

XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

LA MÚSICA EN LA HISTORIA

LA MÚSICA

EN LA HISTORIA



XXI JORNADAS DE HISTORIA DE
FUENTE DE CANTOS

LA MÚSICA EN LA HISTORIA

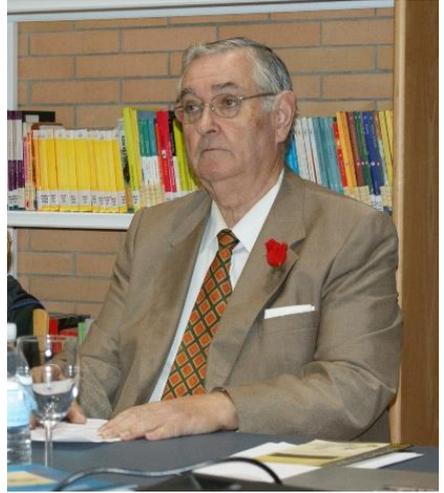
**ACTAS
XXI JORNADA DE HISTORIA
DE FUENTE DE CANTOS**

LA MÚSICA EN LA HISTORIA

ACTAS XXI JORNADA DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS



Fuente de Cantos, 2022



José Iglesias Vicente
In memoriam

XXI JORNADA DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Fuente de Cantos, 4 y 5 de noviembre de 2022

PATROCINIO

Asociación Cultural Lucerna

ORGANIZACIÓN

Asociación Cultural Lucerna

Sociedad Extremeña de Historia

COMISIÓN ORGANIZADORA

José Lamilla Prímola

José Rodríguez Pinilla

Felipe Lorenzana de la Puente

COLABORACIÓN

Diputación de Badajoz

Ayuntamiento de Fuente de Cantos

Centro de Profesores y Recursos de Zafra

LA MÚSICA EN LA HISTORIA. ACTAS XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

COORDINACIÓN Y MAQUETACIÓN

Felipe Lorenzana de la Puente

© De la presente edición: Asociación Cultural Lucerna

© De los textos e imágenes: los autores

I.S.B.N.: 978-84-09-49390-6

Depósito Legal: BA-000507-2023

TRADUCCIONES

Isabel Lorenzana García

PORTADA

Francisco de Zurbarán, *Las tentaciones de San Jerónimo*, detalle.

IMPRESIÓN

Imprenta Provincial. Diputación de Badajoz

Fuente de Cantos, 2022

<http://jornadashistoriafuentecantos.jimdo.com>

ÍNDICE

<i>Presentación XXI Jornada de Historia</i> Joaquín Castillo Durán.....	11
--	----

PONENCIAS

<i>Órganos y capillas musicales en la Baja Extremadura en el siglo XVIII</i> Miguel del Barco Díaz.....	15
--	----

<i>Tres compositores extremeños: Cristóbal Oudrid, Joaquín Valverde y Juan Solano</i> Emilio García Carretero	39
--	----

<i>El patrimonio musical histórico de Extremadura. Un proyecto para su recuperación y conservación</i> Francisco Rodilla León	59
--	----

CONFERENCIA-RECITAL

<i>El folklore musical extremeño</i> Emilio González Barroso.....	83
--	----

COMUNICACIONES

<i>El organero de Dios. Roque de Ossette y la música en la parroquial fuentecanteña en el siglo XVIII</i> Felipe Lorenzana de la Puente	91
--	----

<i>Aspectos sociológicos de los organeros de la Baja Extremadura (ss. XVII y XVIII). Nuevas aportaciones</i> José Ignacio Clemente Fernández.....	111
--	-----

<i>El órgano de Albert Merklin en el Real Monasterio de Guadalupe</i> Manuel García Cienfuegos	139
---	-----

<i>El paisaje sonoro de algunas villas y ciudades del sur de Extremadura en la Edad Moderna</i> Julián Ruiz Banderas.....	157
--	-----

<i>La huella artística de la música en las colegiatas andaluzas. El caso de San Hipólito de Córdoba</i> Juan Carlos Jiménez Díaz	187
---	-----

<i>La Esperanza Macarena y el maestro Juan Vicente Mas Quiles. Aspectos de la música procesional en la Sevilla de la posguerra. Arte, historia, sentimiento</i>	
José Gámez Martín.....	205
<i>Aportación a la historia de la música en el suroeste de Badajoz: bandas de música y enseñanza musical en Fregenal de la Sierra (1842-1962)</i>	
Rafael Caso Amador.....	227
<i>Música y tortura. La música al servicio del mal</i>	
Antonio Blanch Sánchez	255
<i>Música y folklore en Fuente de Cantos</i>	
Juan Ramírez García.....	269
PERSONAJES CON HISTORIA, III	
<hr/>	
<i>Narciso y Marcial Guareño Manzano, músicos</i>	
Felipe Lorenzana de la Puente y Clara García Bayón.....	287
JOSÉ IGLESIAS VICENTE, IN MEMORIAM	
<hr/>	
<i>Biografía y aportaciones de José Iglesias Vicente a la historiografía local</i>	
Felipe Lorenzana de la Puente	317
<i>Comentarios a la letra del Himno de Extremadura</i>	
José Iglesias Vicente	325
<i>Relación de autores.....</i>	329

ÓRGANOS Y CAPILLAS MUSICALES EN LA BAJA EXTREMADURA EN EL SIGLO XVIII

ORGANS AND MUSICAL CHAPELS IN LOW EXTREMADURA IN THE 18TH CENTURY

Miguel del Barco Díaz

Conservatorio Oficial de Música *Hermanos Berzosa* (Cáceres)
mdelbarcodiaz@gmail.com

RESUMEN: El siglo XVIII fue el último testigo del esplendor de las capillas musicales y los instrumentos asociados a ellas en España, en particular los órganos. Los acontecimientos históricos y las desamortizaciones que se sucedieron desde los últimos años del siglo y sobre todo a lo largo del siglo XIX, diezmaron a las capillas reduciéndolas a la mínima expresión, mermando considerablemente su calidad musical y la de sus miembros. Extremadura no fue ajena a este esplendor y posterior decadencia, habiendo contado entre sus maestros de capilla y organistas con figuras de la talla de Cristóbal de Morales, Juan Vásquez o Manuel Rodrigues Coelho en los siglos XVI y XVII. El siglo XVIII supuso un cambio en la estética de la música religiosa, que la acercó más a la ópera y a la música del clasicismo vienés, en la que se dejó notar la influencia de Haydn, entre otros.

