eibar. (pág. 443)
- 23) Organo Walcker de la parroquia de San Ignacio de San Sebastián. (pág. 483)
- 24) Organo Walcker de Santos Juanes de Bilbao. (pág. 485)

## APENDICE

A) Documentación relacionada con los capítulos 2 y 3 .....	515
B) Disposiciones sonoras de los principales órganos románticos construidos en el País Vasco y Navarra entre 1856 y 1940 .....	551
C) Documentación histórica .....	599

## AGRADECIMIENTOS

Citando en primer lugar al director de esta Tesis, D. José Vicente González Valle, por el apoyo que me ha mostrado, debo hacer extensivo este agradecimiento a tantos amigos y compañeros que en todo momento me han brindado su ayuda y colaboración.

Igualmente a los técnicos de Bibliotecas y Archivos, que con la mejor disposición me han ofrecido todo tipo de información, así como al Ayuntamiento de Azkoitia, a su alcaldesa Nerea Zubizarreta y a su concejal de cultura Asier Arambarri, quienes siempre se han puesto a mi disposición.

Gracias a todos de corazón.

Federico Acitores, Iñigo Alberdi, José Ignacio Alberdi, Benito Ansola, José Luis Ansorena, Xabier Arana, José Antonio Arana Martija, José M<sup>a</sup> Arrizabalaga, Juan Luis Atxega, Jon Bagüés, (del Archivo de música Eresbil de Rentería (Gipuzkoa), Miguel Bernal, Gabriel Blancafort, Koldo Bravo, (de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de San Sebastián), Daniel Camina (delegado del Patrimonio Nacional en los Reales Patronatos), Andrés Cea, Françoise Clastrier, Collection Dominique Chailley, Convento de Clarisas de Tolosa (Gipuzkoa), Convento de Franciscanas Clarisas de Durango (Bizkaia), Sergio del Campo, Carmen de las Cuevas, José Luis Francesena, Félix Garitano, José Angel Garro (del archivo diocesano de San Sebastián), Maximiliano García Martín, Juan Antonio Garmendia (de la Biblioteca Dr. Camino perteneciente a Kutxa de Gipuzkoa), Ramón González de Amezua, Josu Goya, Luis Ibáñez, Patxi Intxaurrendieta, Esther Iñíguez, Esteban Landart, José Antonio Larrañaga, Amaia Lasarte, Jon Laskibar, Jenaro Lekuona, Kurt Lueders, Juan Tomás Maortúa, M<sup>a</sup> Carmen Martínez, Juan Bautista Mendizábal, Monasterio de Lumbier (Navarra), Aitor Olea, Xabier Otaegui, Arantza Otaño, Parroquia de Portugaleta, Vicente Ros, Aurelio Sagasetta, Cyril Schmiedlin, Alejandro Usabiaga, Gerhard Walcker-Mayer, P. Félix Zavala (del Archivo de música de la Basílica de Loyola, Azpeitia, Gipuzkoa).



# PRIMERA PARTE

## INTRODUCCIÓN

Esta Tesis tiene como fin el estudio de la organería romántica en el País Vasco y Navarra, de forma global y desde un punto de vista histórico.<sup>1</sup>

Este planteamiento nos ha obligado a investigar no sólo los órganos más importantes y representativos de esta época construidos en la zona vasconavarra, sino la trayectoria y evolución de sus autores, procedentes en muchos casos de países como Francia y Alemania.

Además, se nos presentaban una serie de interrogantes sobre las circunstancias en que estos organeros extranjeros introdujeron en el espacio geográfico citado numerosos instrumentos de gran calidad y alto precio, hasta el punto de constituir un fenómeno histórico.

¿Quiénes influyeron en este proceso? ¿De donde se obtuvieron las fuentes de financiación? ¿Cuál fue la posición de la Iglesia durante esta época? ¿Tuvieron estos instrumentos una influencia en los compositores vasconavarros? ¿Cuál fue la actitud de los organeros españoles del barroco? ¿Existió un periodo de transición en la organería española hacia el romanticismo? ¿La enseñanza del órgano estuvo vinculada con este proceso?

A todas estas preguntas habría que añadir otra de carácter básico: ¿qué se entiende por periodo romántico en la construcción organera en el País Vasco y Navarra y por extensión en España?

A este conjunto de cuestiones intentaremos responder con coherencia después de un largo y minucioso proceso de investigación.

### Estado de la cuestión.

Los estudios existentes sobre la organería romántica se han generalizado especialmente en Francia, cuna del considerado órgano romántico por excelencia y de su creador Aristide Cavaillé-Coll. Son numerosas las publicaciones dedicadas a este organero y a muchos de sus instrumentos, así como a otros organeros del mismo periodo originarios o residentes en este país. Entre estos estudios destacan: De L. Metrope, *La manufacture d'orgues Cavaillé-Coll. Avenue du Maine*. 1988, Paris: Aux Amateurs de Livres. De A. Reichling, *Maison Cavaillé-Coll 13-15, Avenue du Maine, Paris*. 1977, Paris: Imprimerie de la Société de Typographie y de C. Noisette de Crauzat, *Cavaillé-Coll*. 1984, Paris: La Flûte de Pan. Dedicados a otros organeros debemos citar la Tesis de Anne-Marie Reby, *L'orgue Stoltz, historique et esthétique*. 1987, Paris: Université Lille III y la publicación de M. Jurine, *Joseph Merklin facteur d'orgues européen*. 1991, Paris: Aux Amateurs de Livres.

En lo que respecta a la organería romántica alemana destacaremos la obra de F. Moosmann y R. Schäfer *Eberhard Friedrich Walcker*. 1994, Kleinblittersdorf: Musik Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft y de H. J. Moser, *Orgelromantik*. 1961, Ludwigsburg: E.F. Walcker & Cie.

En España los trabajos que más han profundizado en este tema han sido publicados en el País Vasco, como el de F. Clastrier y O. Candendo bajo el título *Organos franceses en el País Vasco y Navarra*. 1994, San Sebastián: Eusko Ikaskuntza y *Organos de Gipuzkoa*,<sup>2</sup> en el que participa como coautor el que firma esta Tesis, junto con D. José M<sup>a</sup> Zapirain y José Manuel Azkue. 1998. San Sebastián: Caja Gipuzkoa. Quisiera resaltar también los importantes artícu-

<sup>1</sup> Por organería se entiende el arte de construir órganos. Organero es el autor de los mismos, incluyéndose en esta denominación a los fundadores de las grandes firmas dedicadas a este menester que se crean a partir del siglo XIX, pues dichas empresas funcionan bajo las directrices técnicas y artísticas que fija dicho organero.

<sup>2</sup> Las indicaciones toponímicas pueden variar según la época de referencia. Ej: Vizcaya o Bizkaia, Guipúzcoa o Gipuzkoa, Azcoitia o Azkoitia, Vergara o Bergara, Loyola o Loiola, Zumaya o Zumaia, Lequeitio o Lekeitio, etc.

los escritos sobre esta cuestión por Joaquín Pildain<sup>3</sup>, P. Aizpurua, *La aparición del órgano romántico en Valladolid*, publicada en *Nassarre*, 1996, Zaragoza: Revista Aragonesa de Musicología. XII-2, J. I. Alberdi, *D. Aquilino Amezua: un famoso organero azpeitiano*. 1997, Azpeitia: Revista Saninaziyek, J. Arana Martija en *Música Vasca*, 1987, Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaina, A. Inaraja en *El órgano Cavaillé-Coll de la Basílica de Santa María del Coro. San Sebastián*, 1973, San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal y finalmente V. Alonso en la revista *Nassarre*, con su trabajo *Notas para el estudio de la organería en España en el siglo XIX*, 1989, Zaragoza: Revista Aragonesa de Musicología. V.1.

A pesar de estas importantes aportaciones, el tema de la organería romántica en España era y es una cuestión pendiente de estudio en profundidad tal y como ya ha sido planteado en más de una ocasión. Esperamos que este trabajo sirva para contribuir positivamente a esta demanda.

### **Marco en que se encuadra esta investigación y metodología utilizada.**

Esta Tesis queda enmarcada en los límites geográficos de la zona vasconavarra y del periodo cronológico que empieza en 1856 y finaliza en 1940 como se enuncia en su título, no obstante la justificación y coherencia de los mismos es uno de los objetivos a demostrar por este trabajo.

La metodología empleada será descriptiva y cualitativa ya que utilizaremos el análisis de los diversos elementos históricos, técnicos, sociales, artísticos y pedagógicos que componen esta Tesis a partir de la documentación estudiada, con el fin de ir relacionando entre sí los diferentes datos que se irán presentando de manera diacrónica.

Cada uno de los temas que van apareciendo mantiene una estructura longitudinal en el tiempo, aunque a menudo se complementa con planteamientos paralelos e incluso situados fuera del marco de la Tesis, con el fin de situar cada cuestión en un encuadre coherente dentro de la trayectoria general de un organero o de un episodio histórico de tipo general, dentro de una visión global.

La investigación realizada en lo que se refiere a instrumentos, se centra en aquellos que tienen un carácter excepcional por sus diversas características, aunque a menudo hagamos alusión y citemos a otros de menor tamaño o posibilidades sonoras. Excluimos aquellos que han sufrido transformaciones de tal naturaleza que les haya hecho perder su representatividad y originalidad.

Aunque hagamos alusión en ocasiones a cuestiones y características de tipo técnico de cualquier órgano, esta Tesis está planteada básicamente desde un punto de vista histórico, dejando así abierto el camino abierto a otras investigaciones futuras de carácter más técnico. De la misma manera no hemos querido incidir y profundizar en las características de las fachadas de los órganos tan representativas en épocas anteriores, por corresponder el periodo romántico a una época en la que el eclecticismo impera de forma absoluta, tal y como lo demuestran los órganos que se van a estudiar y los folletos publicitarios de las diferentes casas organeras, en los que se ofrecen cajas de todo tipo de estilos a gusto del comprador.

En relación con la fecha de construcción de los órganos, hemos decidido utilizar de forma sistemática la de su inauguración y no la de su terminación en fábrica, pues consideramos que un órgano no está verdaderamente acabado en todos sus aspectos hasta que se procede a este acto solemne en el lugar definitivo de su instalación.

---

<sup>3</sup> *Eslava y la música de órgano de su tiempo*. 1978. Pamplona: Institución Príncipe de Viana. *Introducción a Cinco obras del órgano español del siglo XIX. Felipe Gorriti (1839-1896)*. 1981, Madrid: Unión Musical Española. *El órgano romántico en España*. 1989. Madrid: Radio Nacional de España.

## **Hipótesis.**

Esta Tesis intenta dar respuesta a planteamientos de diverso tipo, aportando criterios basados en la coherencia investigadora.

Los campos de investigación se dividen en los siguientes apartados de carácter general:

- De tipo histórico, en relación con el concepto de organería romántica como periodo cronológico.
- De tipo socioeconómico, al estudiarse los medios humanos y las circunstancias que propiciaron la implantación del órgano romántico en la zona vasconavarra junto con sus fuentes de financiación.
- De tipo artístico, en la búsqueda de la vinculación entre los compositores y el órgano romántico, que abren el camino a un nuevo tipo de repertorio y de literatura musical.
- De tipo religioso, pues la implantación y desarrollo del órgano romántico no se podría entender sin su relación con la Iglesia.
- De tipo pedagógico, ya que la aparición del órgano romántico afecta de manera fundamental a la enseñanza de este instrumento.

## **Objetivo general.**

En relación con lo anteriormente expuesto, el objetivo general que se plantea esta Tesis es el estudio de los órganos y organeros que se instalan y trabajan en las Comunidades Autónomas del País Vasco y Navarra durante la época que defendemos como correspondiente al estilo romántico (1856-1940), unido a las circunstancias de tipo humano, social, financiero, religioso, artístico y pedagógico que tuvieron relación directa con este proceso, bajo una perspectiva histórica y global.

## **Objetivos específicos.**

Partiendo de este planteamiento, los objetivos específicos que va a desarrollar esta investigación, son los siguientes:

- a) Proponer de forma coherente el periodo comprendido entre 1856 y 1940 como el correspondiente a la organería romántica en el País Vasco y Navarra y por extensión a España.
- b) Justificar la existencia de la zona vasconavarra como un marco en el que la incidencia de la organería romántica y de los agentes relacionados con la misma ofrecen rasgos comunes.
- c) Reunir e investigar la documentación existente sobre los instrumentos más importantes y representativos de cada organero en el espacio geográfico y época de referencia.
- d) Junto a ello estudiar la trayectoria creativa de cada organero, para poder así analizar en su contexto las obras construidas por su empresa en este territorio.
- e) Analizar los procesos previos y el periodo de transición del órgano barroco al romántico y desde éste al neoclásico, con referencias a estos mismos procesos en Francia y Alemania.
- f) Explicar el conjunto de circunstancias humanas e históricas que propiciaron en esta época la creación de un patrimonio organístico excepcional en el espacio geográfico vasconavarro.

- g) Dar a conocer la situación en que se hallaba la música religiosa antes de la aparición del órgano romántico, la posición de la Iglesia respecto al mismo y el proceso de creación musical que se produce en torno a este instrumento.
- h) Ofrecer una visión histórica de la evolución de la pedagogía en la enseñanza del órgano en España en el periodo citado.
- i) Resaltar la influencia del órgano ibérico en los instrumentos construidos por A. Cavaillé-Coll en el territorio de referencia.
- j) Profundizar en el conocimiento de las figuras de Ch. Carloni, F. Prince y J. Gutschenritter por su importante vinculación con la organería francesa instalada en el País Vasco y Navarra.

Entendemos que la respuesta a estos objetivos dará como resultado el planteado al comienzo de la Tesis, es decir un conocimiento global e histórico de la implantación del órgano romántico en la zona vasconavarra unido al conjunto de circunstancias humanas, técnicas, financieras, religiosas, sociales, artísticas y relacionadas con la enseñanza que van unidas a la creación de este tipo de instrumento.

### **Diseño de la investigación.**

El estudio del proceso de instalación de los instrumentos seleccionados nos ha llevado a diferentes archivos, donde hemos hallado contratos, escrituras, correspondencia, proyectos y todo lo relativo a cada órgano, de lo cual hemos seleccionado lo que juzgamos más importante y representativo. En ocasiones la documentación expuesta es extensa como sucede en el caso de los órganos de Santa María y San Vicente de San Sebastian, Loyola, Azkoitia, Tolosa o Régil.

Las razones que justifican esta selección de documentos se basan en la importancia histórica de los órganos de referencia, en la visión que se nos ofrece de la organería a través de esta información así como de la respuesta de la sociedad y de las instituciones ante la compra e instalación de unos instrumentos que provenían de otro país y que suponían un gran coste económico.

En los casos de Loyola y Régil, la documentación encontrada no solo nos proporciona datos sobre los aspectos citados, sino que nos ofrece además abundante información sobre las firmas organeras de A. Cavaillé-Coll y Gutschenritter, sobre sus opiniones técnicas y artísticas y sobre diversas vicisitudes económicas que padecen ambos.

El estudio de la trayectoria de los organeros más importantes la hemos basado fundamentalmente en la bibliografía existente en sus países de origen, sin olvidar la información hallada en este territorio.

La documentación sobre la relación de la iglesia con el órgano romántico, los diversos Congresos de Música Religiosa, el repertorio romántico, la creación artística vinculada con esta época, la búsqueda de tratados y métodos dedicados a la enseñanza del órgano desde mediados del siglo XIX hasta la primera mitad del XX, todo ello ha surgido como fruto de la investigación minuciosa realizada en los archivos y bibliotecas de la zona vasconavarra, consultas con hemerotecas, contactos personales con organeros y personas interesadas en este tema, archivos privados (incluido el mio personal), etc.

A menudo la documentación hallada se encontraba en cajas o carpetas sin ningún tipo de catalogación, por lo que su ordenación supuso un esfuerzo añadido.

Algunos de los archivos consultados han sido los siguientes:

- Eresbil-Archivo de Compositores Vascos de Rentería (Gipuzkoa).
- Archivo de música de la Basílica de Loyola (Gipuzkoa).
- Biblioteca y Archivo del Conservatorio de San Sebastián.
- Archivos diocesanos de San Sebastián y Bilbao.
- Archivos parroquiales de Azkoitia, San Vicente de San Sebastián, Bergara, etc.
- Archivos notariales de Bergara, San Sebastián, Azpeitia, Tolosa y Oñate.
- Archivos municipales de Azkoitia, San Sebastián, Bergara y Azpeitia.
- Archivo del Patrimonio Nacional en los Reales Patronatos.
- Archivos personales de José M<sup>a</sup> Arrizabalaga, Françoise Clastrier, Dominique Chailley, Gabriel Blancafort, Casa Walcker, José Antonio Arana Martija, etc.
- Archivo de José Izurrategui depositado provisionalmente en Kutxa de Gipuzkoa.
- Hemeroteca histórica de San Sebastián.

### **Interrogantes que se plantean en la investigación**

Además del lógico proceso que conlleva toda investigación en la búsqueda de información y de respuestas, esta Tesis aborda por otro lado cuestiones sobre las que existen planteamientos de diversa índole sobre los que estimamos no se ha investigado lo suficiente.

Estas son algunas de ellas:

- Así como sobre la iniciación del periodo romántico en la organería instalada en nuestra zona existen opiniones coincidentes, no existen criterios claros sobre su finalización.
- De la misma manera, no está definido el papel que desempeñan los últimos organeros barrocos. ¿Pertencen éstos a un periodo inicial de la organería romántica española o por el contrario representan a una etapa de transición?
- Sobre la cuestión de la financiación de los órganos románticos, se suele aseverar que en esta cuestión tuvieron gran protagonismo los indianos que volvían con dinero de otros países, estimamos que es un tema a estudiar y sobre el que hay que pronunciarse.
- También se ha solido afirmar que la implantación del órgano romántico en Gipuzkoa se debe en gran parte a la mediación de algún organista concreto, de la misma manera entendemos que la investigación nos proporcionará respuestas claras a esta cuestión.
- ¿Se puede afirmar que existe una influencia del órgano ibérico en los instrumentos contruidos en la zona vasconavarra por A. Cavallé-Coll? Este es un tema absolutamente inédito pero que estimamos tiene una importancia relevante que merece su investigación.
- Por último, se plantea la interrogante sobre el estado original en que se hallan la mayor parte de los órganos románticos instalados en la zona vasconavarra, a diferencia de lo sucedido en Francia y otros países. ¿Se debe ello a falta de recursos económicos como se suele afirmar o existen otras razones?

A todas estas cuestiones intentaremos dar respuestas coherentes, a menudo no coincidentes con las comúnmente aceptadas.

### **Técnicas y herramientas utilizadas**

A partir de la abundante documentación hallada y de la bibliografía consultada, hemos establecido parcelas temáticas alrededor de las cuales hemos ido confeccionando el cuerpo de esta Tesis, comenzando por el conocimiento de la trayectoria general de cada organero, conti-

nuando después con la investigación en torno a los instrumentos contruidos por él en este territorio, encuadrándolos en un contexto histórico y personal.

Con todo ello hemos establecido una base de datos y creado un archivo documental y bibliográfico propio organizado por temas: organeros, órganos, métodos de enseñanza, la iglesia y el órgano, partituras, etc.

El estudio relacionado con la implantación del órgano romántico en la zona vasconavarra, la relación de la Iglesia y de los compositores con el mismo y la evolución de la enseñanza del órgano en esta época, han partido asimismo de la documentación hallada, estableciéndose una línea de trabajo longitudinal aunque sin perder las referencias de tipo paralelo que permiten juzgar la evolución cronológica de cada cuestión situándola en el marco histórico correspondiente.

Nos ha sido muy útil a la hora de relacionar las disposiciones y características de los órganos románticos existentes en el territorio de referencia, el empleo de los catálogos de órganos correspondientes a los territorios de Alava, Bizkaia, Gipuzkoa y Navarra.<sup>4</sup>

Por último, la trayectoria profesional y artística del autor de esta Tesis ha supuesto el conocimiento asiduo y profundo de la mayor parte de estos instrumentos, de su sonoridad y de sus características principales, herramienta que estimamos básica a la hora de extendernos sobre estas construcciones complejas desde el punto de vista técnico, bellas en su estructura, pero fundamentalmente destinadas a crear música.

## **Estructura de la Tesis**

El planteamiento globalizador de este estudio, la cantidad y calidad de los órganos contruidos durante el periodo romántico y la presencia de los organeros europeos más representativos de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, ha supuesto una importante cantidad de datos e información de todo tipo: contratos, escrituras, proyectos, correspondencia, discografía y bibliografía.

Entre esta amplia cantidad de documentación e información reunida, hemos seleccionado solamente aquello que consideramos importante de reflejar por su contenido, a pesar de ello esta Tesis ha desarrollado una amplitud considerable con proliferación de datos e información de todo tipo. Esta circunstancia nos ha aconsejado la necesidad de estructurarla de la manera siguiente:

El Capítulo 1 estudia la evolución del órgano romántico en el territorio vasconavarro, analizando las circunstancias humanas e históricas que lo impulsaron, el periodo de transición del órgano barroco al romántico, la situación de la música de Iglesia en esa época, la posición de dicha institución respecto a este instrumento, el repertorio que se crea alrededor del mismo y la pedagogía en la enseñanza del órgano.

Los Capítulos 2, 3 y 4 sin embargo, adoptan sin embargo una estructura propia. Cada uno de los mismos está dedicado a la organería romántica francesa, española y alemana respectivamente. A su vez, cada uno de los Capítulos se divide en apartados autónomos dedicados individualmente a los organeros y órganos protagonistas de este proceso histórico. Ello no es óbice para que dentro de cada uno de estos apartados se inserten comentarios o datos com-

---

<sup>4</sup> de la Iglesia, J. S.; 1997. *Catálogo Histórico Documental de los Organos de Alava*. Vitoria-Gazteiz: Departamento de Cultura y Euskera. Diputación Foral de Alava.

Salaberria, M. 1992. *Organos de Bizkaia*. Bilbao: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia.

Azkue, J.M.; Elizondo, E.; Zapirain, J. M<sup>º</sup>; 1998. *Catálogo de órganos de Gipuzkoa*. San Sebastián: Caja Gipuzkoa-San Sebastián.

Sagaseta, A.; Taberna, L.; 1985. *Organos de Navarra*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.

parativos con otros organeros, instrumentos o situaciones, pudiéndose avanzar de esta manera en el seguimiento de la Tesis, relacionando diversos factores entre sí.

Este sistema permite al lector acceder a una visión del marco general de la Tesis después de leer la Introducción y el Capítulo 1, pudiendo acceder posteriormente al conocimiento individual de cada organero junto con el de los instrumentos más destacados que construye en este territorio.

La Tesis se complementa con un Apéndice dividido en tres partes. En la primera figuran documentos relacionados con los Capítulos 2, 3 y 4; en la segunda se incluyen las disposiciones sonoras de los órganos románticos más representativos de esta zona geográfica; en la tercera aparecen una serie de documentos históricos relacionados con el órgano romántico seleccionados por su contenido. La Tesis además va ilustrada con fotos de los órganos más importantes de cada organero y de los agentes históricos que más influyeron en este proceso.

### **Elaboración de conclusiones.**

La Tesis finaliza con la exposición de las conclusiones, que dan respuesta concreta a los objetivos planteados al comienzo de la misma

# SEGUNDA PARTE

## CAPÍTULO 1

### EVOLUCIÓN DEL ÓRGANO ROMÁNTICO EN EL TERRITORIO VASCONAVARRO. FACTORES HISTÓRICOS, RELIGIOSOS Y HUMANOS QUE INFLUYERON EN SU DESARROLLO. LA LITERATURA MUSICAL. LA PEDAGOGÍA EN LA ENSEÑANZA DE ÓRGANO DURANTE EL PERIODO ROMANTICO.

#### 1.1. LA SITUACIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA EN FRANCIA, ESPAÑA Y ALEMANIA. EL CECILIANISMO.

Se podría calificar de crisis y decadencia la situación que vive la música sacra en Francia y España en los años anteriores a la aparición del órgano romántico.

En Alemania sin embargo la problemática tiene otro carácter más relacionado con el concepto de lo que debe ser la música religiosa, por ello surge en este país un movimiento a favor de la música a *capella* sin la participación de instrumentos, en busca de la pureza, de la autenticidad en la música religiosa. Así lo expresan autores como Wackenroder (*Fantasia sobre el arte*, 1799), E.T.A. Hoffmann (*Antigua y nueva música sacra*, 1841), y A.F.J. Thibaut (*Sobre la pureza de la música*, 1825).<sup>5</sup>

Se suscita un gran entusiasmo hacia las figuras de Händel y Palestrina, y en general hacia la música antigua, considerada más cercana al ideal de pureza alejada del *sentimentalismo* latente en la música que se escuchaba en el templo, a través de las composiciones de Mozart y sus contemporáneos.

Este movimiento se plasma en el denominado *Cecilianismo*, como consecuencia de la fundación en Ratisbona por Witt en 1868, de la *Agrupación General Cecilianista*. También Haberl funda en 1874 una escuela de música sacra, ambas con la finalidad de difundir la obra de Palestrina y el coral gregoriano como ideal estilístico. Este movimiento tuvo gran influencia en la música religiosa alemana.

Probablemente dentro de este espíritu se puede considerar la música para órgano de Brahms y Mendelssohn, tan apegada a la tradición coral heredada de J.S. Bach y sus predecesores. No obstante también es preciso hacer constar que en Abadías como la de Ottoeuren y en otros lugares de Alemania, a finales del siglo XVIII, se componían obras muy influenciadas por la música francesa e italiana de la época, composiciones más cercanas a los gustos populares.

En Francia, la música de órgano se adapta a la interpretada por las bandas en los kioscos, pudiéndose escuchar en las iglesias adaptaciones de óperas, aires marciales e improvisaciones sobre temas relacionados con la naturaleza (escenas campestres, tormentas, etc).

N. Gorenstein explica magníficamente el proceso evolutivo de la música de órgano en Francia<sup>6</sup> en los años anteriores a la aparición del órgano romántico. La Revolución Francesa, Napoleón, la popularización de la música orquestal y los cambios políticos y sociales, influyen en el órgano y en los organistas.

Boëly es una excepción, él continúa interpretando a compositores casi olvidados como François Couperin y Bach, motivo por el que es despedido de su parroquia de Saint-Germain l'Auxerrois en 1851, por no seguir los gustos populares de los fieles.

<sup>5</sup> MICHELS, Ulrich. *Atlas de música II*. Madrid. Alianza Atlas. 1992. p. 463.

<sup>6</sup> GORENSTEIN, Nicolas. *L'Orgue post-classique français*. Paris. Chanvrelin. s/d.



En 1838 se instala en Francia el primer teclado de pedal *a la alemana*, lo cual posibilita a partir de ese momento la interpretación de toda la obra de J. S. Bach y de sus predecesores.

En 1844 se inaugura el órgano de Saint-Eustache en París, después de una ampliación realizada por Daublaine, Callinet y Barker. Este instrumento disponía de un doble teclado de pedal tal y como se venía construyendo en Alemania por Walcker. Además poseía como registros destacables un Quintatón 16, tres Bombardas y seis Euphones. Desgraciadamente seis meses más tarde fue enteramente destruido por un incendio. Tres años antes, en 1841, A. Cavallé-Coll instala en Saint Denis, el considerado primer órgano romántico francés.

En este proceso de larga duración conviven organeros de gran prestigio de corte clásico y organistas de gran fama que producen obras de indudable interés. Junto a ellos existen pianistas que tocan el órgano con la técnica y estilo del piano o compositores que escriben de forma indistinta para el piano o el órgano.

Dentro de esta situación de decadencia se produce una reacción.<sup>7</sup> En 1812, A. F. Choron (1771-1834), es encargado de reorganizar las Escolanías y los Coros de las iglesias, fundando una escuela de música clásica y religiosa donde se organizan audiciones en las que se programa música de Bach y Händel.

L. Niedermeyer (1802-1861), crea la Escuela de Música religiosa y clásica en 1853, continuando la labor comenzada por Choron. Publica la revista de música religiosa *La Maitrise* en la que participa como redactor D'Ortigue. Su lema es el siguiente: *Por lo que respecta al canto llano, nuestro patrón es San Gregorio; para la música sagrada Palestrina; para el órgano, J. S. Bach.*

En esta escuela se forman músicos como A. Boëly, F. Benoist y otros como E. Gigout, F. Fauré y A. Messenger, que junto con C. Franck y otros organistas van a desarrollar en este país la escuela de órgano romántica.

Joaquín Pildain nos relata de nuevo dos ejemplos que ilustran la situación de la música religiosa en Francia en la época anterior al órgano romántico. Primeramente cita a D'Ortigue que se lamenta: *El ambiente teatral ha invadido todo.* Además cuenta la reprimenda de uno de los vicarios de la iglesia de la Madelaine en París a Saint-Saëns por ser excesivamente dado a tocar Preludios y Fugas con estas palabras: *El público de nuestra iglesia es habitual de la Opera Cómica y ha contraído costumbres musicales que es conveniente respetar.*

De la decadencia de la música de órgano y de la música religiosa en España a partir de finales del siglo XVIII, se hacen eco numerosos autores como Eslava, Isidoro Blanco en el Seminario La Zarzuela del 17 de mayo de 1857, José Preciado, Román Jimeno, Ignacio Ovejero, Pablo Hernández, etc.<sup>8</sup>

Isidoro Blanco se queja de que los organistas han abandonado la memoria histórica de la siguiente manera: *...abandonado enteramente el género orgánico por la invasión de la música de piano, fuera de alguno que otro reputado profesor de catedral, nada se oía en España que recordara haber sido la patria de los grandes y eminentes organistas...*

Por su parte José Preciado añade: *Y si logro contribuir a cortar los abusos introducidos en nuestras iglesias con la ejecución de piezas de ópera, que sin embargo de su mérito y exquisito gusto no son propias del templo y con la de polkas y otros aires bailables, que con escándalo se oyen en el mismo, me consideraré feliz...*

Son muy ilustrativos de esta situación los siguientes párrafos que pertenecen a la novela *La Regenta*:<sup>9</sup>

<sup>7</sup> PILDAIN, Joaquín. *El órgano romántico en España*. Radio 2. Madrid. 1989. pp. 14-15.

<sup>8</sup> PILDAIN, Joaquín. *El órgano romántico en España*. pp. 19-22.

<sup>9</sup> ALAS, Leopoldo. "Clarín". *La Regenta*. Madrid. Alianza Editorial. 1998. pp. 701-705.

*...y el órgano, como si entendiese lo que quería el corazón de la Regenta, dejaba escapar unos diablillos de notas alegres, revoltosas, que luego llenaban los ámbitos oscuros de la catedral, subían a la bóveda y pugnaban por salir a la calle, remontándose al cielo... empapando el mundo de música retozona. Decía el órgano a su manera:*

*Adiós, María Dolores  
marcho mañana  
en un barco de flores  
para La Habana*

*y de repente cambiaba de aire y gritaba:*

*la casa del señor cura  
nunca la vi como ahora...*

*y sin pizca de formalidad, se interrumpía para cantar:*

*Arriba, Manolillo,  
abajo, Manolé,  
de la quinta pasada  
yo te liberté;  
de la que viene ahora  
no sé si podré...  
arriba, Manolillo,  
Manolillo, Manolé.*

*Y todo esto era porque hacía mil ochocientos setenta y tantos años había nacido en el portal de Belén el Niño Jesús... ¿Qué le importaba al órgano? Y sin embargo, parecía que se volvía loco de alegría..., que perdía la cabeza y echaba por aquellos tubos cónicos, por aquellas trompetas y cañones, chorros de notas que parecían lucecillas para alumbrar las almas.*

*...Empezaba la misa del gallo.*

*El órgano, con motivo de la alegría cristiana de aquella hora sublime, recordaba todos los aires populares clásicos en la tierra vetustense y los que el capricho del pueblo había puesto en moda aquellos últimos años...*

*...Por consiguiente, el organista hacía muy bien en declarar dignos del templo aquellos aires humildes, con que solía alegrarse el pueblo y que cantaban las vetustenses en sus bailes bulliciosos a cielo abierto.*

*...en la música del órgano había recuerdos del verano, de las romerías alegres del campo, de los cánticos de los marineros a la orilla del mar; y había olor a tomillo y a madreSelva, y olor a playa, y olor arisco del monte, y dominándolos a todos olor místico, de poesía inefable... que arrancaba lágrimas...*

*...El órgano, como si hubiera oído llover, en cuanto terminó el presuntuoso arcediano, soltó el trapo, abrió sus agujeros y volvió a regar la catedral con chorritos de canciones alegres; el fuelle parecía soplar en una fragua de la que salían chispas de música retozona; ahora tocaba como las gaitas del país, imitando el modo tosco e incorrecto con que el gaitero jurado del Ayuntamiento interpretaba el brindis de Traviata y el Miserere del Trovador. Por último, y cuando ya Ripamilán asomaba la cabecita vivara-*

*cha sobre el antepecho del otro púlpito para cantar el Evangelio, el organista la emprendió con la mandilona:*

*Ahora sí que estarás contentón  
mandilón,  
mandilón,  
mandilón,*

*Los carlistas y liberales que llenaban el crucero celebraron la gracia, hubo cuchicheo, risas comprimidas y en esto vio la Regenta un signo de paz universal.*

La decadencia en la que había caído la música en el templo en España de la que tan fiel reflejo son estos textos, tiene una serie de causas relacionadas entre sí: las guerras, revoluciones, represión y destierro de órdenes religiosas, la desamortización de los bienes del clero regular en 1836 y la supresión del diezmo junto con la desamortización de los del clero secular en 1837. Como consecuencia de todo ello desaparecen la mayor parte de las capillas musicales que existían en las catedrales, monasterios y parroquias importantes. La infraestructura donde se apoyaba la formación de músicos, organistas y maestros de capilla, se viene abajo, no existiendo alternativa a la misma.

En este proceso de gran confusión, se mezcla el género profano con el religioso, acceden a las organistías pianistas que tocan las mismas obras al piano que al órgano y se improvisa en todo momento, dejando de lado la preparación previa y el repertorio histórico.

Como hemos podido observar y lo comprobaremos más adelante, existen puntos en común entre este periodo de crisis que afrontan España y Francia y los caminos que se emprenden para superarla. En esta tarea también hay coincidencias importantes con Alemania, al buscarse la separación de los géneros religioso y profano, en la vuelta al pasado en la recuperación de la memoria histórica que ofrece a sus ojos mayor autenticidad y pureza, y en el intento de dignificar la música de Iglesia a través de la potenciación del gregoriano como fuente de inspiración para la misma.

## **1.2. LA TRANSICIÓN. JUAN AMEZUA Y EL ÓRGANO DE LA PARROQUIA SAN SEBASTIÁN DE SOREASU DE AZPEITIA. (GIPUZKOA).**

En los años previos a la aparición en España del primer órgano romántico en 1856, los organeros españoles del barroco son progresivamente conscientes de los cambios en la construcción organera que vienen impulsados desde el país vecino.

Juan Amezua es el organero barroco que más asiduamente trabaja en el País Vasco y Navarra, junto con el también organero Pedro Roqués, cuya trayectoria analizaremos más adelante. Amezua se convierte a su pesar en el centro de un episodio que va a tener gran trascendencia en la instalación posterior del órgano romántico en la zona vasconavarra. Por ello hemos decidido dedicarle un apartado a este tema.

El once de junio de 1856, se firma el contrato para la construcción de un órgano para la iglesia parroquial de Azpeitia, entre el organero Juan Amezua y el ayuntamiento de dicha localidad, bajo la supervisión del organista de dicha iglesia, el sacerdote José Ignacio Aldalur.<sup>10</sup> En la misma localidad de Azpeitia reside y tiene situado su taller el citado organero.

---

<sup>10</sup> Archivo municipal de Azpeitia. (Gipuzkoa) s. sign. (Agradezco a Juan Bautista Mendizábal el acceso a esta documentación).

De acuerdo con el contrato, las características principales del órgano son las siguientes:

*Dispondrá de dos teclados con una extensión de cinco octavas completas, del do grave hasta el do sobreagudo.*

*Se aprovecha del órgano anterior los registros de Flautado de 13, Flautado-Violón, Octava, Docena, Quincena, Decinovenas, Lleno con tres por punto, Trompeta Real, Clarín claro de la mano derecha, Clarín pardo también de la mano derecha y Docena nasarda de la mano izquierda. A todos ellos se les aumentarán los caños para completar la extensión que se le piensa dar al órgano.*

*Se construyen nuevos los registros de Flautado veintiseis con los ocho primeros caños de madera, Docena, Quincena y Diez y setena nasarda, Veinte y docena, Trompeta de batalla con Clarín de batalla, siendo la primera para la mano izquierda y la segunda para la mano derecha, Bajoncillo para toda la extensión del teclado menos en la última octava de los altos, Orlo en toda la extensión, Trompeta Real y Clarinete también en toda la extensión, Fagot en la mano izquierda, Oboe en la mano derecha, Voz humana en toda la extensión, al igual que Viola de amor, Octava armónica y Octavín armónico. Flauta armónica en la mano derecha y finalmente Trompeta magna en toda la extensión con caños de madera solo en la última octava de los bajos profundos.*

Estos registros los distribuye así:

*El primer teclado dispondrá de Flautado de veinte y seis, poniendo en la fachada todos los caños de metal que permita la figura de la caja. Además contará con Flautado de trece, el de Violón, la Octava, la Docena, Quincena, Decinovenas, el Lleno, la Veinte y docena, los tres Nasardos, la Trompeta de batalla con su clarín, el Clarín claro, el Clarín pardo, el Bajoncillo y el Orlo, sirviendo los últimos cinco registros de lengüetería exterior. Además la Trompeta magna, la Trompeta real antigua y el Clarinete, haciendo estos tres últimos de lengüetería interior.*

*En el segundo teclado estarán encerrados en una caja de expresión todos los demás que son los siguientes: la Trompeta Real nueva, Fagot con Oboe, Voz humana, Viola de amor, Flauta armónica, Octava armónica, Octavín armónico y Corneta.*

*Todos los registros irán partidos, es decir que con cada tirador no se podrá abrir el viento más lugar que para hacer cantar a sus correspondientes caños hasta la mitad del teclado.*

*Los dos teclados se pondrán de tal modo que cuando quiera se puedan unir según el gusto del organista por medio de un pedal.*

*Para facilitar el uso de las combinaciones y producir efectos sorprendentes, se pondrán cinco pedales principales, cada uno de estos pedales llevará otros dos, uno en cada lado, de modo que con el del lado derecho se abra la mitad del teclado hacia arriba y con el del lado izquierdo, la otra mitad hacia abajo y con el de en medio, de una vez todo el teclado, advirtiendo que estos pedales no tendrán acción sino en aquellos registros que el organista escogiere por medio de los tiradores y en ninguno más.*

*El primer pedal con los dos de a cada lado, servirá para que canten los registros de lengüetería exterior menos el Orlo. El segundo con los otros dos servirá para que canten los de la lengüetería interior. El tercero de igual forma que los anteriores servirá para hacer cantar al Flautado de veinte y seis, al de trece, a la Octava y al Violón. El cuarto, en igual forma también, será para que canten la Docena, Quincena, Decinovenas y el Lleno. El quinto servirá para abrir y cerrar con suavidad la caja de expresión haciendo expresar a todos los registros en ella contenidos según el gusto del organista.*

*Este pedal no llevará los otros dos de al lado como los cuatro anteriores. Llevará además otro pedal independiente para el tembleque.*

*Aprovechando las Contras que actualmente tiene el órgano se harán cuatro nuevas para completar su escala. Se pondrá escala y media de pisas de modo que cuando se quiera se unan al primer teclado. Las Contras no podrán cantar sino abriendo su registro particular.*

*Para que no falte la suficiente cantidad de viento, se pondrán tres grandes fuelles de doble pompa con otros dos pequeños llamados ventiladores, dispuestos en forma que se puedan mover al impulso de un joven de nueve o diez años.*

*Debiendo ser la caja para este órgano la que actualmente existe en la parroquia, se pondrán sus costados en línea recta y para la parte de atrás se ensanchará lo que fuere necesario en razón del aumento que se le da al órgano.*

*Toda esta obra irá montada sobre dos secretos nuevos al estilo del órgano de Lekeitio.*

*El coste total de este presupuesto será de treinta y cuatro mil reales de vellón.*

*D. Juan Amezua ofrece por vía de regalo todo el mecanismo para que el órgano suba medio punto, sosteniendo unas mismas teclas como lo ha hecho a la parroquia de Tolosa, aplaudiendo todos los profesores que lo han visto, el mérito de este costoso trabajo.*

Dentro de las condiciones posteriores figura el empleo del mejor metal posible para la cañería, así como el maderamen para los secretos, teclados, fuelles, etc.

El contrato estipula también que el organero quedará en la obligación de cumplir todo lo contenido en el citado presupuesto, de acuerdo con el dictamen que establezca el censor o censores que oportunamente se nombrarán, así como que el órgano deberá estar concluido para la festividad de San Ignacio del año siguiente de mil ochocientos cincuenta y siete, aunque deseando también que se solemnice cuanto sea posible la octava de Corpus Christi, los señores comisionados para la inspección de la obra <sup>11</sup> podrán según su prudencia, exigir al dicho Amezua todo aquello que crean conveniente para ese día del mencionado año.

Se acuerda que los pagos se realicen por anualidades hasta 1861, año en que finalizará la responsabilidad de cuatro años del Sr. Amezua hacia el órgano, una vez recepcionado.

En 1856, año de la firma del contrato, trabajan con Juan Amezua en el taller de Azpeitia sus hijos Diego de 24 años y Juan Prudencio que tiene 14. El tercero José Hermenegildo tiene 11 y el más pequeño de los hijos varones, Aquilino, el futuro máximo representante de la organería romántica española solo 9.

Ese mismo año se inaugura el primer órgano romántico instalado en España, en Lekeitio (Bizkaia), construido por A. Cavaillé-Coll. También en 1856 los trabajos para la instalación del órgano monumental para la catedral de Murcia, obra de Joseph Merklin, con el asesoramiento de Hilarión Eslava van muy avanzados, inaugurándose el año siguiente en 1857, con gran repercusión en toda España.

Juan Amezua, al igual que otros organeros del barroco español como Roqués y Tafall son conscientes de estos acontecimientos históricos y así lo hacen constar en diferentes contratos y documentos que citamos en los apartados correspondientes.

Juan Amezua lo hace en el presente contrato cuando dice: *...Toda esta obra irá montada sobre dos secretos nuevos al estilo del órgano de Lekeitio.* Posiblemente desea aplicar a este

---

<sup>11</sup> Son nombrados comisionados para el seguimiento de la obra, el organista de la misma parroquia de Azpeitia, José Ignacio Aldalur e Ignacio Vicente de Arregui.

órgano el secreto con doble arca de viento que le permitiría dotar al mismo de aire suficiente para todos los registros y al mismo tiempo posibilitaría al organista el poder preparar los juegos elegidos de antemano, haciéndoles cantar en el momento oportuno, tal y como se deduce por las explicaciones que aparecen en el contrato.

Juan Amezua como sucede con Roqués, evoluciona a partir de las características del órgano barroco español que son las que conoce y con las que ha trabajado toda su vida. En el órgano de Azpeitia amplía la extensión de los teclados manuales a cinco octavas completas suprimiendo la octava corta. En las Contras completa la octava y aumenta las pisas a octava y media, uniéndolas por enganche al primer teclado. Coloca todos los juegos del segundo teclado en expresión, un segundo teclado limitado en el número de registros, pero en el que aparecen ya sonidos de carácter romántico como Fagot-Oboe, Voz humana, Viola de amor y la Flauta, Octava y Octavín armónicos. Además incluye el enganche de unión de teclados y añade diversos pedales que sirven para llamar a los registros de lengüetería exterior, lengüetería interior, fondos y mutaciones de forma separada, pudiéndose optar por hacerlo solamente con los tiples, bajos o con todo el teclado a la vez.

La última innovación que Juan Amezua propone es la de un transpositor que hace subir el órgano medio tono, con objeto de igualar la entonación que ofrecen los nuevos instrumentos de construcción francesa.

Juan Amezua construye este órgano siguiendo las indicaciones del organista de la parroquia José Ignacio Aldalur, pero es evidente que algunas de sus propuestas son propias como en el caso del transpositor.

A pesar de ello, el órgano de Juan Amezua es fundamentalmente barroco, todos los registros son partidos, el pedal está dotado de pisas con un solo registro de Contras, la disposición del primer teclado es típica del barroco hispano tardío y la consola está en ventana.

El seis de abril de 1858, un año más tarde de lo previsto, Juan Amezua se dirige al ayuntamiento diciendo que no puede terminar el órgano para el Corpus, pero que lo hará para San Ignacio. El ayuntamiento accede a esta petición.

El 17 de enero de 1859 el órgano queda listo para ser recepcionado. José Ignacio Aldalur y el otro comisionado de la obra, Ignacio Vicente de Arregui, rehusan aceptar esta misión. Ante esta circunstancia, el ayuntamiento nombra como único censor a José Juan Santesteban organista de la parroquia de Santa Maria de San Sebastián, quien acepta dicho cargo el 23 de enero de 1859.

El 31 de enero de ese mismo año, José Juan Santesteban emite un informe extremadamente negativo sobre el órgano de Azpeitia, del que destacamos solo unas pocas frases:

*Hay varios traspasos y pérdidas de viento....*

*....los teclados tienen una pulsación muy desigual pues que hay teclas que bajan con la presión de cinco onzas y hay otras que no pueden bajar ni con quince...*

*....al enganchar los teclados hay teclas que no pueden bajar ni con cuarenta onzas....*

*....los fuelles no suministran el necesario viento....*

*....desigualdad en los sonidos de los registros....*

*....que los tres registros armónicos a pesar de que existen caños no los hay, quiero decir; que no existen como que tengan las cualidades que han de tener para ser tales armónicos....*

*....el mecanismo de medio punto... no le he visto....*

Aunque también dice que *ciertos registros son buenos y alguno muy bueno*, este informe provoca un conflicto de larga duración entre el ayuntamiento y el organero, viéndose afectados igualmente los comisionados y el censor.

A partir de esta fecha se produce un largo intercambio de comunicaciones en el tiempo entre el municipio y Juan Amezua. Este reclama en varias ocasiones cantidades que en su opinión se le deben con la consiguiente negativa del ayuntamiento.

En un momento dado, Juan Amezua solicita suprimir las cinco notas últimas del sol para arriba, *pues de ello no puede producirse perjuicio alguno al resto del órgano, al ser inútiles o imperfectas*.

Aldalur da su conformidad a esta petición indicando *que incluso en el extranjero hasta el día, la extensión es la de cuatro octavas y media*, no obstante pide que se deje el teclado como está y solicita una vez más que no se le pida encargarse de recepcionar el órgano.

El 1º de agosto de 1860, de nuevo José Juan Santesteban, acompañado esta vez por el también organista Cándido Aguayo, emiten sendos informes en los que destacan las muchas mejoras producidas, aunque siguen haciendo constar bastantes deficiencias. No obstante indican que el órgano es de recibo *a pesar de estar lejos de llenar las condiciones que exigen los adelantos modernos*.<sup>12</sup>

El ayuntamiento no se conforma con este informe, por lo que continúan los tiras y aflojas por ambas partes.