ABSTRACT: The eighteenth century was the last witness to the splendour of the musical chapels and the instruments associated with them in Spain, in particular the organs. The historical events and the confiscations that took place in the last years of the century and especially throughout the 19th century, decimated the chapels, reducing them to the minimum expression and considerably lowering their musical quality and that of their members. Extremadura was no stranger to this splendour and subsequent decline, having counted among its choirmasters and organists figures such as Cristóbal de Morales, Juan Vásquez or Manuel Rodrigues Coelho in the 16th and 17th centuries. The 18th century meant a change in the aesthetics of religious music, which brought it closer to opera and the music of Viennese classicism, in which the influence of Haydn, among others, was pre-sent.

Miguel del Barco Díaz

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 15-38
ISBN: 978-84-09-49390-6



I. ¿QUÉ ES UNA CAPILLA MUSICAL?

La capilla musical, o simplemente capilla, es el grupo de músicos encargados de la música durante los servicios religiosos. Este término comenzó a emplearse desde el momento en que la música litúrgica requiere de intérpretes profesionales, frente al coro tradicional de monjes que entonaban el canto llano, sobre todo a raíz de la consolidación de la polifonía a partir del siglo XIII, a pesar de las numerosas restricciones que se intentaron imponer a su uso en el culto.

Es sobre todo en el siglo XVI cuando se puede asistir a una verdadera profesionalización de estas capillas, por toda Europa occidental, alcanzando cotas de gran calidad y dotando al culto de un esplendor musical que se mantendrá hasta el siglo XVIII. No todas las capillas gozaban de la misma calidad, siendo mayor en aquellos centros religiosos de importancia y con un alto poder económico, desde Roma a obispados como los de Milán, Colonia, Toledo, Sevilla y un largo etcétera que incluiría a las sedes extremeñas de Badajoz, Coria y Plasencia, sobre todo ésta última, que tuvo una de las mejores capillas españolas de los siglos XVI y XVII contando entre sus maestros a Cristóbal de Morales, considerado el mejor polifonista europeo de su tiempo.

Por otro lado, también fueron capillas de gran calidad las vinculadas a las casas reales o imperiales, como la de Viena, París o la Capilla Real de Madrid, que gozó en el siglo XVIII de un esplendor desconocido hasta entonces en España y sirvió de modelo a otras capillas españolas de la Península y de Ultramar.

II. FUNCIONAMIENTO DE UNA CAPILLA

La jerarquía de estas capillas estaba muy definida desde el siglo XVI, con el siguiente orden de cargos:

- Maestro de Capilla: al frente de la capilla, cuyas funciones iban desde la instrucción de los niños cantores, la composición de piezas para la liturgia, la dirección de las interpretaciones musicales y asumir la presidencia en las oposiciones a los diversos puestos. Un texto anónimo de la primera mitad del siglo XVIII dice sobre el maestro de capilla:

“Compositor y Maestro de Capilla es el que rixe y gobierna a todos los músicos, y enseña todo género de música a los Ministriles de la Iglesia. Hace todas las composiciones necesarias, registra y enmienda los libros de

música y, en fin, acerca del canto llano, de órgano y contrapunto, lo mismo es decir Maestro de Capilla que Maestro del Coro”¹.

- Cantores y Ministriles: eran los siguientes en la jerarquía que, según el mismo texto antes citado, se definían como:

“Ministril es voz francesa y significa cualquiera que toca algún instrumento músico en el coro, como corneta, baxón, chirimía u órgano, etc., aunque es verdad que éstos son llamados organistas, pero no por eso salen de la esfera de los ministriles. Estos unos son llamados músicos de mano y otros de cuerda y los organistas; los de aliento son los que tocan instrumentos neumáticos o de aire. A los cuales se juntan los músicos de voz”².

A pesar de la inclusión de los organistas entre los ministriles, estos músicos serán considerados de una categoría superior³, ejerciendo en muchas ocasiones como sustitutos de los maestros de capilla; igualmente, muchos maestros de capilla eran también organistas de formación. Este hecho fue debido a que el órgano, por sus características polifónicas y sonoridad, podía acompañar al mismo tiempo a todas las voces o incluso suplir por completo al coro, cosa que ningún otro instrumento polifónico del momento, como el arpa o la guitarra, podían realizar con el mismo resultado y perfección.

Solía haber dos organistas salvo en las iglesias más modestas, designados como “primero” y “segundo”. Aunque no estaba estipulado como tal, el primer organista solía ser clérigo y el segundo seglar, esta norma no quedará formalmente establecida hasta la firma del Concordato de 1851 entre el Gobierno de Isabel II y la Santa Sede⁴.

Entre los organistas existían los “prebendados” y los “asalariados”, los primeros recibían una renta fija asociada a su plaza a la que habían accedido por oposición mientras que los segundos recibían un salario ocupando la plaza de manera interina⁵.

El coro estaba formado por niños “cantorcicos” y, en los centros de mayor poder adquisitivo, por un coro de voces graves, aunque siempre susceptibles de ser sustituidos por instrumentos. En Madrid, ya desde el siglo XVI, existió el llamado Real Colegio de Cantores de la Real Capilla, más conocido como “Colegio de Niños Cantorcicos”, asociado a la Real Capilla y fundado hacia 1590,

¹ MARTÍN MORENO, A. *Historia de la Música Española*, Madrid, Alianza Música, 2006, vol. 4, p. 24.

² *Ibíd.*, p.24.

³ *Ibíd.*, p.26.

⁴ OVEJERO, I. “De los organistas”, en *Gaceta Musical de Madrid*, nº 26, 1855, pp. 202-203.

⁵ MARTÍN MORENO, A. *Historia de la Música Española...*, p. 26.

manteniendo su actividad hasta 1834 en que fue suprimido por la Reina María Cristina⁶.

El acceso a los diversos puestos se realizaba mediante concurso-oposición, salvo en catedrales importantes como Santiago o la Capilla Real de Madrid, a las que se accedía por méritos⁷.

La capilla Real de Madrid era, pues, la élite de las capillas musicales, en ella se reunían los músicos más selectos del reino que, a mediados del siglo XVIII, contaba con un considerable número de italianos. Su composición y sueldos de los integrantes puede dar una idea aproximada de lo que podía contener una capilla española a mediados del siglo, aunque fuera de modestas proporciones.