Cinco años más tarde en 1865, Juan Amezua solicita que se den por terminados los cuatro años de responsabilidad sobre el órgano fijados en el contrato. El ayuntamiento le responde que se debe proceder a un nuevo reconocimiento del mismo y que por lo tanto no puede considerarle exento de dicha responsabilidad.

El 23 de febrero de 1866, Juan de Amezua propone una reforma parcial del órgano con su presupuesto correspondiente.

El ayuntamiento encarga un nuevo informe, esta vez a Nicolás Ledesma, quien lo emite el 12 de abril de 1866.

Después de extenderse sobre las diferentes características y funcionamiento del órgano, concluye, ... *En resumen: la opinión del que suscribe es que el órgano está defectuosamente construido por las razones ya indicadas*.

El conflicto continúa hasta aproximadamente 1869, trece años más tarde de la firma del contrato, salpicado por peticiones de cobro de las cantidades estipuladas en el contrato por parte del organero, aduciendo incluso graves problemas económicos que afectan a su familia y respuestas negativas del ayuntamiento. De todas maneras se van produciendo ciertas mejoras en el instrumento de forma paulatina.

Hacia 1870 la situación parece mejorar. El organero destaca los buenos deseos mostrados por el ayuntamiento y ofrece realizar nuevas reformas en el órgano, entre las que incluye el añadido de un teclado más ... *y haciendo estas obras es mi parecer de que quedará un Órgano muy bueno...*

Hasta aquí hemos podido apreciar las características de un órgano barroco de transición hacia el romanticismo y el conflicto que se origina a causa de sus defectos de construcción, pero este episodio nos permite además desde la distancia en el tiempo, observar que influye en una serie de personas que posteriormente van a resultar fundamentales en la instalación del

---

<sup>12</sup> Vemos que tanto Aldalur como Santesteban demuestran tener conocimientos de los nuevos adelantos que se están produciendo en el campo de la organería en Francia.

órgano romántico en el territorio vasconavarro, aunque con especial incidencia en la provincia de Gipuzkoa.

Para el organero Juan Amezua y su familia, es fácil de comprender lo que supuso el sobrellevar en su mismo pueblo un conflicto de este tipo, a lo largo de casi catorce años, enfrentados al ayuntamiento, a los censores y como se verá más adelante, de forma especial con el comisionado José Ignacio Aldalur.

De hecho, Aquilino, el hijo menor de Juan Amezua, en 1863 (cuatro años más tarde del informe de Santesteban), a la edad de 16 años, se escapa a París para ingresar en un taller de organería, en contra de los deseos de su padre.<sup>13</sup> Este paso en el que probablemente mucho tuvo que ver la situación que estaba padeciendo su familia, resulta fundamental para su posterior trayectoria profesional, que le lleva a convertirse en el organero español más importante de su época.

De la misma manera podemos suponer que éste fue el motivo que llevó a Juan Amezua y a su familia a residir en Valencia, donde se reúne con ellos Aquilino al volver de París. Como más adelante se relatará en el apartado correspondiente a Aquilino Amezua, existen numerosos testimonios de instrumentos en los que trabajan diferentes miembros de la familia por Valencia y Cataluña a partir de 1872.

Posteriormente, hacia 1895, Aquilino y sus hermanos vuelven a residir en Azpeitia.

Otro de los protagonistas de este prolongado enfrentamiento es José Juan Santesteban, organista de la parroquia de Santa María de San Sebastián, censor de los dos primeros informes sobre el órgano de Azpeitia. Creemos que se puede mantener la hipótesis de que el hecho de haber sido testigo directo del fracaso de un proyecto de evolución del órgano barroco al romántico, le empujase definitivamente en apoyo del nuevo órgano que venía de Francia. De hecho consigue que en su iglesia A. Cavaillé-Coll instale un gran órgano en 1863, convirtiéndose en un convencido defensor de este organero.

También el organista de la parroquia de Azpeitia y comisionado de la obra José Ignacio Aldalur opta por la misma trayectoria. Los sucesos vividos en Azpeitia unidos a su defensa a ultranza para que A. Cavaillé-Coll construya un gran órgano en la Basílica de Loyola (Azpeitia), en el mismo término municipal origen de los Amezua, hacen que Aquilino publique un violentísimo folleto contra Aldalur, en el que se acumula todo el rencor almacenado en su juventud, acusándole de haber llevado a su familia a la ruina.<sup>14</sup>

Como podemos apreciar, todo el episodio relatado alrededor del órgano de Azpeitia, supone no solo el fracaso individual y puntual de un organero con un instrumento determinado, sino que el mismo influye en la implantación del órgano romántico francés en la provincia de Gipuzkoa.

En nuestra opinión los intentos de Juan Amezua coinciden con los de Pedro Roqués por conseguir que desde el órgano barroco hispano se pudiese evolucionar hacia un órgano romántico español, partiendo desde sus características originales, intentos que no se resuelven hasta que los descendientes de ambos organeros construyen instrumentos que parten desde bases completamente diferentes, a partir de ideas y estructuras de influencia claramente francesa.

---

<sup>13</sup> NOEMIS. (Atribuido a Aquilino Amezua). *Organos Eléctricos de la Exposición Universal de Barcelona*. Barcelona. Imprenta de Pedro Ortega. 1890. pp. 28-32.

<sup>14</sup> AMEZUA Y JAUREGUI, Aquilino. *Vindicación de los Amezua como artistas contra las acusaciones de un mal organista*. Barcelona. Imprenta de Pedro Ortega. 1889. pp. 6-30.



### 1.3. DE HILARIÓN ESLAVA AL PADRE NEMESIO OTAÑO.

En el esfuerzo por superar la decadencia en que se hallaba la música de Iglesia en España, aparece el impulso por renovar el órgano, su música y su enseñanza. En este afán se involucran una serie de personalidades históricas todas ellas vinculadas con el País Vasco y Navarra, que de forma diferente abordan estos cometidos.

El conocimiento de su labor es imprescindible para comprender el nivel de aceptación que tuvo el órgano romántico no solo en la zona vasconavarra sino en España. No obstante en nuestro espacio geográfico su incidencia fue mucho mayor debido precisamente a la labor de la mayor parte de los personajes que vamos a estudiar y a una serie de circunstancias que irán apareciendo paulatinamente.

#### **Hilarión Eslava (1807-1878) y la reforma musical en España.**

Hilarión Eslava<sup>15</sup>, navarro nacido en Burlada (1807-1878), ingresa como infante en la capilla musical de la catedral de Pamplona en 1817 donde estudia piano y órgano. El 20 de noviembre de 1823 se le concede una Capellanía con obligación de tocar el contrabajo, violín y violón. Durante esta etapa amplía sus conocimientos de composición.

En 1828 gana la oposición para la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral de Burgo de Osma. En 1832 accede también mediante oposición al puesto de Maestro de Capilla de la catedral de Sevilla. Esta etapa es muy fructífera en su actividad como compositor, organizador y autor de métodos como el de Solfeo que se publica en Madrid años más tarde, en 1845.

En 1844 Hilarión Eslava solicita a su obispo un certificado de buena conducta con el fin de optar a la plaza de Maestro Director de la Real Capilla de Música de Madrid, obteniendo dicho cargo.<sup>16</sup>

Durante varios años ejerce una notable actividad en diversos campos musicales. En 1852 se funda la Asociación de la Lyra sacro-hispana con el fin de apoyar la publicación de una colección de autores de música religiosa de todos los tiempos, siendo nombrado Director artístico de la misma.

Su cargo en la Capilla Real le permite conocer a numerosas personalidades europeas del mundo de la música. En 1852 viaja durante cinco meses a Londres, Bruselas, Viena y París, con el fin de investigar en diferentes bibliotecas, archivos y visitar varios Conservatorios.

En 1855 accede a la plaza de profesor de contrapunto y fuga del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.

Hilarión Eslava siendo consciente de la urgente necesidad de que se crease la plaza de órgano en el Conservatorio de Madrid, se ofrece como profesor provisional sin sueldo, hasta que se nombrase el definitivo, prestándose incluso a contribuir adelantando fondos para la compra del instrumento necesario. Ejerce este cometido hasta 1857.

En 1857 se le nombra profesor de órgano a Román Jimeno.

El prestigio de Hilarión Eslava va en aumento. En 1866 se le ofrece el cargo de Director del Conservatorio aceptándolo

Desde las diversas responsabilidades que ejerce a lo largo de su vida, Hilarión Eslava desarrolla una enorme labor que alcanza a diferentes sectores de la música, como la investiga-

---

<sup>15</sup> Eresbil-Archivo de músicos y compositores vascos. Rentería. (Gipuzkoa). *Monografía de Hilarión Eslava*. 1978.

<sup>16</sup> El hecho de haber compuesto y estrenado tres óperas, hace que Hilarión Eslava reciba encendidos elogios y que acreciente su fama, pero también es objeto de severas críticas por quienes entienden que esta actividad no es compatible con su estado sacerdotal.

ción, las actividades culturales, la composición, la pedagogía, los conservatorios y escuelas de música, etc.

Eslava compone también un método de Armonía, Contrapunto, Fuga, Melodía e Instrumentación, teniendo proyectados pero sin llegar a terminar el de Géneros Musicales y el de Canto Gregoriano. Por otro lado, los Conservatorios de toda España adoptan su Método de Solfeo que llega a estar vigente 133 años más tarde de su publicación.

Eslava publica además una Breve memoria histórica de la Música Religiosa en España, funda y dirige la revista La Gaceta Musical y vuelca su personalidad en reformas de todo tipo en las instituciones de las que forma parte.

De todos modos uno de sus objetivos primordiales es el *de mejorar entre nosotros la música vocal y religiosa y la de órgano*<sup>17</sup> siendo conocedor directo de la desastrosa situación en que se hallaba la música religiosa en España. Eslava se siente además capaz de poder cambiar esa situación.

Aunque no alude directamente a las teorías vigentes en Alemania en relación con el *Cecilianismo*, manifiesta lo siguiente:

*Creemos errónea la opinión de aquellos que quieren que se adopte el género de imitación a Palestrina como el non plus ultra de la perfección de este ramo. Reprobamos también el extremo opuesto, practicado por muchos maestros modernos, que consiste en escribir para la iglesia no sólo música teatral sino también del género bufo..... Queremos igualmente que se alejen del templo esos giros cadenciales que se oyen todos los días en el teatro al fin de los periodos melódicos. En fin, queremos música de verdadero carácter religioso, que no recuerde a la música profana por sus ideas, por sus ritmos, ni por su estructura...*

*...Sin embargo de esto, y a pesar de que nosotros admitimos en la iglesia todos los instrumentos, esceptuando los de percusión...*

*...La primera forma, y la más propia del templo, es la música a voces solas. El efecto de una gran masa de solas veces es tan magnífico, sublime y religioso, que ninguna otra forma es a ella comparable...*

*...La segunda forma es la de voces acompañadas del órgano, del cuarteto de cuerda o del viento-madera; pero no cabe duda que ello aminora la pureza de efecto, comparándola con la de solas voces...*

*...La tercera forma es la de voces con acompañamiento de orquesta. Esta forma, al mismo tiempo que es la que se presta a más ricos y variados efectos,.... es la más expuesta a las reminiscencias teatrales, que deben evitarse...<sup>18</sup>*

La labor de Hilarión Eslava no solo se extendió a los aspectos citados, sino que sirvió para sensibilizar a los músicos y a la sociedad religiosa y civil del momento, promoviendo un impulso de cambio que convierte a su figura en el punto a partir del cual se va a producir paulatinamente la transformación de la música sacra en España.

A Hilarión Eslava se le debe también en gran parte la reforma que afecta al órgano tanto en lo que respecta a la enseñanza y evolución del instrumento como a la creación musical. Aparte de ser el impulsor de la primera cátedra de órgano en España, es el principal responsable en la instalación del monumental órgano romántico de Merklin en Murcia en 1857, un año más tarde que el más modesto de Cavallé-Coll en Lekeitio (Bizkaia).

<sup>17</sup> Eresbil-Archivo de músicos y compositores vascos. Rentería. (Gipuzkoa). *Monografía de Hilarión Eslava*. p. 202.

<sup>18</sup> Eresbil-Archivo de músicos y compositores vascos. Rentería. (Gipuzkoa). *Monografía de Hilarión Eslava*. pp. 127-128.

Eslava escribe también el *Museo Orgánico Español* con el fin de mejorar la música de órgano y *constituir el verdadero género orgánico-religioso*. En este tratado incluye además de obras suyas, las de otros compositores españoles a los que había invitado a participar en el mismo.

Además escribe una *Breve memoria histórica de los organistas españoles*, unas *Bases sobre el género orgánico en el culto religioso* y *Advertencias sobre la ejecución de las obras y de su registración*.

Las obras contenidas en el *Museo Orgánico*, tanto en escritura y estilo como en las indicaciones de registración están pensadas en los órganos barrocos españoles existentes, por lo tanto no fueron creadas para ser interpretadas en órganos de tipo romántico. El carácter y la calidad de las composiciones del Museo Orgánico distan mucho del concepto que se fue estableciendo posteriormente y de lo que hoy entendemos por música religiosa para órgano en el sentido de haberse superado la decadencia tal y como lo preconizaba el mismo Eslava. Su música está en la línea de muchas otras composiciones suyas influenciadas por un estilo italianizante y superficial. Entendemos que a Eslava no hay que criticarle por el estilo de lo que escribió sino por lo que él, su figura y su inmensa labor representaron en la evolución de la música religiosa en España.

En el texto del Museo Orgánico, Eslava pone ejemplos que marcan según su modo de ver la diferencia entre el género profano del religioso, indica las cadencias que son propias de la música teatral, prohíbe toda música cuyo ritmo sea propio de bailes, tanto populares como de salón y toda clase de cantilenas profanas. Distingue entre la naturaleza del piano, de la orquesta y del órgano, debiéndose utilizar la música adecuada a cada género. Incluso llega a decir que varias de las obras contenidas en el Museo Orgánico escritas por otros compositores, son más propias del piano que del órgano, pero que ha preferido dejarlas por respeto a los mismos, debiendo decidir el lector cuáles están de acuerdo con las normas que él escribe.

Hilarión Eslava interviene directamente en la construcción de órganos como el monumental de la catedral de Murcia de J. Merklin, el de las Descalzas Reales de Madrid de Roqués y otros como el del Conservatorio de Madrid y el de la catedral de Cádiz, asimismo de Merklin y Roqués respectivamente.

A pesar de hallarse los dos primeros instrumentos fuera del límite geográfico de esta Tesis, en los apartados correspondientes a las casas Merklin y Roqués los analizaremos con cierto detalle por su importancia y por la influencia que tuvieron en el desarrollo del órgano romántico en España.

En el primer caso, Eslava apoya sin reservas la instalación del extraordinario órgano francés, pues desea incentivar a los organeros españoles para que construyan de acuerdo con los conceptos de estilo romántico, aunque con ciertas limitaciones tal y como lo expone en las siguientes líneas:

*...me atreveré á aconsejar á los organeros españoles... que al introducirse... las mejoras que se han hecho en el extranjero... no se proceda ciegamente.... Tómese de aquellos lo mucho bueno que tienen; pero sépase también que hay en nuestros órganos algunas cosas dignas de conservarse é imitarse, y algunos procedimientos mas acertados que los que se observan por los extranjeros. Introdúzcanse en nuestros órganos los registros modernos Viola di gamba, Clarinete de 8 y 16 pies, Corno ingles, Fígle, Fagot, Contrafagot de contras ó pedales.... los numerosos pedales de combinación de registros y de reunion de teclados, y los teclones de las contras, para que puedan tocarse con el talón y con la punta del pié; ...pero téngase presente que en los grandes órganos de algunas iglesias nuestras hay, á mi parecer, flautados, contras, flautas traveseras y cornetas, superiores en la calidad y cantidad de sus sonidos á los que de igual clase se hallan en*

*los mejores y mas modernos órganos extranjeros... También debe tenerse presente que el procedimiento de los extranjeros en poner casi todos los registros enteros para ambas manos bajo un solo tirador, es solo conveniente para los órganos de dos ó tres teclados, y no para los de uno solo; porque resultarían estos muy pobres en combinaciones y efectos.... acerca de la colocación que debe darse á los registros de lengua. Los extranjeros colocan toda la lengüetería en el interior del órgano, mientras que los españoles colocan la mayor parte de ella en su fachada... Entre esas dos opiniones extremas.... hay un término medio que es el razonable. En un órgano grande, que tiene muchos registros de lengua, conviene que se coloquen de fachada un par de ellos, por la variedad que resulta dialogando estos con los del interior, y por la fuerza y vivacidad que los de fachada les prestan cuando se reúnen á ellos. Convengo en que el fondo ó mayoría de registros de lengua se coloquen en la parte interior del órgano; pero opino por la colocación de algunos de ellos en la fachada...*

Estas líneas aparecen en la segunda parte del Museo Orgánico Español de Eslava publicado en 1856. Es interesante observar cómo se aplican estas ideas en el órgano Merklin de Murcia, partiendo de la mentalidad romántica de un organero proveniente de Francia y cómo se aplican esas mismas ideas por parte de Pedro Roqués, un organero formado en la tradición barroca española, en el órgano de las Descalzas Reales de Madrid.<sup>19</sup> Si Hilarión Eslava ejerce su influencia en todo el ámbito español, existen una serie de personajes que tuvieron una influencia fundamental en el desarrollo del órgano romántico francés en el espacio geográfico vasconavarro, cuya historia y actuaciones en relación con esta cuestión, reseñamos a continuación:

### **José Juan Santesteban (1809-1884)**

Estudia piano, órgano, armonía, contrapunto y fuga con Mateo Albéniz<sup>20</sup>. Desempeña interinamente la plaza de organista de la iglesia de San Vicente de San Sebastián. Cuando Pedro Albéniz, hijo de su profesor Mateo regresa de París, le transmite las modernas tendencias en la técnica del piano.

En 1834 es elegido para la plaza de maestro de capilla de Santa María, cargo que por su trascendencia le convierte en una figura del mundo musical de San Sebastián.

En 1840 decide ampliar sus conocimientos musicales en Madrid. En 1844 se traslada a París, Roma, Nápoles, Liorna, Florencia, Bolonia y Milán, asistiendo a teatros de ópera y conciertos. Recibe también esporádicas clases de armonía, canto e instrumentación. Se relaciona con músicos como Manuel García, Allegri, Mercadante, Donizetti y Rossini. A éste le dedica un zortziko.

Estos viajes coinciden con la reciente aparición en la iglesia de Saint-Denis en 1841, del primer órgano romántico. Además, estas experiencias le sirven para estar al día de la situación musical en Francia e Italia.

Escribe numerosas Misas y Motetes orquestados, colaborando al mismo tiempo en la composición de todo tipo de obras populares para coro y banda. Edita además un Método de Canto-llano y una colección completa de Intrositos, Antífonas, Himnos, Misas, Salves y Motetes en Canto-llano y figurado, en ocho volúmenes.

La deplorable situación en que se hallaba el órgano barroco entonces existente en la iglesia de Santa María del Coro de San Sebastián, le empuja a solicitar un nuevo órgano para su

---

<sup>19</sup> Estos aspectos se comentarán en los apartados correspondientes a estos organeros.

<sup>20</sup> ANSORENA, José Luis. *José Juan Santesteban, el "maisuba"*. San Sebastián. Euskor nº 8.

parroquia. Después de un largo periodo de insistentes peticiones, consigue que se construya en 1863 un gran órgano de A. Cavaillé-Coll proyectado en un primer momento con dos teclados manuales que finalmente se aumentan a tres, con un total de 44 juegos. En la elección de este organero probablemente influyen sus conocimientos a través de los contactos que mantiene con músicos franceses y experiencias vividas como la ya citada de Azpeitia.

Posteriormente interviene como mediador en la instalación de los órganos Cavaillé-Coll de la parroquia Santa Maria del Juncal de Irún de 1877, de la parroquia San Esteban de Oiartzun también del mismo año y de la parroquia San Juan Bautista de Alegia de 1881.

### **José Antonio Santesteban (1835-1906)**

Hijo del anterior, estudia con su padre solfeo, piano y armonía<sup>21</sup>. En 1854 se traslada a Bruselas con el fin de ampliar sus estudios de piano y órgano con Godineau y Lemmens respectivamente. Posteriormente continúa desarrollando sus conocimientos de piano con Marmotel y de composición con Samuel, David y Bazin.

En 1863 inaugura el gran órgano Cavaillé-Coll de la parroquia de Santa Maria del Coro de San Sebastián de la que es titular su padre.

En 1865 es nombrado organista y maestro de capilla de la Basílica de Santiago en Bilbao. Por aquella época se le invita a realizar la inauguración del órgano construido por la casa Merklin para la catedral de Bayona. Esta casa le llama posteriormente para hacer oír los instrumentos que había montado en la Exposición Internacional de París, recibiendo comentarios muy elogiosos de la *Revue et Gazette musical* de esta capital.

En 1867, al ver que no se realizaba la promesa que se le había hecho de construir un órgano digno en su iglesia de Bilbao, dimite de dicho cargo. En 1879 sucede a su padre como organista y maestro de capilla de la iglesia de Santa Maria del Coro de San Sebastián.

A su actividad como concertista que le lleva de nuevo a París para ofrecer varias audiciones en el gran órgano Cavaillé-Coll del Trocadero, se une la de compositor destacando por una colección de *Aires populares vascongados* escrita en su mayor parte para canto y piano, que es premiada en la Exposición de Viena de 1876.

La vinculación de José Antonio Santesteban con la casa Cavaillé-Coll es muy estrecha hasta el punto de declararse como *representante de los Srs. Cavaillé-Coll de París en San Sebastián*, tal y como se comentará en el apartado correspondiente al órgano de San Vicente de esta firma.

Este mismo organista es el encargado junto con el Barón de la Tombelle de dar el visto bueno al órgano Cavaillé-Coll de Azkoitia el 9 de febrero de 1898, volcándose en elogios hacia este instrumento.<sup>22</sup>

Este mismo cometido lo realiza el 13 de diciembre de 1894 con el órgano Cavaillé-Coll de Mutriku junto con otros expertos.<sup>23</sup>

Queda evidente pues, la trayectoria de apoyo a la casa Cavaillé-Coll por parte de José Juan y José Antonio Santesteban en un periodo que se extiende desde 1860 fecha en la que se acuerda construir el órgano de Santa Maria, hasta la muerte de este organero, apoyo que como hemos visto no se limita a la ciudad de San Sebastián, sino que afecta directamente a la instalación de varios otros órganos Cavaillé-Coll en diferentes poblaciones guipuzcoanas.

---

<sup>21</sup> *La Ilustración Musical Hispanoamericana*. Barcelona. 1892. Año 5 – nº 115. pp. 154-155.

<sup>22</sup> Ver apartado dedicado a este órgano de la casa Cavaillé-Coll.

<sup>23</sup> Archivo Izurrategui. Caja de Gipuzkoa. San Sebastián. s. sign.

## José Ignacio Thomas de Aldalur é Iriarte (1829-1890)

El camino iniciado por José Juan Santesteban va en paralelo con el que a su vez emprende José Ignacio Aldalur<sup>24</sup>, ambos relacionados directamente con el conflicto que se origina con motivo de la instalación del órgano de la parroquia San Sebastián de Soreasu de Azpeitia, en sus funciones de censor y comisionado respectivamente. José Ignacio Aldalur era en ese momento además, organista de dicha parroquia y asesor en la construcción del órgano.

José Ignacio Aldalur nace en Azkoitia, estudia para sacerdote en Pamplona donde también recibe clases de música. Destaca como improvisador especialmente en el armonium, instrumento al que guarda siempre un gran apego hasta el punto de comprarse uno con el que solía deleitar al Obispo, cuando éste en vacaciones le invitaba a comer. Una de sus composiciones preferidas era una *Sorgin-dantza*, a la que burlescamente hace alusión Aquilino Amezua en el folleto en el que ataca a este organista y sobre el que más adelante nos extenderemos.<sup>25</sup>

Aldalur compone además diversas obras, algunas de ellas muy populares que todavía hoy en día se suelen escuchar regularmente en Azkoitia. Jon Bagüés y José Izurrategui hacen alusión a las mismas de la siguientes manera:<sup>26</sup>

*....como compositor abordó los géneros religioso y profano, cercanos a la escuela italiana, cuya influencia queda constatada en la corrección de la forma y en el pleno conocimiento de la técnica vocal, sin desligarse de la línea trazada por los Aldega, Barrera y Eslava...*

No escribe sin embargo obra alguna para órgano

De todas formas, para conocer mejor la trayectoria posterior de José Ignacio Aldalur, es necesario retroceder a la época en que como consecuencia de la guerra carlista, los dos hermanos sacerdotes (José Ignacio y Pedro) se ven obligados a huir por monte a Francia. Al finalizar la contienda les sigue su tercer hermano Sebastián. En Bayona José Ignacio se hace cargo de la organistía de la catedral y Sebastián se dedica a la enseñanza de la música.

Durante su estancia en este país entran en contacto con varias casas constructoras de armoniums como Musset, Mustel y Debaine y con organeros de la talla de Stoltz, Merklin y Cavallé-Coll.

A su vuelta al País Vasco, José Ignacio vuelve a ocupar la plaza de organista en la parroquia de Azpeitia y sus hermanos a residir en su villa natal.

En esta circunstancia y después de las vicisitudes vividas con motivo de la construcción del órgano de Juan Amezua en su parroquia, surge la posibilidad de construirse un órgano en la Basílica de Loyola, situada en la misma localidad de Azpeitia. El tesón y la firmeza de José Ignacio Aldalur consiguen que se instale un importante instrumento de la casa Cavallé-Coll.

Aunque José Ignacio Aldalur mantiene una fuerte vinculación con esta casa, no se puede afirmar que fuese el representante de la misma, pues por mediación suya se construyen los órganos Stoltz de Bergara y Zumaia, que se presentan en competencia con la casa Cavallé-Coll. Asimismo colabora con otras casas francesas.

En cualquier caso la influencia que Aldalur ejerce en apoyo de la organería francesa es de gran importancia. Su voz es escuchada y a menudo se le pide su participación como experto a la hora de diseñar un órgano o de dar el visto bueno a los recién construidos. Así sucede

<sup>24</sup> ARANBARRI, Simón. *Musikalariak, idazleak, pentsalariak*. 1990. San Sebastián. pp. 60-67.

<sup>25</sup> AMEZUA, Aquilino. *Vindicación de los Amezua como artistas contra las acusaciones de un mal organista*. p. 11.

<sup>26</sup> ARANBARRI, Simón. *Musikalariak, idazleak, pentsalariak*. p. 60.

en Tolosa e incluso en Oñate tratándose en este último caso de un órgano reformado por su enemigo declarado Aquilino Amezua.

### **Sebastián Aldalur (1841-1926)**

En palabras de José Izurrategui<sup>27</sup>: *D. Sebastián Aldalur, el caballero de porte distinguido y elegante pulcritud, perpetuo diletante de la música, con ribetes de compositor.... y D. Pedro, prestigioso y ejemplar párroco de esta villa...* fueron los artífices gracias a los cuales se construye el órgano Cavaillé-Coll de Azkoitia, continuando la trayectoria de su hermano José Ignacio, que ya fallecido no tuvo ocasión de ver finalizada esta importante obra.<sup>28</sup>

Las circunstancias conflictivas en las que participa este último en el órgano de la parroquia de Azpeitia y las posteriores que suceden en el de la Basílica de Loyola, junto con los furibundos ataques que recibe por parte de Aquilino Amezua, han hecho que su nombre se haya destacado oscureciéndose en cambio el de su hermano Sebastián, que continúa la línea emprendida por José Ignacio, tal vez incluso con mayor ahínco y trascendencia.

Sebastián entabla y mantiene una abundantísima correspondencia con Cavaillé-Coll, Didier, Merklin y Maille respecto a proyectos de órganos con el fin de instalarlos en localidades como Vitoria, Villaro, Astorga, Salamanca, etc. Por su mediación se construyen los de Andoain, Régil, Santurce, Algorta, y Clarisas de Oñate, interviniendo en el Didier de Portugalete. Participa como experto incluso en el órgano construido por Puignau-Olaciregui en los Canónigos Lateranenses de Oñate.

De todas maneras con el organero con el que desarrolla una mayor vinculación es con Joseph Gutschenritter sucesor de Joseph Merklin, hasta el punto de que éste le llega a autorizar por lo menos en una ocasión para que trate en su nombre respecto de algún órgano, incluyendo las modificaciones que juzgue incluir.<sup>29</sup> También es importante el documento que este organero le envía a petición de Sebastián Aldalur en el que le informa sobre diversas innovaciones técnicas producidas en la organería y sobre quienes son sus autores.<sup>30</sup>

### **Felipe Gorriti (1839-1896)**

En este apartado de personajes que influyeron en la implantación del órgano romántico francés en la zona vasconavarra, no podemos dejar de citar a Felipe Gorriti, navarro, nacido en Huarte Araquil, principal responsable de la construcción del magnífico órgano de la casa Stoltz frères (París), de la parroquia de Tolosa (Gipuzkoa).

Aunque no participa de la misma manera que las demás personalidades citadas anteriormente en la instalación de diversos órganos franceses, sino que se limita al de Tolosa y a dar el visto bueno a varios otros órganos, su figura es clave en la historia de la música vasca romántica en su faceta de compositor como se explicará más adelante.

### **El padre Nemesio Otaño (1880-1956)**

El conjunto de organistas que acabamos de reseñar se cierra con la ilustre figura del P. Otaño, nacido en Azkoitia en 1880 y fallecido en San Sebastián en 1956.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> IZURRATEGUI, José. *Azcoitia. Conferencias Culturales. Año 1950*. Ayuntamiento de Azcoitia. 1951. pp. 123-126.

<sup>28</sup> Pedro Antonio Aldalur nace en Azkoitia el 6 de febrero de 1834 y fallece en la misma localidad el 18 de agosto de 1899.

<sup>29</sup> Ver apartado dedicado a Joseph Gutschenritter.

<sup>30</sup> Ver Apéndice.

<sup>31</sup> MUNETA, José M<sup>º</sup>. *El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX*. San Sebastián. Eusko Ikaskuntza. 1983. Música 1.

Comienza sus estudios musicales con los organistas de Escoriaza, Zumárraga, Azkoitia y con Victoriano Balerdi de Mondragón. A los 14 años es nombrado organista y director del coro de Baliarrain. Durante su estancia en el noviciado de Loyola de 1896 a 1898, tiene ocasión de conocer a fondo el gran órgano Cavallé-Coll de la Basílica. También llega a conocer a Guilmant y al P. Agustín Waldner miembro de la escuela cecilianista de Ratisbona.

Ya como jesuita es destinado primeramente a Burgos donde dirige un coro, realizando al mismo tiempo una gran actividad musical. Más tarde en Valladolid completa sus estudios musicales con Vicente Goicoechea, Vicente Arregui y otros profesores. Con el primero aprende el canto gregoriano de la Escuela de Solesmes y la polifonía clásica de Morales, Palestrina, Guerrero y Vitoria.

En 1904 realiza estudios paleográficos con el P. Casiano Rojo y saborea el canto gregoriano en el Monasterio de Silos.

Con Arregui profundiza sus conocimientos de composición. Pedrell le guía en los estudios históricos, en los temas populares y en la musicología. Los artículos del P. A. de Santi le descubren el valor de la liturgia.

El P. Otaño al igual que había sucedido años antes con Eslava, es consciente de la situación precaria que todavía perdura en la música religiosa en España y de su misión respecto a su reforma. Así lo confiesa el mismo:<sup>32</sup>

*...Veía la inmensa labor que había que realizar en España por el arte religioso, comprendí que ese era el camino, dada mi vocación, y aunque seguí día a día todas las orientaciones de la música moderna profana, me atuve a la religiosa, aportando a ella cuantos elementos pudieran acoplarse al carácter litúrgico....*

El P. Otaño se apoya en el espíritu del Motu Proprio de Pio X que declara al canto gregoriano como el género musical religioso por excelencia. De ello se deduce que *una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana* (II,3). A partir de este criterio desarrolla una labor ingente en diversas facetas relacionadas con el mundo musical.

A partir de 1905 organiza o interviene en diversos Congresos de Música Sagrada a los que haremos alusión más adelante.

Durante su estancia en la Universidad de Comillas de 1910 a 1919, realiza una actividad muy fructífera en torno a la música religiosa. Crea una Schola Cantorum que llega a dominar un repertorio muy rico y variado, alcanzando un merecido prestigio. En 1920, después de un viaje de estudios por varios países europeos funda otra Schola Cantorum en Burgos.

En diversas ocasiones sus actividades musicales se ven truncadas por deseo de sus superiores, con el fin de que la actividad pastoral tenga prioridad respecto a otros objetivos.

En 1922 es trasladado a San Sebastián donde funda el Círculo Cultural y Acción Católica, Los Caballeros de San Ignacio, la revista cultural *Agere*, etc.

En 1931, cobijado en Azkoitia con su familia a causa de la situación política y de la disolución de la Compañía de Jesús, se dedica a componer obras de tipo religioso, popular, para piano, sobre temas gregorianos, etc.

Durante la guerra civil, consigue pasar a la zona dominada por los sublevados a la República. Esta circunstancia y la situación vivida por los jesuitas y por él mismo durante los últimos cinco años, le influye anímicamente decidiéndose a colaborar con el nuevo gobierno desde su perspectiva de músico.

---

<sup>32</sup> OTAÑO, Nemesio. *Autobiografía*. s/e. Biblioteca musical del Santuario de Loyola. Azpeitia.



A partir de entonces recibe un indiscutible apoyo oficial, siendo nombrado Director del Conservatorio Nacional de Música (1939-1951), Comisario de la Música, Presidente de la Orquesta Filarmónica y Académico de Bellas Artes de San Fernando, en ocasiones sucesivas. Recibe asimismo la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y el título de Hijo Predilecto de Azcoitia. Crea el Instituto Nacional de Musicología.

En 1951 vuelve a San Sebastián. En 1954 asiste al V Congreso de Música Sagrada celebrado en Madrid, estando su salud ya muy quebrantada. Muere en 1956.

El padre Nemesio Otaño fue el impulsor de varias publicaciones que tuvieron gran trascendencia musical. En ellas participó activamente tanto escribiendo obras y artículos, como realizando infinidad de colaboraciones bajo seudónimo, evitando así que su nombre apareciera constantemente. Entre ellas destaca la revista *Música Sacro-Hispana* (1907-1922) creada y dirigida por él mismo. Nace como consecuencia del Primer Congreso de Música Sagrada. En ella participan todo tipo de compositores, se escriben artículos, armonizaciones y críticas, algunas de ellas de gran dureza contra Hilarión Eslava por el tipo de música de influencia italiana que escribió.

Numerosos compositores tuvieron la ocasión de mostrar sus obras a través de estas páginas.

Al tener que trasladarse el P. Otaño a San Sebastián con motivo de la creación del Colegio de San Ignacio, desaparece esta publicación después de quince años de existencia. En 1925 nace la revista *Tesoro Sacro Musical* dirigida por su amigo el P. Iruarrizaga.

Como compositor, el P. Otaño es el autor de una gran cantidad de obras que en parte se han publicado. De ellas destacaremos el Cuaderno V dedicado íntegramente a obras de órgano que reseñaremos más adelante.

Es importante resaltar asimismo la publicación bajo su dirección de la *Antología Orgánica Española* de 1909, en la que figuran compositores como Eslava, Balerdi, Gorriti, Guridi, Gabiola, Urteaga y él mismo, así como la *Antología Orgánica Práctica* en dos volúmenes que se edita en 1919 con obras de diversos compositores y también del mismo Otaño.

Además de la ingente labor realizada que no hemos querido citar exhaustivamente, el P. Otaño se implica directamente tanto en la construcción de órganos como en un problema nuevo que se va planteando por esos años, que es el de la restauración de los grandes órganos románticos franceses que estaban necesitados de una serie de arreglos y limpieza importantes.

Su aprecio por los instrumentos de la casa Cavaillé-Coll queda de manifiesto en las declaraciones que realiza el 6 de septiembre de 1928 a El Pueblo Vasco de San Sebastián, en relación con la restauración que se efectúa en el órgano de la Basílica Santa María del Coro de San Sebastián, bajo el título: *EL ORGANOS DE SANTA MARIA, EL PRIMERO DE ESPAÑA POR SUS CUALIDADES FONICAS*,<sup>33</sup> de las que entresacamos el siguiente párrafo:

*Por amor al órgano de Santa María, la más pura obra del arte orgánico, me atrevo a levantar mi voz desde estas columnas, para pregonar la excelencia de esta maravilla del arte y atraer hacia ella la atención de todos, para la común cooperación necesaria, evidentemente si se considera el interés del monumento artístico, la acción del tiempo en 45 años de uso constante y la posibilidad de una restauración sabia y segura, técnicamente, si se aprovechan las circunstancias del momento, para mi, inaplazables...*

También en relación con el órgano Cavaillé-Coll de la Basílica de Loyola que el P. Otaño tan bien conoce, el P. Pedro Bianchi el 10 de septiembre de 1927, un año antes de lo anterior-

---

<sup>33</sup> INARAJA, Angel. *El órgano Cavaillé-Coll de la Basílica Santa María del Coro*. San Sebastián. Caja de Ahorros Municipal. 1973. pp. 59-60.

mente relatado, se dirige a Ignacio Fernández Eleizgaray que está dolido por no haber recibido su casa el encargo de restaurar dicho órgano, en los siguientes términos:<sup>34</sup>

*Le he oído decir desde hace muchos años al P. Otaño, que él encargaría todos los trabajos nuevos a Uds. pero que tratándose del órgano de Loyola, él no dudaría en llamar al Sr. Prince.*<sup>35</sup>

Como se puede apreciar, en ambos casos es Fernand Prince el encargado de restaurar estos dos instrumentos, quedando patente la decisión de encomendar esta misión al especialista que había trabajado en la casa Cavallé-Coll. En definitiva, criterio de máxima fidelidad a las características originales de estos instrumentos.

No obstante, el P. Otaño venía apoyando ya desde años antes a empresas españolas, participando incluso en ocasiones como organista en la presentación de algunos instrumentos.

El 8 de septiembre de 1914 inaugura el órgano de la Residencia de los PP. Jesuitas de La Coruña, construido por la nueva empresa de Azpeitia, Vda. de Amezua, Aragonés, Eleizgaray y Cia. interpretando obras de Boëllmann, Otaño, Widor, Bossi, Guilmant, C. Franck, Liszt y Remondi.<sup>36</sup>

En la revista Música Sacro-hispana del mes de septiembre del mismo año, el P. Otaño manifiesta su opinión positiva sobre este instrumento, con alguna ligera reserva sobre la necesidad de suprimir la Quincena y el Lleno en favor de unos juegos más dulces, aunque también hace constar que se trata de un instrumento *corriente, perfecto para las iglesias*, por lo que su crítica parece orientada hacia lo que debe ser un instrumento de carácter litúrgico, basado en los sonidos graves.

En la presentación del órgano construido por Eleizgaray y Cia. para la Sociedad Editorial de Música Sacro-Hispana de Vitoria, cuyo gerente era su hermano D. Hilario Otaño, también participa, aunque en esta ocasión como conferenciante y director de coro, disertando sobre *La Escuela Orgánica Moderna Española* y sobre *Tomás Luis de Vitoria*.

Según el periódico *La Libertad* del 3 de marzo de 1916, en esta empresa participa Ignacio Eleizgaray como socio de la misma.

*El Salmantino* del 20 de diciembre de 1916 hace alusión al concierto de inauguración del órgano de la Clerecía ofrecido por el P. Otaño la víspera, con un instrumento de la casa Eleizgaray de Azpeitia.

En el periódico *El Debate* de Madrid del 20 de marzo de 1917, se indica que se ha procedido a la inauguración del órgano de la iglesia de los Jesuitas de Santander, construido por la fábrica San Ignacio de Azpeitia (Casa Eleizgaray). El P. Otaño participa con un excelente coro formado por elementos del Círculo Católico. Asimismo se hace referencia a los órganos construidos por la misma fábrica próximos a inaugurarse en la parroquia Santa Lucía de Santander, Torrelavega y otras iglesias de la capital y de la provincia, debiéndose todo este entusiasmo a los trabajos del benemérito Padre Otaño.

En las páginas dominicales de Torrelavega del 12 de agosto de 1917, se habla de la inauguración del órgano de la casa Viuda de Amezua, F. Eleizgaray y Compañía. Se indica igualmente que este instrumento se instaló gracias a las gestiones de una comisión formada por los organistas Emilio Aguirre, Cándido Alegría y Félix Apellániz, presidida por el P. Otaño.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Archivo musical de la Basílica de Loyola. Azpeitia.

<sup>35</sup> Ver apartado dedicado al órgano Cavallé-Coll de la Basílica de Loyola.

<sup>36</sup> Como se puede apreciar, en este tipo de órgano el P. Otaño toca obras de estilo romántico. (Archivo Izurrategui. Caja de Gipuzkoa. San Sebastián). s. sign.

<sup>37</sup> Ver apartado dedicado a la casa Eleizgaray de Azpeitia. (Archivo Izurrategui. Caja de Gipuzkoa. San Sebastián).

La opinión sobre este órgano de la citada comisión, se refleja a continuación:

*...Va usted a adquirir, (decían al señor párroco) merced al espléndido donativo de la virtuosa señora doña Vicenta Alonso Astúlez, un órgano digno de la hermosa parroquia de Torrelavega, un órgano el más completo en su género, digno de las litúrgicas condiciones de un templo, rico y variado en sonoridad y combinaciones y muy suficientes para hacer vibrar en la amplia y magnífica iglesia las mil armoniosas voces, suaves y pastosas, graves y firmes, llenas, en una palabra del instrumento más digno de un templo, sin el cual una iglesia no tiene voz, sin el cual falta en el templo el mejor símbolo de la unión de los corazones, de la elevación de las almas al Señor, de la catolicidad de nuestra creencia. El órgano es la voz de la multitud y es la voz de la Majestad, de la Santidad y de la Gravedad Religiosa...*

En el concierto de inauguración participan el padre Otaño y Cándido Alegría.

En el periódico *El Pueblo Vasco* de San Sebastián, del 2 de abril de 1924, se hace referencia a la presentación del nuevo órgano para la catedral de Orense, acto que se celebra en los talleres de Eleizgaray y Cia. de Azpeitia.

El P. Otaño participa interpretando obras de Brahms, Schumann y Guilman. Más adelante el P. Otaño al piano y D. Luis Urteaga al órgano, interpretan el Preludio de Parsifal. También participan como solistas individualmente, D. José Olaizola y el citado Luis Urteaga.

Como resumen de estos datos, se puede observar que el padre Otaño cuando se trata de los grandes órganos Cavallé-Coll, apoya sin reservas que su restauración sea realizada por un técnico especialista de esta casa como es Fernand Prince. Al mismo tiempo colabora activamente en la instalación e inauguración de diferentes órganos de la casa Eleizgaray de Azpeitia, por lo menos hasta 1924.

Su inquietud en este tema la refleja en el Prólogo a su *Antología Moderna Orgánica Española* de 1909,<sup>38</sup> cuando dice:

*...Algo podría favorecer la adquisición de instrumentos modernos, el que las casas constructoras españolas pudieran hacer la competencia á las extranjeras muy acreditadas entre nosotros, sobre todo las francesas: pero en seguida se ve, que para esto es necesario alentar y proteger las industrias y las artes nacionales...*

El repertorio que el P. Otaño ofrece es muy amplio, incluyendo autores como C. Franck, Guilman, Bossi, Liszt, Widor, Schumann, Brahms y de él mismo, no desdeñando participar en dúos de órgano y piano para poder ofrecer obras de tipo orquestal como el Preludio de Parsifal de Wagner, composiciones muy del gusto de la época.

Como se puede apreciar, la vinculación del P. Otaño con el órgano es directa y muy intensa. Los nuevos órganos construidos en España los considera de carácter romántico, pues el repertorio que en ellos interpreta pertenece casi en su totalidad a este estilo. Denomina a estos instrumentos como *modernos*, de la misma manera que se hacía con los nuevos órganos románticos franceses en relación con el *viejo* órgano barroco español. Ve la necesidad de apoyar la industria organera española para que alcance el prestigio adquirido por la organería francesa, pero sus preferencias en cuanto a sonoridad, especialmente cuando se trata de órganos de carácter litúrgico se basan en los juegos graves, pastosos y solemnes. En definitiva, todo ello nos confirma en nuestro criterio, de que los órganos que se construyen en España, a partir de 1914, son herederos del carácter y sonoridad propios del órgano romántico.

---

<sup>38</sup> OTAÑO, Nemesio. *Antología Moderna Orgánica Española*. Bilbao. Lazcano y Mar. 1909. Prólogo.

Con el P. Otaño cerramos una serie de personajes históricos, de organistas vasconavarros, sin los cuáles la historia del órgano romántico sería incomprensible no solo y básicamente en esta zona geográfica, sino en toda España.

## **1.4. LOS ÓRGANOS ROMÁNTICOS Y SU FINANCIACIÓN**

Este es un tema que hasta el momento prácticamente se ha obviado, atribuyéndose la construcción de los grandes órganos románticos franceses a generalidades como una buena situación económica, donativos privados, etc. pero cuando se profundiza en esta cuestión vital en instrumentos que alcanzaban un gran coste económico, se aprecian constantes determinadas que esclarecen los medios a través de los cuales se pudo llegar a la adquisición de estos excepcionales instrumentos, como veremos seguidamente.<sup>39</sup>

### **Organo Cavallé-Coll de Santa Maria del Coro de San Sebastián, de 1863.**

La financiación básica la asume el Ayuntamiento, aunque es necesario destacar la importancia del donativo ofrecido por el Vicario de la parroquia y diversas contribuciones privadas, entre las que figura la del mismo organista y maestro de capilla José Juan Santesteban.

### **Organo Cavallé-Coll de la Basílica de Loyola (Azpeitia), de 1889.**

Es pagado mediante la contribución privada del P. Mendia S.I., y una donación de la Diputación Provincial de Gipuzkoa.

### **Organo Cavallé-Coll de Santa Maria la Real de Azkoitia de 1898.**

Las aportaciones de D<sup>a</sup> Martina Careche y del Ayuntamiento de Azkoitia cubren la mayor parte del coste de este instrumento. La cantidad restante se completa por medio de una suscripción popular.

### **Organo Stoltz Frères (París) de Santa Maria de Tolosa de 1885.**

Las cantidades mayores son sufragadas por el Ayuntamiento y la parroquia con fondos de una herencia y la contribución privada de un donante que probablemente era D. Antonio Zuelgaray. El resto se cubre por medio de una suscripción popular.

### **Organo Stoltz Frères (París) de San Pedro de Bergara de 1889 y Organo Didier de Santa Maria de Portugalete de 1903.**

Ambos instrumentos son financiados en su totalidad por D<sup>a</sup> Martina Maiz, Vda. De J. J. Blanc y Félix Chávarri del Alisal, mayordomo de la Junta de Fábrica de la parroquia de Portugalete, respectivamente.

### **Organo Stoltz Frères (París), de San Pedro Apostol de Zumaia de 1890.**

Es pagado básicamente por el ayuntamiento, contribuyendo de forma importante el párroco, el alcalde, la Cofradía de Mareantes y por suscripción popular.

---

<sup>39</sup> Para más detalle ver el apartado correspondiente a cada instrumento.