LA CAPILLA REAL EN 1756⁸

<i>Nº</i>	<i>Cargo</i>	<i>Sueldo (reales)</i>
1	Maestro (F. Corselli)	
1	Vicemaestro (J. de Nebra)	
1	Organista 1º (J. de Nebra)	16.000
1	Organista 2º (A. Literes)	12.000
1	Organista 3º (M. Rabasa)	9.000
12	Violinistas (italianos)	7.000-12.000
4	Violas	7.000-7.500
3	Bajones	7.000-9.000
2	Fagotes	7.000
3	Violoncellos	8.000-12.000
3	Contrabajos	7.000-10.000
4	Oboes y flautas (L. Misón)	8.000-12.000
2	Clarines	10.000
2	Trompas	9.000
4	Tiples (Masculinos)	12.000-18.000
4	Contraltos (Masculinos)	12.000-15.000
4	Tenores	10.000-15.000
3	Bajos	12.000-15.000

⁶ DELGADO, F. *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1959)*, Universidad de Sevilla, 2003, p. 104.

⁷ MARTÍN MORENO, A. *Historia de la Música Española...*, p. 27.

⁸ *Ibidem*, p. 55

2	Copiantes o copistas	3.000
1	Puntador (Apuntador)	6.000
1	Afinador de órganos (Echeverría)	2.200
1	Barrendero y entonador	3.000

Hacia finales del siglo comienza una decadencia de la música religiosa que va a desembocar en la ruina total de este género en España a comienzos del siglo XIX, que se extenderá hasta la década de 1850, provocado por una lado por ciertas corrientes filosóficas, provenientes sobre todo de Francia, que ponen distancia con la religión y la Iglesia, unido al gusto musical del momento hacia la ópera y el piano, y por otro los conflictos bélicos, principalmente la Guerra de la Independencia, entre 1808 y 1814, y la Primera Guerra Carlista de 1833 a 1839, sin olvidar, por supuesto, las desamortizaciones iniciadas ya a finales del siglo XVIII y que tendrán su punto álgido con la llevada a cabo por Juan Álvarez Mendizábal entre 1836 y 1837.

Estos acontecimientos harán desaparecer por completo muchas capillas y provocarán el abandono de órganos por toda España, siendo Extremadura una región muy castigada a tal efecto. Los organistas apenas cobrarán 1.400 reales anuales, en el mejor de los casos, teniendo que descontar de su sueldo el salario de los cantantes si querían contar con ellos⁹. Los maestros de capilla, ya entrado el siglo XIX, cobrarían lo mismo que el resto de los músicos de la capilla, pero sin ver reducido el volumen de su trabajo.

III. ÓRGANOS E INSTRUMENTOS DE TECLA

III.1. Tipos de órganos

El órgano, como uno de los instrumentos más antiguos y que más han evolucionado, presenta enormes diferencias entre las distintas épocas y las distintas zonas geográficas. A partir de las reformas protestantes del siglo XVI, así como la aparición de doctrinas como la calvinista, los órganos sufrirán cambios importantes en función de su servicio a los protestantes o a los católicos o su prohibición para el culto, como en el caso de los calvinistas.

Mientras que en el centro y norte de Europa los órganos alcanzan grandes dimensiones, disponiendo de varios teclados manuales y un teclado de pedal, en el sur serán más pequeños, con un solo teclado y la ausencia de teclado de pedal. Este fenómeno se debía al uso que se le daba en la liturgia: mientras los protestantes

⁹ OVEJERO, I. "De los organistas...", p. 202.

permitían la participación en los cánticos de la iglesia a todos los fieles asistentes, los católicos solo contemplaban la música interpretada por la capilla. Los órganos de las zonas protestantes, por tanto, eran de mayor tamaño para poder acompañar en la entonación de los *corales* luteranos o los *anthems* anglicanos a todos los presentes en la iglesia, además de acompañar a los músicos de la capilla, compuesta ya en el siglo XVIII por coro, solistas y orquesta de cuerda y viento.

Los órganos del sur, y en concreto los ibéricos, se destinaban al acompañamiento del coro y solistas de la capilla exclusivamente, así como de los ministriles, no necesitando, por tanto, un gran tamaño, además de un teclado reducido a los límites de la voz humana en los coros del periodo.

Esta razón es la que impide a los organistas actuales poder interpretar cualquier pieza del repertorio organístico en todo tipo de órgano debido al diferente número y extensión de los teclados manuales (42 a 45 teclas en los ibéricos y 54 a 56 en los luteranos), la ausencia de pedal, o las características tímbricas y mecánicas del instrumento¹⁰.

Dentro de las diferencias expuestas, se pueden distinguir, por su tamaño, varios tipos de órganos:

Comenzando con el llamado *órgano portátil* que consiste en un instrumento de pequeñas dimensiones que, como su nombre indica, se transportaba de un lugar a otro mediante andas y solían utilizarse para celebraciones religiosas privadas, procesiones y música profana de cámara.

También de pequeñas dimensiones es el *positivo*, cuyo nombre podría derivar del verbo latino “ponere”, ya que carecía de soporte propio y se colocaba sobre una mesa. También recibirá este nombre uno de los teclados del órgano con sus tubos independientes, que en los grandes órganos suelen ubicarse detrás del organista en una caja separada del cuerpo principal o bien en el fondo de la caja principal.

El *realejo* es un instrumento también de pequeñas dimensiones cuyo tubo más grave es más agudo que el de un órgano grande, por lo que se decía que no daba el tono real, por lo que era realejo (menos que real). Está entroncado directamente con los órganos portativos para procesiones.

¹⁰ OWEN, B., WILLIAMS, P. y BICKNELL, S. “Organ”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001.

III.2. El registro partido o medio registro

Dada la importancia de esta innovación es conveniente dedicarle unos párrafos para explicar mejor su funcionamiento e influencia en los órganos y su música. Este sistema permite al intérprete hacer sonar de manera distinta las dos mitades del teclado. La aparición de este ingenio y sobre todo su aplicación y difusión tiene varias explicaciones posibles, por un lado la construcción del órgano resulta más económica dado que no se necesitan dos teclados para disponer de dos sonoridades diferentes, una con cada mano, por otro la temprana ubicación de los órganos en las naves laterales de las iglesias y catedrales españolas hace que los organeros no dispongan de tanto espacio como en los coros altos o traseños, por lo que con el registro partido se consigue mayor variedad tímbrica en un espacio menor; también los órganos más pequeños se benefician en este aspecto al sacar más partido a los pocos registros de que disponen.

Los registros partidos, que provenían de Flandes, fueron, al parecer, introducidos en el último tercio del siglo XVI por maestros organeros españoles como Melchor de Miranda, pero también por influencia de organeros flamencos que vienen a trabajar a España, tal es el caso de la familia Brevos, autora de los órganos de la basílica de San Lorenzo del Escorial de los que aun hoy conservamos sus cajas. En el primer tercio del siglo XVII el medio registro se había extendido por toda la Península. En un principio no afecta a todos los registros, siendo los de lengüeta los primeros en ser tratados de este modo, pero en poco tiempo los flautados se construirán con este sistema, existiendo, además, otros registros exclusivamente de mano derecha (agudos) o de mano izquierda (graves).

Este ingenio se consigue mediante la división en dos de las correderas de los registros. Siendo independientes la de mano derecha y mano izquierda o “de tiple” y “de bajo”, con sus tiradores propios.

La aparición del medio registro en Extremadura y más concretamente en la Baja Extremadura, es tardía en comparación con otras zonas de España. La información más antigua de la que disponemos pertenece a la Catedral de Badajoz, constatando que entre los años 1624 y 1625 el maestro organero italiano José Lombarda parte los registros de los órganos de las naves de San Blas y la Antigua concertado con los canónigos. Por otro lado, y en torno a estas fechas, el clérigo y organero Rodrigo Alonso construía un órgano para la iglesia mayor de Talavera la Real que ya incluía medios registros, aunque habrá que esperar hasta el siglo XVIII para encontrarlos como algo habitual en los órganos extremeños¹¹.

¹¹ SOLÍS, C. *El órgano en Extremadura*, Universidad de Extremadura, 1982.

III.3. Otros instrumentos de tecla

El órgano no era el único instrumento de tecla presente en las capillas, siendo el clave el segundo en importancia y sustituto del órgano en numerosas ocasiones, bien por cuestiones litúrgicas o bien por cuestiones prácticas. La organización del año litúrgico prohibía el uso del órgano en determinados momentos, como la cuaresma y el adviento, práctica que será ratificada en diversos momentos posteriores como el *Motu Proprio* de 1903, permitiéndose solo para “sostener el canto” (acompañar).

Junto al órgano, por tanto, se encontraban otros instrumentos de tecla, principalmente el clave, que sustituía a aquel en los momentos litúrgicos antes mencionados y se empleaba igualmente para el acompañamiento, cumpliendo dos funciones principales: la de generar la armonía o acordes y la de servir como elemento de medida rítmica, a modo de percusión o metrónomo, empleando el instrumentista para ello su mano derecha, cuya parte no estaba escrita en la partitura, siendo siempre improvisada y otorgando así libertad al intérprete. El clave servía además para la práctica diaria de los organistas, dado que no siempre se podía contar con un “entonador” que moviera los fuelles del órgano. Llegando a existir, por ejemplo, en el ámbito alemán, claves con pedal al igual que los órganos.

No existía distinción entre unos instrumentistas de tecla y otros, como ocurre hoy en día en muchos casos. Un instrumentista de tecla tocaba todos los instrumentos existentes, empleando el término “organista” de forma genérica.

Otro instrumento muy empleado fue el clavicordio, que se asemeja más al piano en cuanto a que produce su sonido golpeando la cuerda con una pieza de metal llamada tangente, quedando “atrapada” la cuerda con esta pieza y pudiendo realizar incluso *vibratos* como en los instrumentos de cuerda. El clavicordio tenía la ventaja de poder realizar matices y dinámicas, a diferencia del órgano y del clave, pero tenía un inconveniente de importancia: su sonido era muy débil y no podía emplearse para acompañar, al menos a más de un instrumento o voz, por lo que se utilizaba fundamentalmente para tocar a solo y practicar.

El piano o *Fortepiano*, como se le conocía en el siglo XVIII, se había inventado en Florencia en torno a 1700, aunque no empezaría a cobrar protagonismo hasta la segunda mitad del siglo. Aún eran instrumentos con ciertas imperfecciones, en pleno proceso de consolidación, que se parecían mucho al clave en cuanto a sus dimensiones y sonoridad. No obstante, la posibilidad de poder

tocar más fuerte y más suave (*Forte e piano*) provocará el abandono paulatino de los claves y clavicordios a favor de esta nueva invención.

IV. REPERTORIO

IV.1. Obras instrumentales para los ministriles

Los ministriles no solo acompañaban al coro en sus intervenciones litúrgicas, sino que también interpretaban obras instrumentales con cierta frecuencia ya desde el siglo XVI. Son numerosas las catedrales españolas que establecieron reglas para estas intervenciones, demostrando la importancia que se le daba a la música en el culto religioso¹².

El siglo XVII aportó un repertorio instrumental de gran calidad, aunque aún muy emparentado con la polifonía vocal, situación que comenzará a cambiar a finales del siglo con la introducción paulatina del estilo italiano liderado por la sonata establecida por Arcangelo Corelli, compositor elogiado por compositores españoles como Francisco Valls, que abarcará hasta la mitad del siglo XVII. Esta sonata, escrita habitualmente para uno o dos violines y bajo continuo, aunque también para otros instrumentos solistas, coexistirá con la tradición española de piezas instrumentales de carácter vocal que reciben el nombre de canciones “a tres”, “a cuatro” o “a solo” según el número de voces que intervienen, sin especificar, por lo general, el instrumento que debe tocar cada parte o voz, dejando la elección a la tesitura de los mismos y a su disponibilidad.

Una segunda etapa se produce pasada ya la mitad del siglo, con la llegada a España del estilo musical italiano más moderno, representado por el concierto de Vivaldi, para uno dos o hasta cuatro solistas con orquesta y bajo continuo. Este nuevo estilo se aposenta principalmente a través de músicos y compositores italianos que llegan a España para ocupar puestos en las capillas y las orquestas privadas, o bien como profesores de miembros de la nobleza o la Casa Real. Tales casos son los de Carlo Broschi “Farinelli”, Domenico Scarlatti, Luigi Boccherini, Giacomo Facco, o Francesco Corselli, entre otros muchos.