Como se puede observar, la aportación de donantes particulares es un elemento constante en la construcción de todos los grandes órganos románticos franceses existentes en Gipuzkoa y Bizkaia. También la contribución de los ayuntamientos respectivos se repite en la mayor parte de los casos, así como las suscripciones populares. Estas fuentes de financiación se repiten en la mayor parte de los órganos existentes en el territorio vasconavarro.

## 1.5. EL ÓRGANO ROMÁNTICO Y LOS COMPOSITORES VASCONAVARROS

Es imposible dissociar el órgano de la creación musical. En ciertos momentos de la historia, la evolución del instrumento ha empujado al compositor en su camino, en otros, especialmente cuando la figura del compositor iba unida a la de organista, era éste el que influenciaba para que el instrumento se fuera adaptando a sus necesidades creativas.

Uno de los argumentos básicos que propició la introducción del órgano romántico en España, fue la incapacidad técnica del órgano barroco hispano para que se pudiese interpretar en el mismo la música de J. S. Bach y de la nueva música que venía de Francia y Alemania. Además desde el principio se consideró a este instrumento más adecuado para la liturgia y para las características que debía poseer la música de Iglesia renovada.

En la zona vasconavarra se produce una verdadera eclosión de compositores en su mayoría organistas, que inspirados en el sonido y características del órgano romántico y animados por las publicaciones que dirige el padre Otaño, producen una importante cantidad de composiciones basadas tanto en temas gregorianos como de raíz popular. Esta escuela vasconavarra de música de influencia romántica para órgano, ocupa un lugar preponderante en todo el estado español durante la primera mitad del siglo XX.

Dentro de los límites cronológicos que hemos fijado para el órgano romántico, el primero en escribir música para este instrumento, separando el género profano del religioso es Hilarión Eslava en su Museo Orgánico, pero como ya hemos indicado antes, su música está pensada en los órganos de tipo barroco que eran los que en ese momento existían en las iglesias. Su música está influenciada por el estilo italianizante y de cierta superficialidad que entonces imperaba. Las indicaciones de registración son las propias del órgano barroco hispano.

Otro destacado músico de esta época es el organista de origen aragonés, Nicolás Ledesma (1791-1883), quien ocupa durante muchos años la plaza de maestro de capilla de la catedral de Bilbao. Sus numerosas composiciones alcanzan un importante desarrollo temático, mucho más ambicioso que el manifestado habitualmente por los compositores de su época, no obstante su música está escrita al igual que el anterior para el órgano barroco español, aunque con la indicación *para piano ú órgano*, indefinición de la que Eslava quería huir por la abundancia de pianistas que tocaban el órgano ignorando sus características propias.

En realidad la figura básica de la transición del barroco al romanticismo desde el punto de vista de la creación musical es la de Felipe Gorriti, navarro, nacido en Huarte Araquil en 1839 y muerto en Tolosa en 1896.

Gorriti, alumno de Hilarión Eslava, primeramente ejerce como maestro de capilla de la parroquia de Tafalla, de esta época conocemos de él dos sonatas de un solo tiempo, escritas de acuerdo con las características sonoras del órgano barroco de esa localidad, típicas composiciones del barroco tardío español.

Sin embargo a partir de convertirse en maestro de capilla de la parroquia de Santa Maria de Tolosa, además de preocuparse de que se construya el importante órgano de la casa Stoltz

frères (París) de 1885, empieza a componer ajustándose a las características de este nuevo instrumento que disponía de tres teclados manuales y uno de pedal completo.

Felipe Gorriti no se limita a dar a conocer su música dentro de sus límites geográficos naturales, sino que decide presentarse a varios concursos convocados en París, ganando diferentes premios, entre los que destacaremos los siguientes por corresponder a obras de órgano:

Premio por unanimidad en el IX Concurso de la *Société Internationale des Organistes et Maîtres de Chapelles de París*, el 12 de agosto de 1882, por su obra *Cinco Versos para el Magnificat*, para órgano.

Primera mención por la composición *Elevación y Plegaria* para órgano en fa mayor, en el concurso celebrado un año antes, en 1881.

Su *Marcha Fúnebre* logra asimismo el premio por unanimidad y con felicitación del Jurado, en el concurso del 16 de junio de 1882.

También es galardonado por diversas obras mixtas. Es de destacar que en estos concursos participaban como jurados músicos de la talla de Dubois, Franck, Gigout, Guilmant, Lefèvre, Niedermayer, Loret y Seteenmann.<sup>40</sup>

Es interesante resaltar que estos concursos tienen lugar tres y cuatro años antes de la construcción del órgano romántico Stoltz de Tolosa, por lo que debemos deducir que Gorriti ya estaba al tanto de la evolución de la música para órgano y conocía bien los órganos románticos ya construidos por entonces. De todas formas especialmente en sus primeras obras, el pedal se limita prácticamente a un apoyo armónico, como es lógico Gorriti probablemente tuvo sus problemas de adaptación a un nuevo instrumento que presentaba innovaciones técnicas desconocidas hasta entonces.

A Gorriti le suceden numerosos compositores que van desarrollando una labor que alterna su cometido de organistas y maestros de capilla, con la enseñanza y la composición. Varios de ellos se convierten en profesores de diversos Conservatorios, como es el caso de Luis Urteaga, Tomás Garbizu, Jesús Guridi, Bernardo Gabiola, Miguel Echeveste, etc. Algunos de ellos amplían sus estudios musicales en otros países, alcanzando renombre como intérpretes. Tal es el caso de José Antonio Santesteban, Bernardo Gabiola, Jesús Guridi, Miguel Echeveste, etc.

Su obra compositiva de gran riqueza armónica, rezuma seriedad y profundidad, alentadas por el espíritu religioso promovido por gentes como el padre Otaño y los Congresos de Música de Religiosa de comienzos de siglo que se organizan a partir del Motu Proprio de Pio X.

En ciertos compositores se aprecia cierta influencia francesa a la hora de componer. También es destacable el hecho de que el lenguaje musical es totalmente organístico, fruto del dominio del instrumento de sus autores. Como ya se ha dicho antes, la mayor parte de las obras se basan en temas gregorianos o bien en melodías del acervo popular vasconavarro.

A continuación señalamos algunas de las obras más representativas de esta escuela de música de influencia romántica para órgano, siguiendo el orden cronológico de la fecha de nacimiento de los autores:<sup>41</sup>

### **Felipe Gorriti y Osambela (1839-1896)**

- Elevación y Plegaria.
- Marcha Fúnebre.
- 5 Versos para el Magnificat.

---

<sup>40</sup> PILDAIN, Joaquín. *Cinco obras del órgano español del siglo XIX. Felipe Gorriti. (1839-1896)*. Unión Musical Española. 1981. Prólogo.

<sup>41</sup> La mayor parte de estas obras se encuentran en el Archivo de música Eresbil de Rentería o en el Archivo musical de la Basílica de Loyola (Gipuzkoa).

### **Eduardo Mocoroa (1867-1959)**

- Introducción y Fuga sobre el *Amen* del Credo III.
- Ofertorio sobre dos melodías vascas. (1910).

### **Ignacio Busca de Sagastizábal (1868-1950)**

- Melodía para órgano.
- Procedamos in Pace. (Fuga-Marcha)

### **Martín Rodríguez (1871-1961)**

- Preludio en estilo fugado sobre el Himno *Iste Confessor*.
- Preludio Sinfónico.

### **Julio Valdés (1877-1958)**

- 4 Interludios sobre melodías litúrgicas.

### **Bernardo de Gabiola (1880-1944)**

- Fantasía y fuga en fa sostenido menor.<sup>42</sup>
- Imploración (1924).
- Doloris Consolatrix Virgo (1912).

### **Ermend Bonnal (1880-1944)**

- Paysages euskariens pour grand orgue. Durand. París.

### **Nemesio Otaño (1880-1956)**

- Obras completas para órgano. Cuaderno V. Editorial El Mensajero. Bilbao.

### **Tomás de Elduayen. O.M.C. (1882-1953)**

- Siete Preludios sobre temas populares vascos nº 29.
- Siete Preludios sobre temas populares vascos nº 30.
- Seis Preludios sobre temas populares vascos nº 32.
- Seis Preludios sobre temas populares vascos nº 37.

### **Luis Urteaga (1882-1960)**

- Cantabile.
- Fantasía Religiosa.
- 6 Misas para Organo o Armonio.

---

<sup>42</sup> La fuga fue escrita en 1905 como ejercicio con el que obtuvo el Primer Premio en la clase de Alphonse Mailly del Conservatorio de Bruselas, al que está dedicada. La Fantasía la escribió después de 1915 y no llegó a editarse.

**José Maria de Beobide (1882-1967)**

- Fantasía.
- Final.

**Fr. Juan José Natividad Garmendia (1883-1954)**

- Variaciones sobre un tema vasco para gran órgano. (1935)
- Salve para gran órgano.

**José Olaizola (1883-1969)**

- Misa Mariana para órgano.

**P. José Antonio de Donostia (1886-1956)**

- Obras para órgano. Vol. IX. Archivo P. Donostia. Lecároz. (Navarra).

**Jesús Guridi (1886-1961)**

- Fantasía para gran órgano.
- Tríptico de El Buen Pastor.
- Variaciones sobre un tema vasco.
- Final.
- Escuela Española de Organo.
- Interludio.

**José Maria Usandizaga (1887-1915)**

- Pieza Sinfónica op. 25 (1904)
- a) Cinco piezas para órgano op. 15.
- b) Cinco piezas para órgano.
- Variaciones Sinfónicas

**Miguel Echeveste (1893-1962)**

- Magnificat. Variaciones para órgano. Op. 22.

**Antonio Alberdi (1893-1896)**

- Sinfonía Vasca.

**Víctor Zubizarreta (1899-1970)**

- Obras para órgano.



### **Tomás Garbizu (1901-1989)**

- Pieza Sinfónica para órgano.
- Introducción y Final – Impromptu.
- Sequentia sobre *Victimae Paschali*.
- Tríptico sobre un tema gregoriano.
- Cortejo y Danza.
- La Samaritana<sup>43</sup>.

### **P. Francisco Madina (1907-1972)**

- Toccata.

### **Benito de Iturriaga (1908-1992)**

- Leyenda Vasca.

Estos compositores escriben además numerosas obras de corte más sencillo, a menudo con la indicación *para órgano o armonio*, por lo tanto sin pedal o con pedal *ad libitum*, pensadas para interpretarse dentro de los diferentes momentos litúrgicos de los oficios religiosos, por organistas de menor nivel de preparación técnica.

## **Repertorio**

Independientemente de lo que escriben los compositores vasconavarros para órgano romántico, es importante conocer qué repertorio se tocaba en los nuevos órganos construidos por las firmas francesas a partir de 1856 o 1863 fechas en las que se inauguran los órganos de Lekeitio y Santa María de San Sebastián.

Para la inauguración de estos órganos a menudo se trasladan desde París conocidos organistas franceses como Guilmant, Gigout, Baron de la Tombelle, Vierne, Dupré o incluso desde Alemania, como es el caso de Sittard.

Veamos algunos de los ejemplos de programación:<sup>44</sup>

Con ocasión de la inauguración del órgano de San Vicente de 1893, Guilmant interpreta obras de Mendelssohn, Bach, Schumann, Chauvet, Eslava, Didon, Martini y dos piezas de él mismo. Además improvisa sobre temas vascos, finalizando con otra improvisación sobre el Alleluia de Händel.

Gigout en 1888, en el órgano construido por Aquilino Amezua para la Exposición Universal de Barcelona, del que hace grandes elogios, interpreta Sonata en fa de Mendelssohn, Aria de Pentecostés de Bach transcrita por él mismo, Ofertorio de Navidad de Boëllmann, Pieza en si menor de Schumann, Fanfare de Lemmens, Fuga en sol de Bach, Coro del Judas Macabeo de Händel, Marcha Fúnebre también del mismo Gigout, dos improvisaciones y Marcha de los Reyes Magos de Dubois.

El organista alemán Sittard toca en el mismo instrumento en 1908, Toccata y fuga en re menor de Bach, Marcha de Hércules de Händel, Morceau de Concierto de Guilmant, Fantasía de Saint-Saëns y Suite Gothique de Boëllmann.

---

<sup>43</sup> Con esta obra concurre Tomás Garbizu al concurso convocado con motivo de la inauguración del órgano de la catedral de El Buen Pastor de San Sebastián. El ganador fue Jesús Guridi con el Tríptico de El Buen Pastor. La Samaritana de Tomás Garbizu también resultó premiada.

<sup>44</sup> Archivo Izurrategui. Caja de Gipuzkoa. San Sebastián. s. sign.

En un segundo concierto incluye el Preludio y fuga en sol mayor de Bach, Benedictus de Reger, Variaciones sobre un tema de Bach de Liszt, Preludio en mi menor de Bach, Zwiengesang de Rheinberger, Berceuse de Saint-Saëns y Suite Gothique de Boëllmann.

Estos conciertos de repertorio más escogido se alternaban con otros en los que participaban coros y banda, pensados en públicos masivos. En los programas figuran obras como Gavota del tercer concierto de Händel, Coro del Judas Macabeo del mismo autor o Cantata al Emperador de Rusia del maestro Goula, que era quien dirigía tales conciertos.

Varios organistas de esta zona entre los que se encuentra Ignacio Fernández Eleizgaray, interpretan en 1900 con motivo de la inauguración del órgano de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción y del Manzano de Fuenterrabía (Gipuzkoa), las siguientes obras: Marcha Nupcial de Mendelssohn, Stabat Mater de Rossini, Sur un thème de Händel, Serenata de Beethoven, Plegaria de Lefebure-Wely, Ave Maria de Ledesma, Plegaria durante la tempestad de Goisier, La Petrovilla de Lefebure-Wely, Polonaise de J. M. Humel y Fanfare de Lemmens.

Ildefonso Jimeno de Lerma<sup>45</sup> cita el concierto celebrado en la iglesia San Francisco el Grande de Madrid el 13 de diciembre de 1897, por el famoso organista francés Mr. Saint-Saëns. Junto con unánimes elogios al mérito del ejecutante, en algunos periódicos se escriben fuertes críticas al estilo de las obras ejecutadas.

Jimeno de Lerma aprovecha para pedir que se tome nota una vez más de las tendencias peligrosas hacia donde se quiere arrastrar al más grande y severo de los instrumentos, y al único que representa el verdadero, el genuino carácter religioso musical.

Con este motivo, el periódico religioso *La Semana Católica*, bajo el título *Profanación escandalosa*, copia del diario político *El Nacional*, el siguiente párrafo:

*El insigne maestro ejecutó de un modo maravilloso varias piezas musicales, entre ellas la Rapsodia bretona, otra Rapsodia de las interpretadas en el primer concierto por él dirigido en el Príncipe Alfonso, una fuga de Bach, el dúo de amor de Sansón y Dalila y una improvisación del mismo Saint-Saëns.*

*La Rapsodia bretona y el dúo de Sansón y Dalila habrán sonado con estridencia de carcajada diabólica en aquellas naves construidas para ensalzar a Dios.*

Terminamos este apartado que se enriquecerá en referencias posteriores, con el programa realizado con motivo de la visita de la familia real a los talleres de Aquilino Amezua en Pasajes, a principios de siglo:

1<sup>º</sup> *Himno Austriaco (interpretado a tres órganos por los señores Eleizgaray y Zapirain hermanos).*

2<sup>º</sup> *Communio del maestro Bautiste interpretado por D. I. F. Eleizgaray.*

3<sup>º</sup> *Minuet de Bizet (interpretado por un piano y dos órganos con los citados músicos).*

4<sup>º</sup> *Himno inglés con tres órganos a la vez.*

5<sup>º</sup> *Nocturno de Mendelssohn por D. L. Zapirain.*

6<sup>º</sup> *Marcha Fúnebre y Canto Seráfico de Gilmcon (sic) por D. I. F. Eleizgaray.*

7<sup>º</sup> *Fanfare de Lemmens con un piano y dos órganos a la vez.*

8<sup>º</sup> *Marcha triunfal de la ópera Amboto del maestro Zapirain, ejecutada al piano y órgano por los dos hermanos Zapirain.*

9<sup>º</sup> *Plegaria (voces humanas) de Lefebure-Wely, por D. I. F. Eleizgaray.*

10<sup>º</sup> *Marcha Real con tres órganos.*

---

<sup>45</sup> JIMENO DE LERMA, Ildefonso. *El canto litúrgico. El órgano*. Madrid. La España editorial. 1898. pp. 411-412.

## 1.6. EL MOTU PROPRIO DE PIO X Y LOS CONGRESOS DE MÚSICA RELIGIOSA

Antes de la aparición del Motu Proprio de Pío X, la Iglesia va progresivamente promulgando una serie de Circulares y Decretos relacionados con el concepto de música religiosa que se debe incluir en la liturgia.<sup>46</sup>

El 24 de septiembre de 1884, León XIII publica una instrucción favoreciendo el uso del canto gregoriano, al mismo tiempo que propugna la necesidad de desterrar la música profana en el templo.

En junio de 1894, la Sagrada Congregación de Ritos publica un Reglamento para la música religiosa.

El *Noticiero Bilbaino* del 1 de septiembre de 1896, informa que la víspera en la iglesia San Vicente Martir de esta ciudad se ha celebrado una sesión de la Asamblea de música religiosa a la que estaban invitados notabilidades del arte musical como Tebaldini, d'Indy, Guillemant, Planté, Pedrell, Monasterio, etc. presididos por los preladados de Vitoria y Madrid-Alcalá. Asisten también el gobernador civil y el ayuntamiento en corporación.<sup>47</sup> En esta información se cita también como orador a Santesteban.

Todas estas iniciativas tendentes a dignificar la música de Iglesia, reciben el respaldo definitivo con la promulgación del Motu Proprio del papa Pío X, del 22 de noviembre de 1903.

Este documento es analizado posteriormente por varios autores, entre ellos el ya citado padre Serrano del Monasterio de Silos, quien en relación con el tema del órgano manifiesta lo siguiente:

*Pío X lo dice claramente en su Motu Proprio, y no es extraño añadir –que como el canto litúrgico debe dominar siempre, el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente y no ahogarlo–.*

*Rey de los instrumentos es llamado comúnmente el órgano; el más propio para dar culto al Supremo Rey de Reyes; es el instrumento sagrado por antonomasia, porque su uso está íntimamente ligado á la liturgia y expresamente autorizado por la Iglesia. Es el instrumento oficial de la música litúrgica... ¿A qué cualidades ó méritos debe el órgano este privilegio? Nadie que tenga noción clara de la índole de su carácter específico lo atribuirá á que reúna en sí y como compendio todos los otros instrumentos, á que sea como una orquesta completa ó participe ampliamente del carácter de éste, porque uno y otro concepto contradicen y falsean el propio y á todas luces verdadero del órgano. Ni hay nada tan opuesto á la cualidad específica de éste como la orquesta, ni puede menos de considerársele como un instrumento especial, diverso material é idealmente de todos los otros. Sin duda debe el órgano esa prerrogativa al modo de producir los sonidos, al ser un instrumento, digámoslo así, impersonal como la liturgia, libre de la conmoción sentimental y particularismo de otros instrumentos y por lo mismo hermanado de modo admirable con el canto gregoriano y los demás géneros de música propiamente litúrgica.*

Este comentario parece entrar en contradicción con el órgano romántico cuya sonoridad y dinámica tantas veces se ha asociado a la orquesta, por su capacidad de producir grandes *crescendos* y *diminuendos* y por la imitación de ciertos instrumentos propios de la misma. Esto último lo refleja el mismo A. Cavallé-Coll en 1841 con las siguientes palabras:

---

<sup>46</sup> SERRANO, P. L. (O.S.B.) *Música religiosa ó comentario teórico práctico del Motu Proprio*. Barcelona. Gustavo Gili editor. 1906. pp. 138-155.

<sup>47</sup> Hemeroteca Municipal de Bilbao. (Agradezco a Kurt Lueders el acceso a esta documentación).

*Donner aux différents jeux de l'orgue le timbre et le caractère des instruments d'orchestre dont ils portent le nom, c'est pour ma part tout ce que j'ambitionne.*<sup>48</sup>

Si bien es cierto que el órgano romántico no se limita a imitar el sonido orquestal sino que ofrece muchísimas otras características sonoras propias, tampoco se puede negar que el espíritu sinfónico late en un instrumento que se viene desarrollando a lo largo de más de cincuenta años antes de la promulgación del Motu Proprio, por ello hay una cierta contradicción entre el texto del P. Serrano y la realidad del órgano romántico.

En 1905 aparece otro texto relacionado con el Motu Proprio publicado por Ad. Duclos, canónigo de la catedral de Brujas, quien al contrario del P. Serrano, manifiesta muchas objeciones al carácter orquestal del órgano por creerlo poco adecuado a la liturgia. Por ello propugna una vuelta a las características del órgano clásico. Concretamente cita al Rev. M. F. Verhelst en el siguiente párrafo:<sup>49</sup>

*...Encore faudrait-il renoncer à faire entendre dans l'église les compositions des organistes modernes, tels que Widor, qui ont transporté dans la musique d'orgue tous les procédés de l'orchestre. Malgré leur valeur intrinsèque, ces symphonies pour orgue pèchent par leur caractère trop profane.*

Como se puede apreciar, la música de Widor no la considera adecuada para interpretarse en la iglesia por su carácter orquestal y profano, sin embargo en otro apartado considera que la música de Bach sí es apropiada por su austeridad dentro de una suntuosidad cercana a la arquitectura de las catedrales.

En relación con la improvisación, cita como ejemplo a Lemmens quien improvisa después de una cuidadosa preparación, dentro de un estilo cuyo fin es preservar la piedad y el recogimiento de los fieles.

Duclos se plantea más adelante la construcción organera del momento:

*Ne devrions-nous pas ajouter ici qu'il faudrait veiller davantage à la tablature des nouvelles orgues qu'on construit? Nous verrons tantôt quelle est la législation de l'Eglise sur les instruments de musique qui font partie de l'orchestre. Ne faudrait-il pas éviter ces registres fantaisistes et légers qu'on introduit depuis quelque temps dans nos orgues d'église, qui ne font cependant que reproduire les sonorités que le Pape exclut du temple?*

*L'on ne saurait assez redire qu'autre est l'esthétique de la liturgie, autre celle des fêtes mondaines; qu'un concert n'est pas une Messe. Il faut ajouter qu'un orgue d'église n'est pas un orgue de Kursaal ou de Casino.*

*L'orgue nouveau ne contient pas les éléments de l'orgue ancien, ou, s'ils les contient, il les modifie profondément dans le sens de l'orchestre et au profit des jeux dits d'expression.*

*Ce n'est pas enrichir l'orgue comme l'écrivait Joseph d'Ortigue il y a quarante ans, que de le pourvoir d'une multitude d'accents qui ne sont pas les siens, qui, encore une fois, ne sont que des imitations d'autres imitations, tout en lui laissant son accent propre.*

*...Il y a une tendance de plus en plus accentuée à faire imiter par l'orgue les accents d'un orchestre.*

Duclos critica el acercamiento sonoro del órgano a la orquesta, acercamiento que piensa por otro lado es imposible de llevar hasta sus últimas consecuencias, pues considera que el

<sup>48</sup> Ver apartado dedicado a Cavaillé-Coll.

<sup>49</sup> DUCLOS, Ad. *Sa Sainteté Pio X et la musique religieuse*. Rome-Tournai. Société de Saint Jean L'évangéliste. 1905. pp. 68-74.

órgano nunca podrá ser una orquesta. En su crítica hacia la evolución organera del momento, se plantea si no se debe aplicar el mismo criterio restrictivo que se impone a la orquesta en cuanto a su participación en la música de iglesia, al órgano orquestal.