También influencias más lejanas, como el clasicismo vienés, encabezado por Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, se dejarán sentir en España a partir de 1780 por varios medios, entre ellos los contratos establecidos con músicos del ámbito austriaco, principalmente con Haydn, entre las casas

¹² GARBAYO, J. “Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de Barroco”, *Quintana. Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, Vol. 1, nº. 1, 2002 (pp. 211-224), pp. 212-215.

ducales de Osuna y Alba, así como la adquisición de obras de estos autores por el rey Carlos IV, o encargos privados como el del Oratorio de la “Santa Cueva” de Cádiz a Haydn con el cuarteto “Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz”, igualmente se interpretaban sinfonías de Haydn en la abadía de Montserrat, de lo cual fue testigo Fernando Sor¹³.

Estos estilos italianos y centroeuropeos, que se materializarán en el uso cada vez mayor del concierto y la sinfonía, provocarán el abandono y desinterés progresivo de la música para órgano, escribiendo para grupos de instrumentos, formas musicales tradicionalmente organísticas como la tocata o los versos para alternar, sobre todo a partir de la década de 1770¹⁴.

De este tipo de piezas se conserva un número considerable de ejemplos en el archivo de la Catedral de Badajoz, algunas de ellas transcritas y reestrenadas por Miguel Ángel Rodríguez Velásquez, de autores como Francisco de Paula Trujillo, Juan Isidoro Carvallo y Capblanco, etc.

La rápida expansión de la sinfonía y el estilo clásico por las catedrales españolas dio lugar a excesivas licencias compositivas en la música religiosa según la opinión de diversos autores, ya desde las críticas de Francisco Valls hacia el abuso del estilo italiano del *concerto* y la sonata, serán numerosas las voces que eleven sus quejas hacia lo que consideraban un camino que podía llevar a desvirtuar la música religiosa. Tal es el caso del violinista y organista de la catedral de Tarragona, Antonio Rafols que en 1801 publicó un tratado sobre la sinfonía en el que defiende el estilo de Haydn frente al estilo italiano y expone tres principios por los que deben regirse las sinfonías para la iglesia¹⁵:

1. Ser recta (dentro de las reglas musicales, sin innovaciones innecesarias).
2. Estar acorde con el lugar dónde se interprete y más si es en un templo. Dice Rafols sobre este precepto: “los jueguecitos y tonadas saltarinas quédense para las danzas pastoriles; los estruendos y alborozos váyanse a los campos de Marte; que el tabernáculo del Señor solo admite sinfonías devotas, tiernas, graves, majestuosas, propias, en fin, de Dios¹⁶.”
3. Deben conformarse con el tiempo: “alegres en tiempo alegre”, fúnebres en tiempo triste” siguiendo siempre el espíritu de la iglesia en sus diversas solemnidades.

¹³ *Ibíd.*, p. 218.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ib.*

¹⁶ *Ib.*

Las críticas de Rafols se centran sobre todo en el último punto¹⁷, constando algo que será común y cada vez más extendido como es el emplear sinfonías profanas de éxito con fines litúrgicos, lo que se convertirá en algo general en todos los ámbitos de la música religiosa, incluida la de órgano, en la que se irán sustituyendo las piezas de carácter religioso por otras más acordes con los gustos y modas del momento, sobre todo la ópera y el piano de salón. Esta degeneración de la música en los templos se agravará en la primera mitad del siglo XIX contribuyendo aún más al abandono y desaparición de las capillas y de los órganos en España.

IV.2. Obras para órgano

La forma musical o tipo de composición litúrgica por excelencia en el órgano ibérico, ya desde el siglo XVI, fue el *tiento* o “intento”, como se conocerá en el siglo XVIII, que no deja de ser una pieza de carácter vocal, generalmente a cuatro voces, escrita para ser tocada en el órgano o instrumento de tecla, por otro lado nos encontramos también con los versos, piezas de pequeñas dimensiones que constituyen una improvisación sobre el versículo de un salmo o texto del ordinario de la misa, con el fin de alternar la polifonía vocal y el canto llano con la interpretación al órgano.

El *medio registro* o *registro partido* dará lugar también a una serie de formas musicales que enriquecerán las ya existentes y formarán parte en los dos siglos posteriores del repertorio habitual de los organistas españoles. Estas formas reciben el nombre de tientos partidos o de medio registro “de tiple” o “de mano derecha”, si la melodía principal se interpreta con la parte derecha del teclado, o bien “de bajo” o “de mano izquierda”, si es la parte izquierda la empleada.

V. ALTERNATIM

El término *Alternatim* se refiere a la práctica de dividir secciones de un texto litúrgico entre el órgano y el coro. El coro normalmente canta un canto llano de la Misa cuando alterna con el órgano, aunque también se empleaba con la polifonía. La práctica fue casi exclusivamente de la liturgia de la Iglesia Católica Romana¹⁸.

Esta práctica enriqueció la literatura organística existente con la aparición de las misas para órgano, que abarcan la mayor parte de la cristiandad

¹⁷ Ib.

¹⁸ HIGGINBOTTOM, E. “Alternatim”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001.

occidental y unos 500 años de historia de la música, comenzando alrededor de 1400 y terminando a finales del siglo XIX con obras como *L'organiste à la messe* de Justin en la década de 1870¹⁹.

V.1. La legislación eclesiástica y la liturgia

La misa para órgano es esencialmente una práctica y no una forma musical y como tal fue objeto de regulación por parte de la Iglesia. El documento más antiguo emitido por la Sede Apostólica para referirse en detalle a la música de órgano litúrgico es el *Caeremoniale Episcoporum* o *Ceremonial de los obispos* del Papa Clemente VIII publicado en Roma en 1600²⁰.

Este ceremonial permite el uso del órgano todos los domingos, excepto los de Adviento y Cuaresma, y en todos los días festivos importantes, y enumera los momentos en los oficios en que el órgano puede intervenir. La sección relativa a la Misa dice: “En la Misa solemne se toca el órgano alternativamente para el Kyrie eleison y el Gloria in excelsis...; igualmente al final de la Epístola y en el Ofertorio; para el Sanctus, alternativamente; luego más grave y suavemente durante la Elevación del Santísimo Sacramento; para el Agnus Dei, alternativamente, y en el verso antes de la oración posterior a la Comunión; también al final de la Misa”²¹.

Esta disposición, que ya se practicaba a grandes rasgos desde hacía más de 200 años, se mantuvo hasta principios del siglo XX. Fue sostenida, no solo por la autoridad del *Caeremoniale Episcoporum*, sino también por los numerosos ceremoniales diocesanos locales y por los ceremoniales publicados para el uso de las órdenes religiosas. Finalmente fue cambiado por el Papa Pío X, cuyo *Motu proprio* (1903) impuso una prohibición formal a la música alternativa de órgano en general²².

Por lo general, los versos solían ser improvisados, aunque los organistas de buena formación eran conocedores de que no todos los de su oficio llegaban a tener el nivel suficiente de conocimientos para la improvisación, que requería de una formación muy minuciosa y de años de estudio de numerosas disciplinas, como el contrapunto, el Canto Llano, el bajo continuo o acompañamiento y la composición, además de la técnica propia del instrumento.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ib.*

²² *Ib.*

Es por ello que tantos organistas compusieran y publicaran numerosas colecciones de versos en los distintos tonos al uso, para ser empleados por aquellos organistas con menos habilidad. Estas colecciones podían ser específicas sobre una parte del ordinario de la misa o del Oficio (Salmodia), o ser de uso general teniendo al Tono como único elemento común con los salmos, antífonas o partes del ordinario con los que se alternaban.

SECUENCIA DE *ALTERNATIM* EN EL *MAGNIFICAT* SEGÚN FRAY FRANCISCO DE CÁCERES EN 1591²³

Fecit potentiam...	Canto
Deposuit potentes...	Órgano
Esurientes implevit...	Canto
Suscepit Israel...	Órgano
Sicut locutus est...	Canto
Gloria Patri...	Órgano
Sicut erat...	Canto
Amen	Órgano

La danza se convirtió, ya desde el siglo XVI, en uno de los pilares de la educación de las clases privilegiadas en toda Europa, llegando a estar presente en un alto porcentaje en la música instrumental a modo de *suites* al estilo francés.

En el siglo XVII había alcanzado este arte su punto álgido, sobre todo en la Francia de Luis XIV que podía ser considerado como un bailarín profesional a todas luces y donde floreció el *ballet de cour*, de la mano de compositores como Jean-Baptiste Lully. No obstante, la danza francesa tuvo un marcado origen español al llegar, con el séquito de la Reina Ana de Austria, esposa de Luis XIII y madre de Luis XIV, maestros de danza que llevó desde Madrid y que enseñaron su hijo.

Las piezas de danza o que tuvieron su origen en este arte, también estuvieron presentes en el repertorio litúrgico. Ejemplos de ello son las chaconas y los pasacalles, piezas realizadas con variaciones sobre un bajo *ostinato* (bajo cuya secuencia de notas se repite siempre igual, hasta el final), que llegaron a ser consideradas de tal solemnidad que fueron admitidas como piezas religiosas. No se debe olvidar, que dentro de la iglesia también estaba permitida la danza, con los célebres seises.

²³ BERNAL RIPOLL, M. "El papel de la música de órgano en la liturgia a través del testimonio de Fray Francisco de Cáceres (1591)", *Ars et Sapientia*, nº 11, 2007, p. 7.

Muchas de estas piezas eran interpretadas también fuera de la liturgia dentro de los conciertos que se ofrecían de forma gratuita para toda persona que deseara quedarse a escuchar música en la iglesia una vez acabado el culto. En ese momento no existían restricciones por parte de la iglesia hacia la música que se podía interpretar, a diferencia de la actualidad en la que se exige, en muchos casos, a los organistas, demostrar que los programas de concierto son todos de piezas religiosas, dejando de lado y en muchas ocasiones despreciando obras de excelente calidad, que fueron escritas para hacerse sonar en los órganos de los templos y que no implican falta de respeto alguna hacia lo que representa el lugar de interpretación, dado que las iglesias fueron siempre centros de difusión de la cultura, además de templos de fe.

Dentro del repertorio organístico, también llegó a España la tocata italiana. En origen, la tocata era una forma para tecla en la que se alternan diferentes secciones con cambios de tempo (Rápidas o lentas) y de textura (Libre o contrapuntística), su práctica comenzó en las últimas décadas del siglo XVI consolidándose a principios del siglo XVII sobre todo de la mano de Girolamo Frescobaldi (1553-1643).

No obstante, la tocata en España fue en principio asociada a los instrumentos de viento, posteriormente Tocata, Sonata y sinfonía, serían consideradas generalmente como una misma pieza, empleando un término u otro tan solo por cuestiones litúrgicas o por tradición. El mencionado Francisco Valls en su *Mapa Armónico* de 1742, ya hace referencia a este fenómeno de similitud entre estas tres formas musicales, diferenciando tan solo a la sinfonía en cuanto al número de instrumentos que la interpretan²⁴.

VI. ÓRGANOS, ORGANEROS Y ORGANISTAS EN EL SIGLO XVIII

VI.1. El órgano del siglo XVIII

Los órganos del siglo XVIII van a sufrir una transformación a lo largo del siglo, aunque se mantienen en la tradición del siglo XVII en el que se había consolidado la disposición de los tres grupos o coros habituales de registros: Flautados, Flautas y Lengüetas. Los cambios más significativos con respecto al siglo XVII afectan fundamentalmente al coro de lengüetería, que amplía su espectro de timbres y registros, exteriores e interiores, llevando al órgano ibérico a su máximo esplendor durante este siglo, también debemos considerar el añadido de registros de adorno como “pajaritos”, “tambores”, “timbales” o “cascabeles”.

²⁴ GARBAYO, J.: “Música instrumental y liturgia...”

También encontraremos instrumentos de dos teclados, en un número muy reducido, así como nuevos registros con nombres más acordes a la evolución de la música y los instrumentos del momento como son la “flauta travesera” o el “clarinete”. El ejemplar más innovador y de mayores dimensiones de este período es el que construyeron los organeros Leonardo Fernández Dávila y el mallorquín Jorge Bosch, que lo concluirían en 1778 para la Capilla del Palacio Real de Madrid, que dispone de tres teclados manuales y uno de pedal cromático, siendo el primero de esta índole en nuestro país.

VI.2. Organeros²⁵

El siglo XVIII se inicia en España con la Guerra de Sucesión, que supondrá un paréntesis en cuanto a producción artística y constructiva de órganos hasta su fin en 1714. Una vez concluido el conflicto y vueltas las aguas a su cauce a pesar de los cambios acontecidos en la nación tras la llegada de Felipe V al trono, puede comprobarse cómo la Baja Extremadura presenta una actividad organera mayor que la que se observa en los pueblos y localidades de la Alta.