Continúa su comentario:

*....C'est déjà bien assez, c'est déjà trop d'avoir admis dans nos orgues les jeux et claviers dits expressifs, et bien que cette prétendue expression ne soit après tout qu'un moyen de diminuer ou d'augmenter la puissance du son, c'est cependant un don funeste à cause de la manière dont s'en servent la plupart des organistes*

Duclos considera excesivo dotar al órgano de teclados y registros expresivos por el uso que hacen de los mismos los organistas. Termina su comentario sobre el papel del órgano en la iglesia, defendiendo la vuelta del mismo a su antigua concepción eclesiástica:

*L'orgue perfectionné à rebours n'est plus l'orgue. Il imite l'orchestre. Il y a quelque chose d'emprunté, de faux.*

*Quand l'orgue, construit d'après sa nature propre, se fait entendre, que la prière s'exhale aux sons voilés et mystérieux des flûtes, que les fonds emplissent l'église de leurs ondulations sonores; quand les jeux d'anche, le basson, le hautbois avec leur timbre moelleux ou perçant courent d'un clavier à l'autre, ou se taisent pour laisser parler le cromhorn, le cor anglais; quand le plein jeu mêle le bruissement de sons harmoniques, renforcés par les doublettes, les tierces et les quintes, et soutenues par la double gamme de pédales qui font vibrer les arceaux... tout cela est-il monotone, froid et sans couleur? Ce sera cependant l'orgue, dans sa vieille conception ecclésiastique, qu'on aura entendu.*

Estos dos comentarios tan diversos sobre el órgano nos muestran la apreciación que sobre el mismo se tiene por parte de la Iglesia en Bélgica y Francia o España. En España la Iglesia acepta a priori y sin reservas, el órgano de estructura sonora de influencia orquestal, como veremos a continuación.

## **El Primer Congreso Nacional de Música Sagrada. Valladolid. 1907**

Bajo la Presidencia del padre Nemesio Otaño, se procede a la inauguración de este congreso los días 26, 27 y 28 de abril de 1907.<sup>50</sup>

Por la tarde del primer día se ofrece a los congresistas un concierto de órgano a cargo de Ignacio F. Eleizgaray, organista de Azpeitia, quien interpreta Coral y Plegaria a N<sup>a</sup> Señora de Boëllmann, Fuga en do de Mendelssohn, Andante con moto de Guilmant, Elevación de Saint-Saëns y Ofertorio de Batiste-Bach. En la segunda parte interviene Bernardo Gabiola, director de la Banda municipal de San Sebastián, con el Allegro de la 6<sup>a</sup> Sinfonía de Widor, Ofertorio y Plegaria a la Virgen María de Bossi, Marcha sobre un tema gregoriano de Guilmant, Kyrie eleison (ambrosiano), Vexilla Regis (gregoriano), Qui me confessus (gregoriano) y Pacem habete (ambrosiano), de L Perosi, Introducción y fuga (sobre la entonación del Credo) de Zeller, Toccata y fuga en re menor de Bach, Coral n<sup>o</sup> 3 de C. Franck y Allegro de la Sonata VI de Mendelssohn, en el órgano de la catedral.

También el segundo día se celebra un concierto de órgano que interpretan los señores Gabiola, Eleizgaray y Ruiz Pardo, ofreciendo las siguientes obras: Fantasía de redobles de M.

---

<sup>50</sup> *Música Sacro-Hispana*. Revista Mensual Litúrgico-Musical. Organos de los Congresos Españoles de Música Sagrada. Valladolid. Junio y Julio de 1907. Núms. 1-2.

de Fuenllana (1554), Cláusula de 5º Tono de Tomás de Santa María (1557), Medio registro alto 1er. Tono de F. Peraza (siglo XVI), Tiento de 2º tono por G sol re ut, de Bernardo de Clavijo, organista de Felipe II, Tiento de falsas de 2º tono de Sebastián Aguilera de Heredia, organista de la Seo de Zaragoza, Obra de 6º tono de Pablo Bruna (siglo XVIII), Batalla de 6º tono de Giménez (siglo XVII), Tiento de 7º tono de dos triples de Pedro Tafalla, Maestro de Capilla de El Escorial (siglo XVII), Tiento de 8º tono por D la re sol, del padre Diego de Torrijos, Maestro de Capilla de El Escorial (1669-1691), Tiento de 2º tono por G sol re ut, del P. Cristóbal de San Gerónimo (siglo XVII), Fuga sobre el Regina Coeli de José Elías, organista de las Descalzas Reales de Madrid (1743) y Fuga sobre el Ave Maria Stella de H. Eslava (siglo XVII) (sic), como ejemplos musicales de una conferencia ofrecida por el P. Luis Villalba.

A continuación el Sr. Gabiola interpreta el Preludio y fuga en la menor de J. S. Bach y la Toccata de la V. Sinfonía de Ch. M. Widor.

Sobre el desarrollo del Congreso, creemos de interés transcribir literalmente el punto 1º titulado *Cuando un órgano es perfectamente litúrgico*:

*Presidente*: El emplearse el órgano no sólo en el templo sino también en el teatro y en el salón y aunque con forma igual, con medios y sobre todo con registros que sí pueden usarse muy bien fuera del templo, en él no dicen bien, es lo que obliga á llamar con nombre especial al instrumento eclesiástico por excelencia. Esto es lo que en el presente caso significa la palabra litúrgica atribuida al órgano.

Por lo tanto el órgano litúrgico es aquel que dice bien con la gravedad y la majestad del templo. En el órgano litúrgico deben predominar los registros de fondos, es decir los llamados juegos de boquilla ó flautados, que son la base del órgano, con un número proporcionado á esta base, de juegos de lengüetas. En el órgano de iglesia han de buscarse registros que sostengan bien la afinación y deben admitirse con mucha cautela los registros á solo, que no dicen bien con la gravedad del templo. Tengo el honor de presentar al Congreso una memoria redactada por el constructor Sr. Amezua, aquí presente, que es modelo de claridad, orden y acertadas observaciones.

*D. Miguel Rué*. Pregunta si el registro piano-harpa es admisible en el órgano litúrgico.

*Presidente*. Opina que no, dado el carácter del instrumento.

*P. Mariano Baixauli*. Dice que este registro con su percusión unido al ligado de los flautados produce efecto muy religioso.

*D. Aquilino Amezua*. (*Azpeitia*). El piano-harpa por más que sea de buen efecto, no lo considero como parte del órgano litúrgico y á pesar de que soy el inventor del registro, lo he abolido en el órgano litúrgico, como puede verse en la memoria presentada por mi á la junta organizadora: del mismo modo creo que bajo este concepto se deben suprimir otros registros de mi invención como la Ocarina, Flauta Vasca, Angélica, etc.

*Presidente*. Examinando hace poco los talleres del Sr. Amezua he podido hablar con él de los registros poco dignos de un órgano litúrgico. El Sr. Amezua tiene la Ocarina que usada como registro de sólo es de un efecto muy poco religioso. La Ocarina del Sr. Amezua en unión con los flautados, violines, celeste y gambas da un interés marcadísimo al conjunto y por esta parte creo que no debe suprimirse, sino modificar su timbre, sobre todo en los agudos. Ciertamente lo que menos me agrada en ese registro es el nombre.

*P. Mariano Baixauli*. Dice que la representación que trae de la Comisión de Valencia es especial en el punto que va á proponer. ¿Por qué, dice, se ha suprimido el lleno de los órganos modernos siendo de un efecto grandioso?

*D. Aquilino Amezua*. Los llenos y cornetas tan propios del órgano antiguo español, se usaban con exageración y sin proporciones. No es que queramos abolir el lleno, pero lo

que pedimos es que sea proporcionado á los juegos de fondos, que son los que sostienen las notas armónicas agudas. Lo que sucedía en los órganos antiguos, débiles en los flautados, cargados de lleno ó notas armónicas agudas, es comparable á un árbol de tronco endeble y débil, pero con copa frondosa é inmensa: faltaba la proporción y el efecto era antiestético. Por lo tanto es necesario buscar un término medio, mayor que lo usado por los franceses y menor que el de los alemanes. Lo que es preciso cultivar son los juegos de fondos, que constituyen el carácter litúrgico del órgano: por lo mismo cuanto más rico es en flautados un órgano de iglesia, tanto es más propio de ella y la tendencia de la organería moderna tiende á desarrollar la potencia de los flautados, habiendo ya órganos monumentales con dos, tres ó cuatro 32 pies. (Aprobación).

En cuanto á los registros abolidos, en la memoria presento una lista de todos los que no se aunan con el carácter religioso del instrumento ó no son prácticos por su poca estabilidad en la afinación; tales son, el corno inglés, Arpa Eoliana, Clarinete, Cromorno, Musette, Fisarmónica, Apeninos, Flauta Vasca, Piano-harpa, Campanólogo y otros impropios del órgano litúrgico.

D. Agapito Insausti. Opina que el clarinete no debe abolirse en los órganos de algunas dimensiones.

Presidente. Ciertamente estamos ya tan acostumbrados á su uso que lo echaríamos de menos; pero también es un registro que no conserva la afinación; por otra parte es necesario saber usarlo.

D. José M<sup>a</sup> Moreno. (Organista de la S.I.C. de Oviedo). Si el clarinete se excluye por razón de la afinación, también se debe abolir el registro voz humana que está en el mismo caso.

Presidente. No está ese registro incluido en la lista anteriormente expuesta. Su uso es momentáneo y sobrio: tal cual el Sr. Amezua lo construye no puede abusarse de él; por lo tanto opino que no debe abolirse, aunque creo que es para órganos de algunas proporciones, prefiriendo en los menores cualquier otro registro más útil y sólido.

D. Francisco Viñaspre. Dice que el órgano es perfectamente litúrgico cuando responde al fin á que está consagrado. La naturaleza de sus sonidos y la disposición acústica de sus juegos lo hace un instrumento especial y opuesto en todo á las masas instrumentales: así que será tanto más litúrgico cuanto menos se acerque á ellas.

Para que un órgano reúna las condiciones apetecidas tendrá 1<sup>o</sup> juegos de fondo ó flautados, como hemos dicho siempre en España: consisten estos en un flautado (8) principal (8) abierto, otros dos cerrados (8) de distinto timbre ó construcción, un (16), octava (4), docena (2) y quincena (2): una trompeta ó clarines. 2<sup>o</sup> Estos juegos podrán ampliarse guardándose siempre la debida proporción. 3<sup>o</sup> Podrán agregarse registros especiales de corneta, oboe, voz humana cuando haya flautados ó al menos armónicos completos. 4<sup>o</sup> Sobre esta base podrán colocarse los teclados, teniendo en cuenta que cada uno de ellos tenga timbre distinto y la combinación indicada de flautados. 5<sup>o</sup> El teclado de pies ha de tener siempre un 16 por lo menos. 6<sup>o</sup> Se evitará que los registros de sólo no tengan un carácter religioso, y últimamente se procurará tener mucho cuidado en la elección de materiales, pues sabido es que la buena calidad de ellos, junto con una distribución esmerada de los secretos y fuelles, influye de modo notable no solo en la calidad y pureza de los sonidos, sino también en su duración.

Presidente. Creo que este punto ha sido bastante tratado y de todo lo dicho se deduce que un órgano es litúrgico cuando responde á los fines que la iglesia se propone al admitir este instrumento en el templo. El fin principal del órgano litúrgico es acompa-

*ñar y sostener las voces y esto se consigue desarrollando los juegos de fondo, según queda suficientemente explicado. Por lo tanto la proposición podría ser:*

*El Congreso, considerando que el órgano para ser perfectamente litúrgico debe responder á los fines para que esté admitido en la iglesia, hace votos porque en su construcción predominen los juegos de fondo ó flautados, debiendo los juegos de lengüetería estar en proporción con aquella base y suprimiendo aquellos registros que por su timbre profano ó por su poca estabilidad en la afinación no dicen bien con el carácter ni con la solidez del instrumento religioso por excelencia. (Aprobado).*

Se siguen debatiendo en el Congreso temas tales como *Qué cosas principales deben tenerse en cuenta en la construcción de un órgano de iglesia*, en el que interviene de forma activa Aquilino Amezua, defendiendo la unidad de estructura en todos los órganos, mediante una comunicación que se publica de forma separada en 1912 y a la que haremos alusión más adelante, en el apartado dedicado a este organero.

Aquilino Amezua propone como idea general la solución a los problemas con que se encuentran los organistas a la hora de tocar en órganos de diferentes características. Para ello propone la creación de un órgano litúrgico español unificado.

El Presidente siguiendo los datos proporcionados por Amezua, propone la fórmula de un órgano económico para iglesias rurales compuesto de un teclado de manos de 56 notas y uno de pedales, por lo menos de 13 notas, con seis juegos como mínimo, siendo éstos Flautado (8), Violón (8), Salicional (8), Octava (4), Celeste (8), Trompeta (8), Pedal de expresión, pedal fuerte y Trémolo, estimando su precio en 5.000 pesetas, siempre que los materiales sean sólidos, pero no de primer orden.

También interviene el presidente comunicando las ventajas de colocar el órgano en el centro con el sistema de consola, pues de esta manera el organista está mejor colocado cara al director y al coro. Asimismo dice que los sistemas diversos de construcción: mecánico, tubular, eléctrico, y mixto van dando buenos resultados hasta ahora.

Amezua propone dentro de los diversos modelos de órgano, uno de cuatro teclados a partir de la siguiente disposición sonora:

*....el Primer teclado debe poseer Flautados de potencia y brillantez para que con su Trompetería forme un majestuoso gran coro. El segundo teclado ha de destacarse por los sonidos redondos y dulces y todos los registros de boca, lo mismo que los juegos de lengüetería se han de distinguir por su dulzura para formar un conjunto distinto del primero. El Tercero ha de tener menos sonoridad, sus sonidos deben ser más mordentes combinando juegos de diferentes proporciones. En el cuarto deben dominar más acentados los juegos mordentes, lo mismo que la Trompetería de talla estrecha que se armonice con los fondos.*

Sobre la restauración de órganos antiguos, es muy interesante una de las conclusiones aprobadas por los congresistas:

*....Como los órganos que existen generalmente en nuestras iglesias están en un estado lamentable, tanto en la parte mecánica como fónica, procúrese que el dinero que se había de gastar en reparaciones, casi siempre inútiles é ineficaces, se conserve para juntar los fondos necesarios para la construcción de un nuevo órgano.*

Este párrafo tiene una importancia histórica considerable, pues recomienda de hecho la supresión de los órganos barrocos existentes, a favor de la construcción de órganos modernos.



En otro apartado del Congreso se recuerda que según el Reglamento de la Archidiócesis, se recomienda en ciertos casos en que los medios económicos son muy exigüos, la compra de un armonio.

Se propugna también la edición y estudio de obras españolas para órgano, citándose concretamente *El organista litúrgico español* publicado por Pedrell.

Analizando los debates y acuerdos de este Primer Congreso de Música Sagrada celebrado en Valladolid en 1907, llegamos a las siguientes conclusiones:

- El Congreso no debate sobre la idoneidad religiosa del llamado órgano moderno, sino que por el contrario sus características principales: gravedad de sonido, abundancia de juegos de 8 pies, pedal de expresión, etc. son consideradas las propias y adecuadas al órgano litúrgico.

De hecho se habla de un órgano al que podríamos calificar de postromántico en el que las cualidades sonoras propias del romanticismo se exageran, hasta el punto de suprimirse salvo excepciones los registros de lleno y mutaciones.

El único reparo aparece con ciertos juegos catalogados como no litúrgicos o poco estables en su afinación, considerándose por ello poco adecuados para la Iglesia.

- El Congreso acepta los criterios propuestos por Aquilino Amezua en su concepción sonora del órgano.

- El órgano barroco es considerado como un instrumento viejo, inadecuado para la liturgia. Se descartan las reparaciones de órganos antiguos, excepto en casos *de reconocido mérito o de especiales condiciones, procurando entonces la adaptación de los pedales, el complemento de los medios registros y cierta mayor proporción en los juegos de fondo*. En definitiva en el mejor de los casos se propone la restructuración de los órganos antiguos más importantes, *modernizándolos* de acuerdo con los criterios del momento.

Este Congreso presidido por el P. Otaño se celebra unos cincuenta años más tarde de la aparición del primer órgano romántico de A. Cavallé-Coll en Lekeitio en 1856. En 1907, año del Congreso, los órganos románticos franceses más importantes ya son parte de un patrimonio muy querido y del que se sienten muy orgullosos sus usufructuarios. Ese mismo año de 1907, Mutin el sucesor de Cavallé-Coll, construye en el castillo de Ilbaritz un extraordinario instrumento para el rico y excéntrico melómano Baron de l'Espée, que años más tarde será reconstruido en su mayor parte por F. Prince en la parroquia de Usúrbil.

Aquilino Amezua morirá pocos años más tarde en 1912. Aparte de las ideas sobre el órgano litúrgico que son aprobadas en el Congreso, como consecuencia del mismo y de la mano del P. Otaño nacen revistas como *Música Sacro-Hispana* y varias Antologías de obras para órgano que ya hemos citado anteriormente. Estas iniciativas son confirmadas por el siguiente Congreso celebrado en Sevilla. La organería francesa va perdiendo influencia progresivamente, aunque sigue construyendo con regularidad hasta 1913, dejando paso a los organeros alemanes y españoles que ven aumentar el número de sus pedidos.

## **El Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada. Sevilla. 1908<sup>51</sup>**

Los días 12, 13, 14 y 15 de noviembre del citado año, se celebra en Sevilla este segundo Congreso, un año más tarde del realizado en Valladolid.

---

<sup>51</sup> *Crónica del Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada*. Sevilla. 1909. pp. 272-273.

En la parte referente al órgano se toman unos acuerdos que complementan los del anterior Congreso. Su resumen es el siguiente:

*Punto a).* El Congreso acuerda añadir á la conclusión tomada en el de Valladolid, la declaración explícita de la conveniencia de los juegos de llenos y cornetas, como complemento del órgano, habida consideración de la cantidad de órgano, local y demás circunstancias dignas de tenerse en cuenta para la distribución proporcional de los registros.

*Punto b).* En la colocación del órgano debe atenderse á que el instrumento y la masa de voces ó instrumental que con el canto ó toque, se encuentren lo más inmediatas que sea posible unas y otras del instrumento;....

*Punto c).* En el estado actual del arte de construir órganos, el Congreso reconoce como mejor sistema el mecánico, que en los grandes órganos podía combinarse con el neumático para suavizar la pulsación de los teclados manuales. Pero atendiendo á los progresos que la industria organera puede hacer, declara que aquel sistema que en solidez y precisión responda más cumplidamente á los fines del arte musical será siempre más aceptable, llámese mecánico, neumático ó eléctrico....

*Punto e)* 1ª. El Congreso estima que.... es conveniente organizar un sistema completo de enseñanza musical religiosa en todos sus ramos y en todos sus grados....principalmente en lo relativo á la creación de una Escuela Superior ó Conservatorio Nacional de Música Sagrada.

2ª. El Congreso, ajeno á toda clase de exclusivismo, no demuestra preferencia, ya hacia los organistas antiguos, ya hacia los modernos, y recomienda lo bueno de una y otra época.

3ª No habiendo métodos que respondan á los fines de la restauración musical que se intenta, el Congreso excita á los organistas españoles para que compongan un método que llene todas las exigencias del arte. Mientras tanto recomienda los Ejercicios de mecanismo y los Estudios progresivos de don José M. Ubeda.

*Punto f).* El Congreso opina que el mejor modo de proveer de un buen repertorio al alcance de todos los organistas, es la publicación periódica y frecuente, quincenal á ser posible, de una Revista musical sagrada que ofrezca composiciones orgánicas compuestas dentro del espíritu y condiciones que la buena música religiosa exige. Y recomienda en particular *La Voz de la Música* del Sr. Olmeda, para este fin.

*Punto g).* El Congreso aprecia los graves inconvenientes y abusos de arte á que se presta la improvisación y cree que puede contribuir á remediarlo lo determinado en la conclusión f).

*Punto i).* El Congreso cree muy conveniente que se escriba un Prontuario ó Manual de los organistas para que estos se instruyan en él de cuantas determinaciones hay respecto al empleo de su instrumento, y en el que se hable particularmente de la estética particular de esta clase de composiciones.

*Punto j).* El Congreso se somete incondicionalmente á la determinación del Motu Proprio. (VII. 20)

Varios son los puntos que merecen destacarse de este Congreso. Por un lado es relevante la alusión a la conveniencia de los juegos de lleno y cornetas, que se había omitido en la reunión de Valladolid, aunque sea con el matiz de *teniendo en cuenta la cantidad de órgano, local y otras circunstancias*.

Pensamos que en esta decisión tal vez tuvo que ver la cantidad de órganos románticos franceses existentes, obra de organeros de gran prestigio, dotados de este tipo de juegos.

Es importante también en el mismo sentido, la decisión de considerar como mejor sistema el mecánico, dotado con máquina neumática en el caso de los grandes instrumentos, aunque también se posibilitan otros sistemas.

En lo relativo a los métodos de órgano, el Congreso ratifica la declaración del padre Otaño en Valladolid, cuando afirma que método del todo recomendable para el estudio del órgano moderno no lo conoce, pero de forma provisional avala el método de José M<sup>a</sup> Ubeda que contempla el estudio del pedalero moderno, de la registración, del canto llano y de la técnica del instrumento dentro de un espíritu de servicio al culto religioso, que comentaremos más adelante.

Salvo los cambios citados, entendemos que de forma general este Congreso confirma el de Valladolid. De hecho se considera que el órgano moderno (romántico), es el idóneo para el servicio a la liturgia. En nuestra opinión de alguna manera se refrenda el modelo de órgano romántico francés que tiene una proporción adecuada de llenos y cornetas, y que utiliza el sistema mecánico, con la ayuda de la máquina neumática en el caso de los instrumentos de gran tamaño.

El Congreso confirma también al de Valladolid al plantear la necesidad de evitar los costes de restauración de órganos antiguos modestos, dando su preferencia a la construcción de nuevos órganos modernos. En el caso de los órganos barrocos importantes, se sigue la línea de *modernizarlos* en teclados y registros.

### **El Congreso de Barcelona y la publicación “*Lo que debe ser el músico sagrado*”**

Los días 21 al 24 de noviembre de 1912, se celebra en Barcelona el Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada.<sup>52</sup> Del mismo destacaremos la fundación de la *Asociación Cecilianista Española* y el discurso de D. Vicente M<sup>a</sup> de Gibert en el que bajo el título *El canto gregoriano, base y fuente de inspiración de la música orgánica*, subraya la importancia del órgano en la liturgia siempre que se acomode a la misma. Por otro lado encarece a los compositores para que basándose en el gregoriano desarrollen una música digna del templo.

Esta intervención no hace sino corroborar una línea seguida por la Iglesia desde hace años en apoyo de la música gregoriana, camino que es seguido por numerosos compositores de órgano de la zona vasconavarra. La fundación de la Asociación Cecilianista, es continuista de la creada en Alemania años antes tal y como ya lo hemos indicado al principio de este Capítulo.

Como colofón a este apartado creemos que merecen la pena citarse algunos párrafos de la publicación de F. Esteve, *Lo que debe ser el músico sagrado*, que de alguna manera resume la posición de la Iglesia en España respecto al órgano:<sup>53</sup>

86. *Su mecanismo ha progresado ya muchísimo, y los fabricantes han adoptado diversos sistemas: el mecánico, el neumático, el eléctrico, etc.; pero de todos ellos el más sólido y seguro parece ser el mecánico, como lo prueba la experiencia, aunque en los grandes órganos puede y debe combinarse con el neumático, para suavizar la pulsación de los teclados manuales.*

<sup>52</sup> *Crónica del Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada*. Barcelona. 1913. pp. 156-161.

<sup>53</sup> ESTEVE, Francisco. *Lo que debe ser el músico sagrado*. Barcelona. Eugenio Subirana Edit. 1912. pp. 59-77.