La catedral de Badajoz fue ampliada a finales del siglo XVII por el obispo don Juan Marín de Rodezno. Esta ampliación y su decoración, más acorde con los nuevos tiempos, culminaría con la construcción de un nuevo órgano que formaría parte, con los dos ya existentes, de uno de los grupos de órganos más importantes de Extremadura. Se encargó la obra de este instrumento al organero salmantino José Martín Hernández, que ya había trabajado sobradamente en la provincia de Cáceres y en Zafra, donde en 1717 construye el monumental órgano de la colegiata de dicha villa, así como el del Convento de San Francisco y el de la ermita de la Coronada de Villafranca de los Barros, estos dos últimos desaparecidos. Los contactos de Martín Fernández con la Catedral se mantendrán hasta su muerte en 1739.

La ubicación de éste gran órgano fue controvertida y se consultó a diferentes expertos, incluido el ingeniero militar Bordique, que era de la opinión de ubicarlo sobre la cabecera de la sillería, lugar que ocupa en la actualidad su caja, ya que el órgano como tal fue sustituido por uno nuevo de carácter sinfónico en 1925, obra de Albert Merklin.

²⁵ El listado y la información sobre los organeros que se muestran en esta sección procede íntegramente de la tesis de Carmelo Solís sobre el órgano en Extremadura, dado que no existe, hasta la fecha, otro trabajo tan completo como el citado.

En 1731 se encarga desde el cabildo de la Catedral de Badajoz a José Martín un “Realejo a la moda de los de Madrid”; por enfermedad del maestro no se entregaría el instrumento. Por otro lado, mientras trabaja en la construcción del órgano grande de la Catedral, atenderá el encargo hecho desde Jerez de los Caballeros para la parroquial de San Bartolomé. Este instrumento se perdería en el terremoto de Lisboa de 1755, existiendo otro en la actualidad de 1766.

En Salvatierra de los Barros trabaja a finales del siglo XVII Joseph de Aranda y Chavarría, “maestro de aderezar órganos”, seguido en sus labores por el portugués Pedro Núñez. En la zona de Jerez de los Caballeros se localiza a la familia de organeros Olmedo, compuesta por Francisco, Juan, Pedro y Manuel, que trabajarán entre otros centros en Salvatierra, Burguillos del Cerro, Medina de las Torres y en Jerez, también los encontraremos en Bodonal de la Sierra. Asimismo, Fernando Manuel, “maestro organero”, vecino de Fregenal de la Sierra, que en 1729 recibe el encargo de la construcción de un órgano para la parroquial de Santa María de Jerez de los Caballeros.

Llerena, dada su importancia como centro artístico y capital del Provisorato del mismo nombre en la provincia de San Marcos de León, dispone de una importante lista de organeros en el siglo XVIII como Diego Gallego, sucedido por su hijo Alonso en el oficio, cuyo primer trabajo documentado se ubica en Campillo de Llerena, tasando un órgano construido por Juan Bonilla de Guadalcanal en 1682.

Antonio de Rivilla y Cerda, de origen toledano, traerá a Llerena las innovaciones del órgano barroco, estableciendo su residencia y taller en esta ciudad en la década de 1720, desde donde prestará sus servicios a varias localidades de la Baja Extremadura como Monterrubio, Alburquerque, Villafranca de los Barros y la propia Catedral de Badajoz, entre otras.

Cierra la lista de organeros de la primera mitad del siglo XVIII fray Martín de Almazán, miembro de la comunidad trinitaria de Badajoz que recibe numerosas consultas de las autoridades eclesiásticas sobre materia de órganos. Trabajó también en Don Benito, Bodonal de la Sierra, Torre de Miguel Sesmero, Valencia del Ventoso y Segura de León. En 1742 es encargado por el cabildo de la Catedral de Badajoz del aderezo de los órganos de Nuestra Señora de la Antigua y de San Blas.

La segunda mitad del siglo presenta la actividad organera focalizada principalmente en dos ciudades, Jerez de los Caballeros y Llerena:

VI.3. Jerez de los Caballeros

Don Gonzalo de Souza Mascareñas y Acuña, de origen luso, vecino de Jerez. Su actividad se divide entre la organería y la relojería. No se sabe mucho de su actividad excepto por disponer unos registros en el órgano de la parroquial de Santa María de Burguillos del Cerro. Aunque se le supone muy activo en este periodo, dado que en 1771 es nombrado “artífize maior de órganos en las ciudades, villas y lugares de dicha nuestra provincia” ampliando dicho nombramiento en 1785 con el de Organero Mayor de la Catedral de Badajoz.

En 1780 se traslada a Badajoz, permaneciendo hasta 1789, encargado fundamentalmente de la atención a los órganos de la Catedral y otros instrumentos de la capilla. En 1786 concierta el órgano de la iglesia mayor de Talavera la Real, de proporciones modestas; es la única obra de este organero conservada en la actualidad. Los trabajos de este organero traspasaron los límites de Extremadura llegando a aderezar el órgano de Echevarría de la Catedral de Ciudad Rodrigo.

Francisco de Andía, procedente de una familia de organeros navarros cuya actividad se centra en Andalucía, en 1742 se encuentra afincado en Fuente del Maestre trasladándose después a Jerez. Conocemos un buen número de trabajos realizados por este organero como los dos órganos encargados en 1771 para Cabeza del Buey, actualmente desaparecidos. También en la propia ciudad de Jerez. Participa en varios concursos de adjudicación obras que no consigue a lo largo de la década de 1770, realizando en 1780 dos instrumentos para la parroquial de Montijo y para Santa María de Brozas, instrumento que aún se conserva, al igual que el de San Bartolomé de Jerez y Nuestra Señora del Mercado de Alburquerque. Durante la Guerra Civil de 1936 a 1939 se perdieron los de Cabeza del Buey, Valverde de Leganés y el de Montijo del que sólo queda la caja.

VI.4. Llerena

Centro artístico de gran importancia desde el siglo XVI, contará con varios talleres de organería que atenderán los encargos de las diferentes parroquias y conventos de la ciudad y su comarca principalmente y también los mandatos de los sínodos como el de 1741 celebrado en Uclés por las autoridades santiaguistas que en uno de sus acuerdos ordenaban “que en todas nuestras iglesias aya órganos para acompañar el canto de la Misa, y demás Oficios Divinos... y dichos órganos estén puestos en sitio contiguo a el Coro; pero en parte, que bajo de él no aya, ni se construya Capilla, o Altar...”