87. *Su parte fónica ó musical puede reunir los variadísimos timbres de la orquesta más completa; y en efecto se han construido órganos de concierto con todos estos recursos, como el del Conservatorio Real de Bruselas y el del Palacio de Bellas Artes de Barcelona. Pero la liturgia limita dichos recursos á solos los que le sirven á los fines arriba indicados. Hay sonidos en el órgano que, por su dulzura, gravedad y misteriosa resonancia, concuerdan mejor con la santidad del templo y de la oración; éstos son los juegos de fondo. Los juegos de mutación, como la docena, quincena, corneta, etc., sólo pueden aceptarse como armónicos que modifiquen, abillantando, el colorido del sonido principal de los fondos, pero sin predominar; si predominan, producen chillonerías poco dignas del templo. Por lo tanto en los llenos ha de prevalecer el rumor sagrado de los fondos, y los juegos de mutación han de realzarlos matizándolos suavemente. Los juegos de estrangul ó de lengüeta, unidos á los juegos de fondos, engendran sonoridades muy bellas que no desdican de la santidad del lugar, si están bien afinados y no son de timbre áspero. Son más convenientes las lengüeterías cerradas ó interiores que las exteriores. Se han de rechazar los registros bufones, como los orlos, la ocarina, el cromorno, los timbres ó campanillas, etc.*

*El Congreso de Valladolid hace votos por que en la construcción del órgano predominen los juegos de fondos ó flautados, debiendo los juegos de lengüetería estar en proporción con aquella base y suprimiendo aquellos registros que, por su timbre profano ó por su poca estabilidad en la afinación, no dicen bien con el carácter y con la solidez del instrumento religioso por excelencia.*

*El Congreso de Sevilla acuerda añadir á la conclusión tomada en el de Valladolid, la declaración explícita de la conveniencia de los juegos de llenos y cornetas, como complemento del órgano, habida consideración de la cantidad de órgano, local y demás circunstancias.*

*Algunos, sin embargo, y no sin fundamento, desean la supresión de la corneta y otros juegos de mutación, como poco litúrgicos.*

88. *Todo órgano, por pequeño que sea, conviene que tenga dos teclados y pedalero completo, para poder ejecutar todas las obras cómodamente.*

90. *Todas las iglesias debieran adquirir un órgano moderno proporcionado al ambiente del templo, ó restaurar los antiguos que tengan, según los progresos de nuestros días. Hoy se construyen ya los órganos en condiciones económicas.<sup>54</sup>*

93. *El Congreso de Valladolid hace voto especial por que se favorezca la unificación del órgano y del arte organario español en igualdad de circunstancias.*

94. *En cuanto á las reparaciones del órgano, sólo se realicen en órganos antiguos de reconocido mérito ó de especiales condiciones, procurando entonces la adaptación de los pedales, el complemento de los medios registros y cierta mayor proporción en los juegos de fondo.*

101. *El cargo de organista de parroquia debería proveerse siempre mediante examen, y, para estimularlo en el estudio, sería bueno darle doble distribución en todos los actos á que asista.*

Todo lo expuesto no hace sino corroborar los criterios que hemos expuesto anteriormente, en el sentido de que la Iglesia hace suyas las características del órgano romántico de inspi-

---

<sup>54</sup> Esteve indica que la Unión de organeros alemanes señala tres tipos de órganos económicos: 1º (2,500 marcos) con dos teclados, cinco registros y cinco pedales y combinaciones. 2º (3,765 marcos) con dos teclados, diez registros y cinco enganches. 3º (4,700 marcos) con dos teclados, trece registros y cinco enganches.

ración francesa, limitándose las discusiones a la inclusión o no en los mismos de ciertos registros considerados no litúrgicos o poco estables.

Las decisiones que se toman en cuanto a la restauración de órganos antiguos, sin el criterio de respeto histórico hacia los mismos que existe hoy en día, hace que muchos instrumentos del barroco hispano desaparezcan o resulten profundamente transformados.

La recomendación para que se editen revistas musicales religiosas o antologías orgánicas, tuvo consecuencias de gran importancia, como ya hemos citado anteriormente.

Esta línea de construcción órganoera de influencia romántica, perdura con el apoyo de la Iglesia hasta 1940, época que coincide con el nacimiento del órgano neoclásico en España. A pesar de ello se siguen construyendo instrumentos de este estilo durante bastantes años. La única diferencia es la aplicación a estos órganos de avances tecnológicos tales como los diversos sistemas neumáticos, pedal de crescendo, combinaciones fijas y libres, etc.

## 1.7. LA PEDAGOGÍA EN LA ENSEÑANZA DE ÓRGANO DURANTE EL PERIODO ROMÁNTICO

### **El Museo Orgánico Español de Eslava y el Método de Pablo Hernández<sup>55</sup>**

El Museo Orgánico Español de Hilarión Eslava y su espíritu de renovación de la música para órgano en la Iglesia, abren y propician el camino a una serie de métodos que van apareciendo progresivamente en España a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

El mismo Museo orgánico, aunque no pretende ser un método, sí aborda una serie de temas relacionados con la formación del organista, como son el fraseo, los matices y el uso de la registración.

Un complemento a esta obra es el *Método Teórico-Práctico-Elemental de Organo* de Pablo Hernández, escrito tal y como figura en la portada, como *Introducción á la célebre obra del maestro ESLAVA titulada MUSEO ORGANICO ESPAÑOL*.<sup>56</sup>

En el prólogo, Pablo Hernández dice que *ante la imposibilidad de que el maestro Eslava publicara otra obra que sirviera de introducción a la del Museo y que fuese un verdadero método ó escuela de órgano como era su propósito, bajo su dirección y consejos se elabora este método*.

En el mismo se abordan problemas de posición ante el teclado, digitación, empleo de las pisas, registración, articulación, etc. poniendo como ejemplos toda una gama de ejercicios conducentes a ilustrar estas dificultades y a darles solución.

El Método incluye también numerosas composiciones para ser tocadas en diferentes momentos de la liturgia, ..... *de manera que el discípulo cuando haya concluido este método, tenga un repertorio de todo cuanto necesite saber un buen organista de parroquia, y además esté en disposición de emprender el estudio del Museo orgánico del Sr. Eslava y llegar a ser un buen organista de catedral*.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> HERNANDEZ, Pablo. *Método teórico-práctico-elemental de Organo*. Madrid. B. Eslava Editor. Segunda edición. s/d.

<sup>56</sup> Vicente Ros en *Indagaciones sobre la pedagogía organística del siglo XIX*, publicado en *El órgano español. Actas del Primer Congreso*. 1983. p. 117, indica que Pablo Hernández y Salces nace en Zaragoza el 25 de enero de 1834 y muere en Madrid el 15 de diciembre de 1910.

<sup>57</sup> No hay que olvidar que una de las preocupaciones fundamentales de la época era la de crear un repertorio de música para órgano adecuado para ser interpretada en la iglesia.

Ambas obras están estructuradas de acuerdo con las características que ofrecen los órganos españoles barrocos: teclados partidos, pisas en el pedal, etc

## El Método de Román Jimeno

Román Jimeno<sup>58</sup> le sucede a Eslava en 1857 como profesor de órgano en el Conservatorio de Madrid. Vicente Ros en el trabajo ya citado, nos indica que según Pedrell, Román Jimeno nace en Santo Domingo de la Calzada el 18 de noviembre de 1799, muriendo en Madrid el 25 de noviembre de 1874.

Este organista publica también un *Método Completo teórico-práctico de Organo* que tiene continuación en un *Segundo Método de Organo de fácil ejecución*.

Jimeno dice *...que España carece de un método original de una Escuela Orgánica característica y peculiar*, sin citar el método de Pablo Hernández.

A menudo hace alusión a las diferencias que existen entre los órganos españoles y extranjeros, llegando a copiar la disposición del órgano de la Magdalena de París, de A. Cavaillé-Coll en contraposición con la del Verdalonga de la catedral de Toledo.

Jimeno aborda los diferentes problemas técnicos con los que se enfrentan los estudiantes de órgano, desde la perspectiva que le ofrece su plaza de profesor de Conservatorio, incluyendo numerosos ejercicios acompañados de comentarios. Muestra ejemplos adecuados a las pisas del pedaletero español, y otros pensados en el estudio del pedaletero en órganos extranjeros, aunque dice que son impracticables en la mayor parte de los teclados de pedal construidos por los españoles.

Además de los citados ejercicios, incluye otros para fomentar la coordinación entre las manos y los pies, digitar y articular adecuadamente, tocar con limpieza y utilizar los registros con propiedad.

Como en los otros métodos citados, escribe composiciones que *...no solo serán de estudio, sino que estarán arregladas de manera que sirvan para tocar en los intermedios del oficio Divino*.

En el Prólogo al Segundo Método, dice que *...he advertido que muchas, no todas las piezas que contiene (el Método Completo), no están al alcance de algunos que solo desean los cortos conocimientos que se necesitan para el desempeño de plazas determinadas, me he decidido á publicar este Método...*

Dice también que incluye muchos versos de fácil ejecución en general, una colección de Ofertorios y otras piezas que estén al alcance de todos. *...no las he compuesto de un género tan severo como las de mi primer Método, porque me ha parecido conveniente escribirlas más sencillas y melódicas para contribuir á que se destierren del Templo las piezas de Operas, y otros aires marcados que tan frecuentemente se oyen en él.*

Dice asimismo que en ocasiones se ha visto precisado a limitarse a los escasos recursos de los órganos de octava corta.

A los que deseen profundizar en la parte teórica, les remite a los tratados de los PP. Benedictinos Agrades y Celles, *aunque no son necesarios para los Organistas*.

Como lo hace en el primer Método, también enriquece éste con abundancia de ejercicios y obras de todo tipo, que incluyen numerosos comentarios sobre problemas técnicos, de interpretación y registración.

---

<sup>58</sup> JIMENO, Román. *Método completo teórico práctico de Organo*. Madrid. s/d.

## El Método de José M<sup>a</sup> Ubeda

Vicente Ros<sup>59</sup> se extiende en el trabajo ya citado sobre este método que es adoptado como libro de texto para el Conservatorio de Valencia el 19 de enero de 1897.

Dividido en dos libros distintos, el teórico y el práctico, el primero aparece titulado como *Lecciones teóricas para servir de texto a los alumnos de la clase de órgano del Conservatorio de Música de Valencia*. En los tres cursos en los que desarrolla sus ideas, aparecen temas como los elementos técnicos del órgano: tubos, secretos, fuelles, las contras, aspectos generales y prácticos del canto llano y registración. Distingue entre el uso del pedal en el caso de poseer el instrumento las antiguas contras o bien el moderno pedalero, llegando incluso a tratar temas como la elección de los juegos de acuerdo con la acústica de cada iglesia.

El segundo libro dedicado a la memoria de su maestro Pascual Pérez Gascón, tiene un carácter eminentemente práctico, dedicado fundamentalmente al estudio de ejercicios de todo tipo, con el fin de alcanzar una buena pulsación en el órgano.

Como dice Vicente Ros, este método es *el de un hombre práctico, religioso... inquieto por las influencias de la música extraña al órgano y a la iglesia, y laborioso y tenaz para mantener el prestigio y seriedad de la música al servicio del culto religioso*.

La seriedad y religiosidad de José M<sup>a</sup> Ubeda y la bondad de su método, fueron sin duda los factores fundamentales que animaron al Segundo Congreso de Música Religiosa celebrado en Sevilla en 1908, a *recomendar el estudio de este método de forma provisional, en tanto se componga otro que llene todas las exigencias del arte*, como hemos citado anteriormente.

## Método de José Preciado para órgano de cuatro octavas

Tal y como consta en la portada, *José Preciado Organista que ha sido de la Catedral de Teruel, maestro de capilla y organista de la de Barbastro y actualmente maestro de capilla también y organista de las parroquias unidas de Sta. Maria y Sn. Pedro de la Ciudad de Tafalla provincia de Navarra*, es el autor de este método editado en Pamplona en 1853<sup>60</sup>.

En el prólogo se hace referencia a D. Ramón Ferreñac, primer organista del santo Templo metropolitano del Pilar de Zaragoza, maestro de José Preciado, quien indica en el prólogo su propósito *de separar lo profano del templo*. Dice asimismo que *los organistas españoles, no solo están ávidos de música religiosa, sino también de un método que enseñe a tocar esta misma música...*

Es de destacar el hecho de que este método indique en su título que está escrito para un órgano de cuatro octavas, deduciéndose de ello la relativa novedad de esta extensión en los teclados barrocos españoles, no obstante en todo lo demás, Preciado se ajusta a las características propias de este tipo de instrumentos, que disponen de teclados partidos y juegos propios de esta época. Es curioso que en ningún momento se haga alusión a las pisas o contras del pedal, lo que hace suponer el poco o nulo uso que hace el autor de ello, aunque en alguna de las obras que se incluyen, sí aparecen algunas notas escritas para las contras.

José Preciado indica en el método cómo debe ser la posición adecuada del cuerpo y de las manos. Aborda cuestiones como la digitación y articulación, precisando que ésta puede ser ejecutada con los dedos, muñeca o antebrazo. Aclara asimismo las características de los teclados para la mano derecha o izquierda. Todo ello lo explica por medio de numerosos ejercicios escritos con este fin, además de con los textos correspondientes.

---

<sup>59</sup> ROS, Vicente. *Indagaciones sobre la pedagogía organística del siglo XIX*. pp. 120-123.

<sup>60</sup> PRECIADO, José. *Método elemental para órgano de cuatro octavas*. Pamplona. 1853.

Con el fin de adquirir una buena posición en las manos y fuerza en los dedos propone *el dedéo natural, el dedéo artificial y el dedéo extraordinario*, con sus correspondientes ejercicios digitados.

El método incluye además numerosas composiciones escritas con el fin de ser interpretadas durante los servicios religiosos. Aunque la mayoría son obra del autor, aparecen también otras de diversos compositores.

## **El canto litúrgico. El Organo. Ildefonso Jimeno de Lerma**

En Marzo de 1898, en Madrid, se publica este trabajo del catedrático y director de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, miembro de la Academia de Bellas Artes.<sup>61</sup>

Jimeno de Lerma dedica la mayor parte de este estudio a los siguientes temas: origen del órgano, evolución del mismo, defectos de construcción, los órganos de la época, los órganos españoles y extranjeros, las partes esenciales del órgano, nombre y números de los registros en varios idiomas, reconocimiento de los órganos y de cada instrumento en particular, organeros, órganos y organistas célebres y caracteres de la música de órgano.

Termina este extenso trabajo con un *programa de las materias para la enseñanza del organista*, que es la parte que más nos interesa, porque a diferencia de los métodos estudiados hasta ahora, Jimeno de Lerma no escribe ejercicios ni obras, sino que su planteamiento es teórico y metodológico, escrito con un lenguaje ampuloso, muchas veces hueco y con poco rigor histórico. A pesar de ello, muchos de los elementos que comenta revisten gran interés, tal y como veremos a continuación.

Jimeno de Lerma cita al organista y pedagogo Lemmens en su crítica a la proliferación de los procedimientos mecánicos aplicados al órgano, tendentes a la búsqueda *de efectos y timbres más o menos ingeniosos pero frecuentemente quiméricos é insustanciales*. Dice que *el carácter de nuestros oficios divinos...requiere más sencillez, más verdadera grandeza*, coincidiendo en este aspecto con los métodos citados anteriormente, en la necesidad de contar con un repertorio adecuado para el órgano en la iglesia.

Jimeno alaba los avances de la electricidad en el órgano citando a Couwembergh: *...la electricidad en el órgano es la separación, la línea de confín entre el método consagrado por el arte antiguo y el del arte moderno*.

Defiende más adelante las características del órgano español tales como la lengüetería exterior que algunos critican, aduciendo que la liturgia católica es diferente a la protestante, por lo que no hay que tomar como modelo único al órgano alemán. Dice que en un templo protestante todo es triste y glacial, mientras que en la iglesia católica el alma y el cuerpo se encuentran satisfechos.

En este sentido dice que J. S. Bach ofrece en su música, ingenio e inteligencia, pero que desde el punto de vista del catolicismo parece que no llena el corazón. Por ello *debemos acoger la deducción afirmativa de que es nuestro Antonio Cabezón superior á Bach*.

Crítica el trascendental defecto de construir nuestros órganos con solo 12 notas para las contras o pedales, pero también juzga el abuso en sentido contrario *que extralimita el teclado de los pies de la misión solemne, grave y admirable y propia de sus sonidos*.

Jimeno es de la opinión de que el organista se debe adaptar a cada órgano juzgando de increíble el hecho de que Saint-Saëns se negara en 1897 a tocar en el magnífico órgano espa-

---

<sup>61</sup> JIMENO DE LERMA, Ildefonso. *El canto litúrgico. El Organo*. (Jimeno de Lerma es hijo de Román Jimeno, autor de otro método ya comentado).



ñol de la Real Capilla de S. M. en Madrid accediendo á verificarlo en uno de Cavaillé-Coll existente en esta corte en la iglesia de San Francisco....

Opina que en la música religiosa no deben aparecer *reminiscencias de cantilenas profanas ni de trozos teatrales ó ritmos bailables...*

De nuevo cita a Lemmens en esta afirmación: *Si el órgano es el rey de los instrumentos, hay que considerar que es también el más difícil y complicado. Al mecanismo de las manos tiene que unir el ejecutante el de los pies.... y cumplirá mal su misión si no estudia el carácter especial de cada fiesta religiosa, para dar á sus impresiones artísticas el sello propio de la naturaleza que la Iglesia da á las solemnidades del catolicismo.*

Finalmente, aunque alaba a Eslava en varias ocasiones, también le critica por incluir en su Museo Orgánico piezas que tienen un marcado carácter pianístico, estilo que Eslava había juzgado muy severamente. También dice que no invitó a todos a participar en su publicación, así como que la improvisación es un arte que ha proporcionado mucha gloria a todos los españoles, contradiciendo así los juicios de Eslava sobre el abuso en esta cuestión.

Sobre el programa de las materias para la enseñanza del organista, Jimeno dice que *ajustado con el rigor indispensable á las prácticas que el organista católico tiene obligación de seguir diariamente dentro del templo, y que son también, por los conocimientos que requieren, inherentes en parte para el órgano en su manifestación teatral ó de concierto, lo autoriza, en sus bases principales, el común sentir y los resultados de su aplicación por todos los más grandes organistas conocidos, y es el mismo que rige en la clase de órgano de que estoy encargado en la Escuela Nacional de Música y Declamación, si bien con ciertas modificaciones... que me han aconsejado los progresos que el tiempo trae consigo, mis propias convicciones y la práctica de las materias y de su enseñanza....*

El programa que expone es pues el resultado de su experiencia y no un proyecto sin experimentación.

Comienza aconsejando *la conveniencia de poseer los estudios de un distinguido alumno de piano, buen armonista y de un compositor en sus primeros conocimientos del contrapunto y la fuga...*

Las materias que componen el citado programa son las siguientes:

- 1ª *Estudio mecánico del instrumento relacionado con la pulsación de sus diversos teclados de manos y pies, precedido de una sucinta explicación referente á las dos combinaciones generales de los registros con que debe hacerse el estudio.*
- 2ª *Práctica de los conocimientos de la armonía con aplicación al bajo numerado.*
- 3ª *Estudio teórico práctico de las diversas materias del canto litúrgico, vulgarmente conocido con el nombre de canto llano, y de sus relaciones con el órgano.*
- 4ª *Práctica de la modulación aplicada al instrumento.*
- 5ª *Contrapunto y Fuga bajo la misma base.*
- 6ª *Lectura á primera vista del bajo numerado y de obras de órgano de los diversos géneros peculiares al mismo, y transporte de aquél y éstas.*
- 7ª *Acompañamiento de piezas vocales é instrumentales.*
- 8ª *Composición de obras para órgano en sus diversos géneros.*
- 9ª *Conocimiento detallado de la composición y propiedades de cada registro del órgano y reglas para su uso y para la combinación de todos ellos entre sí.*
- 10ª *Ejercicio de la improvisación.*

11ª *Conocimientos elementales de liturgia eclesiástica, referente a las prácticas del organista.*

12ª *Reducción al órgano de composiciones vocales ó instrumentales y con ambos elementos reunidos.*

13ª *Ampliación de todas las materias expuestas, y conocimientos generales de la historia del órgano y de la del canto litúrgico.*

*Todo ello aplicado al órgano como instrumento solista, acompañante y como componente de una completa orquesta, la más espléndida y propia del templo del Señor.*

Jimeno divide este ambicioso programa en cinco o seis cursos escolares, detallando en cada curso las materias en él contenidas.

## **El Tratado Práctico del teclado de pedales en el Órgano Moderno, de Julián Calvo García**

Escrito hacia 1888 por el organista 1º de la Sta. Iglesia Catedral de Cartagena sita en Murcia tal y como aparece en la portada, Julián Calvo parte del conocimiento del monumental órgano Merklin del que dispone, para realizar este método dedicado fundamentalmente *al teclado de pies pues son pocas las (composiciones) destinadas al estudio progresivo y metódico del mecanismo del mismo.*

Julián Calvo<sup>62</sup> divide su tratado en seis partes compuestas por ejercicios de pedal de diferente dificultad técnica, aunque también incluye tres piezas de conjunto, útiles para los actos religiosos. Finaliza con una pieza de concierto escrita para el órgano citado, indicando las registraciones a emplear, que son las que posee este instrumento.

Es pues, como se ha dicho, un método cuyo único fin es el de facilitar el dominio técnico del pedaletero moderno a los organistas, *pues el sistema de contras... aun se encuentra en muchos organos....*

Julián Calvo advierte que el estudio de este tratado se hará después de haberse hecho el del órgano en general, por lo que aconseja cualquiera de los siguientes métodos:

- *Método de D. Buenaventura Iñíguez.* <sup>63</sup>
- *Gran método de D. Román Gimeno ó el pequeño del mismo autor.*
- *Escuela de órgano del Maestro D. Ignacio Ovejero.*<sup>64</sup>

Continúa diciendo que para los que se dediquen a la difícil e importante carrera de organista y especialmente al órgano de pedales, será de gran utilidad estudiar después del presente tratado las siguientes obras:

- *Sonatas de Mendelssohn.*
- *Las obras de Geissler.*
- *Obras orgánicas de Lefebure Wely.*
- *Las obras de Alex Guilmant.*

---

<sup>62</sup> CALVO GARCIA, Julián. *Tratado Práctico del Teclado de Pedales en el Órgano Moderno.* Madrid. Romero. (ca. 1888).

<sup>63</sup> De Buenaventura Iñíguez hemos encontrado hasta el momento en el archivo Eresbil de Rentería, un *Breviario* de obras para órgano en cuatro tomos. Además está publicado su trabajo titulado *Breve memoria sobre los órganos de Iglesia de construcción moderna de autores españoles y extranjeros.* Barcelona. 1895.

<sup>64</sup> Julián Calvo dice que los órganos de octava corta están de acuerdo con la tonalidad del canto llano... *seguidos hasta hoy por los Gimenez, Perez Ledesma, Meton, Iñíguez, Ovejero y otros...*

- *El órgano moderno de Mr. Gambini.*
- *Las obras de J.S. Bach arregladas por W. Volckmar.*
- *Las obras de Lemmens.*
- *Gran estudio para pedal por Rebberling.*
- *Obras de Rhemberguer.*
- *Los canones para pedales de Schumann.*
- *El Journal clasique de l'organiste de C. J. Mouquin.*

Es de destacar que Julián Calvo recomienda a un tiempo el estudio de métodos todavía vinculados a las características del órgano barroco español y los procedentes de autores franceses, alemanes e italianos. Cita a Lemmens al igual que lo hace Jimeno, lo cuál nos revela el grado de su influencia, como veremos más adelante.

## **El Método de órgano de Roberto Goberna**

Vicente Ros en su estudio ya citado, se extiende sobre este método editado muy probablemente a finales de siglo.

Goberna muy vinculado con el organista Gigout y con Francia, refleja en su trabajo la secularización que progresivamente se va introduciendo alrededor de la música de órgano. Su método lo titula así:<sup>65</sup>

*EL ORGANNO MODERNO. Método de Organo. Obra premiada en la Exposición de Chicago, con medalla y diploma de honor; en la de Suez, con medalla de Oro y diploma de honor; en la de Arcachon-les-bains, con medalla de oro y diploma de honor; en la de Bruselas, con diploma honorífico, y en la de Jerusalem, con medalla de Oro, el gran diploma de honor y una felicitación especial del tribunal: compuesta por Roberto Goberna.*

Ros califica la descripción que hace el autor sobre el órgano, de banal y pobre, sin asomo de rigor científico. Como en el caso de Calvo, Goberna dice que *...Lo que pudiéramos llamar esencialísimo en el órgano, son los pedales...* a los que dedica una serie de ejercicios de dificultad progresiva.

También como en el caso de Calvo, Goberna recomienda el estudio de varios autores, en el párrafo siguiente:

*Terminada ya esta serie de ejercicios, aconsejamos al alumno se dedique en grande escala a estudiar las obras de J.S. Bach, empezando por las más sencillas por sus preludios y fugas hasta llegar a las grandes tocatas y demás obras del mismo, autor, de una trascendencia altamente indispensable, por ser el autor más clásico y difícil dentro del órgano. Conocido ya Bach y dominando sus obras, recomendamos a Haendel autor clásico y elegante y grandioso, de los antiguos; y de época moderna, es indispensable estudiar con detención las obras de Saint-Saëns, Gigout, Guillman, Widor, Boellman, Max Master, Dubois, Waenhaller, Wirt, Merelet, Llerel, etc. pudiendo asegurar al discípulo que después de un concienzudo estudio tal como hemos indicado, es suficiente base para ser un gran organista.*

A partir de aquí Goberna incluye una serie de piezas suyas para órgano, con indicaciones de registración que Ros califica de aberrantes, pues se limita a comparar los registros del órgano con los instrumentos de la orquesta. Como ejemplo citemos una obra suya titulada *Poema*

---

<sup>65</sup> ROS, Vicente. *Indagaciones sobre la pedagogía organística del siglo XIX*. pp. 130-134.

*orgánico dedicada a Santa Cecilia, patrona del arte musical*, estrenada el 22 de noviembre de 1889. Su estructura dividida en ocho fragmentos aparece titulada de la siguiente manera, muy ilustrativa del estilo de su música: 1, Cantos virginales. 2, Las bodas. 3, Coloquio con su esposo. 4, Visión. 5, Conversión de su esposo. 6, Tempestad infernal. 7, Marcha romana. 8, Sentencia, decapitación y coro angélico.

Como se puede apreciar, música efectista propicia para realizar grandes contrastes sonoros, muy en la línea de ciertos autores franceses prerrománticos.

## Diversos otros métodos

Junto a los ya citados, creemos conveniente incluir otros tres que aunque no coinciden con los anteriores en los mismos objetivos, sí están relacionados con el órgano. Además se editan en la misma época y dos de ellos concretamente en la zona vasconavarra.

### Método teórico-práctico de Canto-llano de J. J. Santesteban<sup>66</sup>

Editado en San Sebastián en 1864, en el prólogo el autor advierte que su objetivo es amplificar la enseñanza del Canto-llano, descartando lo inútil, reduciendo las reglas y la nomenclatura, dando sencillez y claridad a lo que en su opinión aparece oscuro y complicado.

Divide este trabajo en seis capítulos dedicados a los siguientes temas:

- 1) *Del Canto-llano y su notación.*
- 2) *De los intervalos.*
- 3) *De las llaves ó claves.*
- 4) *Del compás y las vírgulas.*
- 5) *De la entonación de las notas, solfeo y vocalización.*
- 6) *De las escalas, tonalidades y tonos.*

Este último capítulo lo ilustra con numerosos ejemplos musicales en todos los tonos, finalizando con una recapitulación y conclusión que incluye los tonos que corresponden al órgano en relación con el canto. La forma que emplea para las notas es la denominada *Doblado*, que equivale a dos breves.

El método presenta asimismo diversos ejemplos musicales sacados de la *Colección Completa de Introitos, Antífonas, Himnos, Misas, Salves y Motetes* del mismo autor, editada en ocho tomos. Termina con un Capítulo adicional titulado *Canto figurado ó de órgano*.

Este trabajo nos ilustra con mucha precisión, sobre el tipo de música de Canto-llano que se practicaba en San Sebastián hacia 1864, además de mostrarnos esta faceta de José Juan Santesteban que completa la de músico muy sensibilizado hacia los temas populares, sin olvidarnos que fue uno de los primeros impulsores en la instalación de órganos románticos franceses en Gipuzkoa.

### Tabla del indicador gráfico (nº 1), de las principales dificultades mecánicas del Piano, Órgano, Armonium, & compuesta de letras, signos y cifras, inventado por Ramiro de Inchaurre<sup>67</sup>

Editado por Louis. E. Dotésio de Bilbao, la portada aparece encabezada con grandes letras en euskera, como forma de dedicatoria y agradecimiento a su alumna Maite Urkijo y a

<sup>66</sup> SANTESTEBAN, José Juan. *Método teórico-práctico de Canto-Llano*. San Sebastián. Imprenta de Ignacio Ramón Baroja. 1864.

<sup>67</sup> DOTESIO, Luis. E. *Indicador Gráfico. (nº 1)*. Bilbao. Dotesio. s/d.

sus benefactoras Encarnación y Cecilia Usia, con el siguiente texto: *EZKER ONAN ALDERA-KO NEURE IKASLE MAITE URKIJO TA USIA-KO ENCARNACION TA CECILIA ONGILE-AI*. Estimamos que su publicación se realiza a finales del siglo XIX.

Inchaurbe realiza este método con el propósito de enseñar a digitar y colocar adecuadamente los dedos y las manos, con el fin de conseguir una correcta articulación y pulsación de las notas. Aunque al principio de la obra consta que está dedicada al piano, órgano y armonium, en la práctica todos los ejercicios indicados son propios del piano, hasta el punto de que en varios casos figuran ejemplos de obras de Clemente y Bertini.

Este método es un ejemplo ilustrativo de un tipo de música escrita en la segunda mitad del siglo XIX con el indicativo indistinto *para piano ú órgano*, cuyo representante más importante en la zona vasconavarra es como ya hemos dicho antes, Nicolás Ledesma.

Método Infalible y muy fácil para afinar el piano y el órgano traducido del italiano por D. Antonio Romero.<sup>68</sup>

Simplemente como curiosidad reseñamos este método editado en Madrid, por la casa de música del mismo Antonio Romero.

De nuevo aparecen unidos el piano y el órgano, continuando el criterio mostrado en el método anterior. Es de destacar que esta casa ofrece en su establecimiento *órganos expresivos* de Alexandre, Debain, etc. denominando así a lo que en realidad eran armoniums.

Una vez de examinados este conjunto de métodos dedicados a la enseñanza del órgano en España en la segunda mitad del siglo XIX, sacamos las siguientes conclusiones:

- Uno de los objetivos que se plantean la mayoría de los autores es el de proporcionar al organista de iglesia de una preparación adecuada, ennobleciendo así su figura que aparece hasta entonces muy desprestigiada por la invasión de pianistas o *tocateclas* (tal y como los calificaba Eslava), que ocupan las organistías. En este propósito coinciden desde el citado Eslava a Ildefonso Jimeno.

- También la mayor parte de ellos coinciden en la necesidad de dotar al repertorio orgánico de una serie de composiciones adecuadas al espíritu de la liturgia. Por ello casi todos los métodos dedican una parte importante de su contenido, a la elaboración de obras con estas características.

- A menudo los nuevos métodos nacen con el fin de adecuarse a la evolución del órgano. Así vemos que los editados al principio están pensados en las características del órgano barroco español. Después aparece el de José Preciado *para órgano de cuatro octavas*. Más adelante Julián Calvo escribe su *Tratado de pedales en el Organo Moderno*. Entretanto los trabajos de Jimeno de Lerma y José M<sup>a</sup> Ubeda, hacen alusión a los avances técnicos que se van produciendo en el órgano. Finalmente Roberto Goberna escribe su método para un órgano de tipo romántico, de forma global y con un repertorio secularizado.

- En lo que se refiere a la enseñanza en los Conservatorios, se pueden apreciar coincidencias y divergencias entre los métodos de José M<sup>a</sup> Ubeda adoptado por el Conservatorio de Valencia y el programa de Ildefonso Jimeno propuesto para el Conservatorio de Madrid.

Lo más llamativo es la independencia de criterios que existe entre ambos centros, pues el primero desarrolla sus contenidos a lo largo de tres años, mientras que el segundo lo plantea en cinco o seis.

---

<sup>68</sup> ROMERO, Antonio. *Método Infalible y muy fácil para afinar el piano y el órgano traducido del italiano*. Madrid. Romero. s/d.

Jimeno lleva más lejos los conocimientos que él considera necesarios en la enseñanza del órgano, imponiendo entre otras muchas asignaturas, la improvisación. Destaca también el papel del organista como solista. Jimeno como otros, plantea la necesidad de poseer estudios previos de piano antes de acceder a los de órgano.

De todos modos, estos métodos no debieron alcanzar gran difusión y prestigio, pues como ya hemos citado antes, en el primer Congreso de Música Religiosa celebrado en Valladolid en 1907, el padre Otaño dice que no cree que existan métodos del todo recomendables para el estudio del órgano, aludiendo a que los buenos organistas se dedican a las escuelas francesa, alemana o italiana.

En relación con la zona vasconavarra, vemos que varios de los métodos citados están relacionados con la misma, bien a través de sus autores como es el caso de Eslava, Preciado (organista de Tafalla), Santesteban e Inchaurre, bien por estar publicados en esta zona, como sucede con varios de ellos.

## **La pedagogía en la enseñanza de órgano en Bélgica y Francia**

Siguiendo las palabras del padre Otaño, citamos a estos dos países que son los que en nuestra opinión mayor influencia ejercieron en la enseñanza de órgano en España, especialmente en la primera mitad del siglo XX, a través de los siguientes pedagogos y organistas:

### **Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881) y su Escuela de Organo**

Nacido en Bélgica, profesor de órgano en el Conservatorio de Bruselas en 1849, funda años más tarde en 1878, una escuela de música religiosa en Malinas.<sup>69</sup>

Lemmens, considerado como el heredero de la escuela de Bach a través de Kittel, Rinck y Hesse, produce asombro en París con ocasión del concierto que ofrece en la iglesia de Saint-Vincent-de-Paul el 25 de febrero de 1852. No hay que olvidar que en Francia en esa época los organistas poseían habitualmente una formación básicamente pianística, con escaso dominio del teclado de pies, como era el caso de César Franck por ejemplo.

En este concierto al que acudieron invitados por A. Cavallé-Coll, Boëly, Benoist, Cavallo, Franck, Alkan, Lefébure-Wely y otros, se pudo apreciar una nueva forma de tocar el órgano, por medio de la técnica del *legato*, además del virtuosismo empleado en el pedalero, utilizando el tacón y la punta del pie. Todo ello en un contexto de gran seriedad interpretativa. Se abre así el camino a una manera diferente de enseñar e interpretar la música de órgano en Francia.

Lemmens por otro lado acerca al público la música para órgano de Bach, que hasta entonces era prácticamente desconocida, por carecer los órganos franceses de un teclado de pedal desarrollado a la manera alemana. El empleo de la nueva técnica, le permite abordar además la música romántica que estaba en proceso de expansión por parte de César Franck y sus contemporáneos.

Si bien las interpretaciones que hace Lemmens de Bach, son vistas desde nuestra perspectiva como *románticas* por la técnica que hemos hecho alusión, su escuela adquiere un enorme prestigio en España tal y como lo hemos visto en los textos de Jimeno y Calvo. Posteriormente esta influencia tiene su continuación a través de su discípulo Widor y más tarde de Dupré, alumno a su vez de Guilmant, quien también estudia con Lemmens.

---

<sup>69</sup> CANTAGREL, Gilles y otros. *Guide de la musique d'orgue*. Evreux. Fayard. 1991. pp. 509-511.

La Escuela de órgano de Lemmens editada en 1862 como *Ecole d'orgue basée sur le Plain-Chant-Romain* y de nuevo en 1920 bajo la revisión de Gigout, se divide en dos partes. La primera lleva por título *Notes explicatives sur le doigter de l'orgue, accompagnées d'exemples* y la segunda *Ecole de la pédale*.<sup>70</sup>

La primera parte ofrece una serie de ejercicios y de pequeñas composiciones de carácter religioso, cuyo fin es la enseñanza de la técnica del *legato* por medio de la sustitución y del *glissé*, finalizando con una serie de ejemplos de modulación.

La segunda parte está dedicada al estudio de la técnica del pedal incluyendo todo tipo de ejercicios, escalas, dobles notas, etc. También esta parte ofrece una serie de obras de contenido religioso.

Ambas ediciones hacen constar que este método ha sido adoptado por los Conservatorios de París, Bruselas, Madrid, etc. De ahí la influencia de este método en España a la que hemos aludido antes.

La fama de Lemmens se extiende por su técnica y su respeto hacia la música religiosa. José Antonio Santesteban, quien se convierte posteriormente en maestro de capilla de la iglesia de Santa María de San Sebastián, se traslada a Bruselas a estudiar con el famoso maestro. Lemmens también colabora con el musicólogo Joseph Fétis y el organero Joseph Merklin con el objetivo de renovar la construcción organera y la enseñanza de órgano en Bélgica.

En su método Lemmens recomienda empezar con los estudios de piano antes de abordar los de órgano, ideas que como hemos visto son repetidas por Jimeno y Calvo. También advierte a los organistas de no abusar del cambio continuo de registros en la interpretación, aprovechando las grandes posibilidades técnicas que ofrecen los órganos modernos. Estas ideas son también expresadas por Aquilino Amezua en el Congreso de Música Religiosa de Valladolid en 1907.

### **Charles-Marie Widor (1844-1937)**

Alumno de Lemmens, le sucede a César Franck en la plaza de profesor de órgano del Conservatorio de París, potenciando una enseñanza de alto nivel técnico que alcanza gran renombre internacional. Después de ocuparse de este cometido desde 1890 a 1896, pasa a ocuparse de la clase de composición hasta 1927. Widor actúa como concertista en diferentes países europeos, justificando su fama de gran virtuosista del órgano.<sup>71</sup>

La influencia que ejerce Widor en España se manifiesta principalmente a través de la difusión de sus ideas en las más importantes publicaciones organísticas de la época.

En el Prólogo a la Antología Moderna Orgánica Española publicada por el padre Nemesio Otaño en 1909,<sup>72</sup> este jesuita dice: *...no dejaré de unir mi débil voz a la autorizada del eminente organista Mr. Widor sobre puntos cuya consideración se hace necesaria todavía en España*.<sup>73</sup> En este texto Widor expone sus ideas sobre la construcción organera, sobre la interpretación, y sobre la postura y técnica necesarias para conseguir una buena ejecución en el órgano con las siguientes palabras:

<sup>70</sup> LEMMENS, Jacques. *Ecole d'orgue*. Paris. A. Durand & Fils. 1920.

<sup>71</sup> CANTAGREL, Gilles y otros. *Guide de la musique d'orgue*. pp. 786-787.

<sup>72</sup> OTAÑO, Nemesio. *Antología Moderna Orgánica Española*. Bilbao. Lazcano y Mar. 1909. Prólogo.

<sup>73</sup> Alude al prólogo escrito por Widor en *l'Orgue de Jean-Sébastien Bach*, de Pirro.

....el órgano, envuelto en esa su original majestad habla como filósofo. El es el único que puede desarrollar indefinidamente un mismo volumen de sonido, como para hacer surgir de aquella idea del infinito, la idea religiosa.

Aconseja servirse del órgano ....arquitectónicamente, es á saber por líneas y por planos. Por líneas pasando lentamente del piano al forte, como por un declive casi imperceptible, en progresión constante, sin paradas ni sacudidas....

Más adelante dice: ....Por criminales han de ser tenidos, en efecto, y deben señalarse al desprecio público, los que tocan como el acordeón, los que arpegian, los que ligan mal, los que ritman al poco más o menos. En el órgano, como en la orquesta, todo debe llevarse á cabo con exactitud: el conjunto de pies y manos es rigurosamente necesario, sea al atacar, sea al levantarse del teclado.

Reos de culpa son los organistas que no ligan con todo rigor las cuatro voces de la polifonía, el tenor como el soprano, el alto como el bajo...

De este lenguaje tan abrupto y poco habitual para la mentalidad pedagógica actual, se deduce una actitud de exigencia sin concesiones hacia unas técnicas interpretativas deficientes que probablemente todavía eran habituales en esa época.

En 1913 aparece la publicación *Técnica de la Orquesta Moderna*,<sup>74</sup> en la que este organista de nuevo desarrolla sus ideas y teorías relativas en este caso a la interpretación de la música de J.S. Bach para órgano, contraponiéndolas a las manifestadas por Berlioz.

Widor defiende un órgano sobrio, majestuoso, próximo al sonido orquestal, un órgano en el que la música de Bach se debe interpretar con *exclusión de todo registro de lengüetería en los teclados de las manos*. Widor defiende la vuelta a esas Mutaciones que los Alemanes han tenido el buen sentido de no abandonar jamás, aboga por un órgano cuya solidez de mecanismo tan sencillez de los Organos del XVIII<sup>o</sup> siglo, ha desafiado la concurrencia y triunfado de todas las tentativas modernas, neumáticas ó eléctricas. En este texto Widor elogia sin reservas la escuela de Lemmens unida a los instrumentos de Cavaillé-Coll.

El P. Otaño aprovecha de nuevo el Prólogo de su *Antología Orgánica Práctica*,<sup>75</sup> editada en 1915, para citar este texto de Widor, calificándolo como *precioso capítulo*, quedando así de forma evidente el aprecio y respeto que se le tenía en España a las ideas de este destacado organista y pedagogo.

## La Escuela de Marcel Dupré (1886-1971)

Herederero de la tradición organística francesa a través de Guilmant y Vierne, es nombrado profesor de órgano del Conservatorio de París, donde permanece de 1926 a 1954.

Dupré es autor de diversos métodos de órgano: *Traité d'improvisation* (1926), *Méthode d'orgue* (1927), *Manuel d'accompagnement du plain-chant* (1937), en los que preconiza el dominio del piano como base de la técnica del órgano, siguiendo la tradición ya implantada por Lemmens.

La influencia de la escuela de Dupré es muy acusada en España especialmente a través de la edición que realiza de la obra integral para órgano de J.S. Bach y otros compositores. En estas ediciones Dupré aporta su visión interpretativa incluyendo indicaciones de registración,

---

<sup>74</sup> WIDOR, Charles-Marie. *Técnica de la Orquesta Moderna. Continuación al Tratado de Instrumentación y Orquestación de H. Berlioz*. Versión española de F. Pedrell. Paris-Bruselas. H. Lemoine y Cia. 1913. pp. 176-188.

<sup>75</sup> OTAÑO, Nemesio. *Antología Orgánica Práctica*. (II Vol.) Casa Erviti. San Sebastián. 1915.



tiempos, fraseo y digitación, bajo una perspectiva enormemente romantizada y personal de esta música.

Estas ediciones y especialmente la de Bach se convierten en el medio habitual a través del cual los alumnos de los conservatorios españoles acceden al conocimiento de este compositor todavía hasta hace años relativamente recientes.

Dupré mantiene una vinculación especial con el órgano Cavaillé-Coll de la iglesia de Santa María del Coro de San Sebastián, donde acude en más de una ocasión, especialmente con motivo de la restauración proyectada por F. Prince para el año 1929.

A esta inauguración acuden los organistas más importantes de la zona vasconavarra. Entre ellos el padre Otaño, quien no duda en alabar sin reservas a este prestigioso organista con estas palabras:<sup>76</sup>

*Marcel Dupré tiene el órgano, los teclados, los pedales y las combinaciones en la cabeza y en el corazón. Su inmensa facilidad, su dominio absoluto del órgano hacen pensar que actúa sin esfuerzo, que se produce sin dificultad alguna, como algo natural y espontáneo, fácil de conseguirse. Ejecuta dificultades con digitación mágica. Toca de memoria, y al vaciar sobre los teclados el contenido de la partitura, va discurrendo con las manos y con los pies, la combinación precisa y ejecuta y ejercita como si fuera una sola nota más de la composición.*

*Todo lo domina. Se lleva nuestra admiración con los aplausos que al salir de la Iglesia de Santa María, un numeroso público le ha ofrecido como premio de su brillantez y espléndido concierto, el cual sirve para la más perfecta conservación de ese maravilloso, incomparable y grandioso órgano de la Iglesia de Santa María.*

Este párrafo sirve de muestra para apreciar el grado de admiración que se profesa no sólo a Dupré, sino hacia el conjunto de organistas y pedagogos de origen belga y francés citados. Sus ideas y su virtuosismo aparecen unidas en el respeto hacia un patrimonio organístico que también proviene en su mayoría de esos mismos países. Todo ello explica el nivel de influencia que llegan a ejercer en la enseñanza de órgano que se imparte en España a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>76</sup> El Pueblo Vasco. San Sebastián, 6 de Septiembre de 1928.



Azpeitia. Fábrica de Órganos Aquilino Amezua.



Aquilino Amezua.



D. Ignacio F. Eleizgaray, organista de Azpeitia (Gipuzkoa).



Padre Nemesio Otaño.



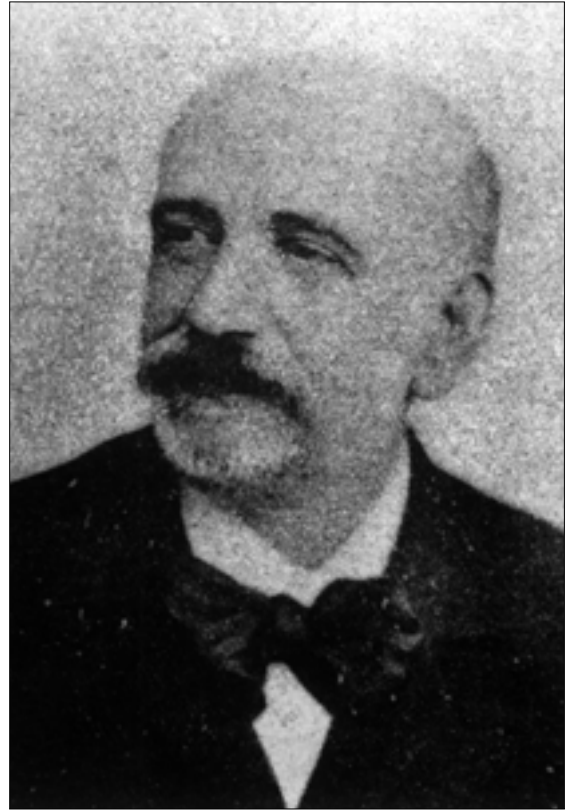
De pie: Beltrán Pagola, Joseba Olaizola, Pablo Sorozábal, Luis Urteaga,  
José M<sup>a</sup> Beobide, Miguel Echeveste, José Izurrategui.  
Sentados: P. Otaño, Gabiola, P. Donostia, Guridi, Almandoz.



Hilarión Eslava.



José Juan Santesteban.



José Antonio Santesteban.



Hermanos Aldalur.  
José Iñazio (organista); Pedro (párroco); Sebastián (músico).



Órgano Cavaillé-Coll de la Basílica de Loyola (Azpeitia), de 1889.  
(Foto: Órganos de Gipuzkoa).