José Antonio de Larrea y Galarza considerado uno de los mejores organeros de la segunda mitad del siglo XVIII, no solo en Extremadura sino a nivel nacional, aparece afincado en Llerena en 1749 trasladándose después a la villa de Zafra. Precisamente ese año de 1749 concierta el órgano de Santa María de Jerez de los Caballeros, instrumento perdido en un incendio en 1965 y del que conocemos la escritura del concierto y varias fotografías del Archivo MAS de Barcelona.

Ya en la década de 1750 construye los órganos de la parroquial de los Santos de Maimona, Valencia de las Torres (desaparecido en la Guerra Civil) y Santa María de Fregenal de la Sierra. También será el autor del instrumento de grandes dimensiones para la iglesia de Santiago de Don Benito, destruido en 1939. De especial interés e importancia es el de San Martín de Trujillo, en buen estado de uso en la actualidad y uno de los mejores ejemplares de órganos que existen en Extremadura, construido entre 1759 y 1761. Probablemente de sus manos también saliera el instrumento que actualmente se encuentra en la capilla de San Juan de Nuestra Señora de la Granada de Llerena, dada la similitud con otros instrumentos de este maestro, éste ejemplar de pequeñas dimensiones y del que se conservan la caja, los fuelles, el teclado y algunos tubos. Fuera de Extremadura hay que mencionar el órgano que entre 1771 y 1773 construyera para la parroquial de El Barco de Ávila y que también se encuentra en uso en la actualidad, instrumento de una gran belleza y calidad mecánica y sonora.

A Larrea le sucede en Llerena José Marchena, del que se conserva tan sólo una de sus obras en la actualidad, que no es otra que el órgano de la parroquial de Los Santos de Maimona, construido en 1780 sustituyendo al que había proyectado Larrea treinta años antes. Este ejemplar fue restaurado y ampliado por Gerard de Graaf en los años 80 del siglo XX, junto con el de la iglesia arciprestal de Almendralejo, que empezó a construirse en 1789 y fue destruido en 1936; su descripción nos da la idea de las grandes proporciones de este instrumento. También construyó Marchena el órgano para una ermita de extramuros de Fuente de Cantos. Así mismo entre sus últimas obras cabe destacar el instrumento que en 1788 se encontraba en fase de construcción en su taller de Llerena, para la iglesia mayor de Berlanga.

Del maestro organero Francisco Ortíguez fue el gran órgano de la Parroquial de Ntra. Señora de la Granada de Fuente de Cantos, a mediados de siglo, cuya descripción, dejada por el organista de dicha parroquia, Roque de Ossete,

nos muestra un órgano de grandes dimensiones, que constaba de los siguientes registros²⁶:

Flautado de a 13
Flautado de violón
Octava general
Docena
Pífano de mano derecha
Quincena
Decinovenena
Ventidosena
Compuestas de Llano IV
Zímbala IV
Sobre zímbala IV
Corneta Real de mano derecha
Clarín de batalla
Clarín real (Mano derecha)
Trompeta Magna de mano derecha
Trompeta Real interior
Dulazyna
Bajoncillo de mano izquierda
Chirimías
Contras de a 26

CADERETA INTERIOR DE MANO DERECHA (¿2º TECLADO EN 4'?)

Flautado de violón de ecos
Octava general abierta
Corneta de ecos y contra ecos
Pífano de ecos
Clarín de ecos y contra ecos

La descripción de Ossette es doblemente interesante, porque en el documento que elaboró incluye nociones de registración (arte de combinar los registros del órgano para obtener los diferentes timbres del instrumento), que son muy escasas en España.

²⁶ Ossete, R.: "Plan en que se explica la obra que contiene el órgano de la iglesia de Fuente de Cantos: por su organista se explica en método músico aritmético", Legajo 79980, Vol. II, Archivo Histórico de Toledo.

VI.5. Últimos organeros del siglo XVIII

Los últimos organeros de los que tenemos datos en Llerena y su comarca, son Juan Martín de Gaspar, afincado en Berlanga pero documentada su participación en la reparación del órgano del coro bajo de Santiago en Llerena, y por último Leonardo Lucas, del que se sabe que en 1801 era enterrado en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada.

En Llerena se encuentra también un órgano sin documentar en el Convento de Santa Clara, se trata de un instrumento de pequeñas dimensiones, propio para la clausura, que presenta una pintura en el lateral de la caja indicando la fecha de su construcción y decoración como sigue: “Este Organo se Hizo, el año de 1780. Y se doro i pinto en el de 1789”, por las fechas podría tratarse de un ejemplar de José Marchena, que como hemos visto se encontraba afincado en Llerena a finales del siglo XVIII.

Otros organeros de importancia a finales del siglo XVIII son Juan Eugenio Figelli y Pascay Caetanus Oldovini, de más que probable origen italiano y procedentes de Portugal. El primero trabajando en Alburquerque y el Convento Dominicano de Badajoz, el segundo, autor del órgano de Santa María de Olivenza construido en 1766 con amplia carrera en el país vecino.

VI.6. Organistas en Llerena

Hasta la fecha se han podido documentar unos pocos organistas del siglo XVIII en Llerena tras la consulta de las actas capitulares del ayuntamiento. Los primeros de los que se tiene noticia en dicho siglo se mencionan en el acta de 25 de Febrero de 1751, en la que se recoge un pedimento de Manuel Lacodre Vecino, de Llerena, en el que tras el fallecimiento de D. Antonio Cipriano, presbítero y organista por nombramiento de la ciudad de la Iglesia de la Granada, expone haber sido organista en las ausencias del primero, habiéndose acordado en 1748 que obtuviese la mitad de las rentas organista, por lo que solicita que se le confiera en propiedad la plaza²⁷.

En la misma acta se menciona la lectura de un memorial presentado por D. Joseph Jiménez Caro, presbítero de esta ciudad, natural de ella, en el que pide que se le nombre “para servir el órgano de la Granada”, con la mitad de la renta en el ínterin de la vida de D. Antonio Cipriano. Tras deliberar y revisar la documentación se nombró a Joseph Jiménez que ya gozaba del salario de organista²⁸.

²⁷ Actas Capitulares. Archivo Municipal de Llerena.

²⁸ *Ibíd.*

No se exponen las causas de esta decisión, pero es significativo el hecho de que, a la hora de elegir entre un organista y otro, se escoge al religioso en lugar de al seglar, cumpliendo así con la norma mencionada con anterioridad de que los primeros organistas fueran religiosos.

En el acta de 23 de abril de 1785 se localiza otro caso de similares características, con un memorial presentado por Isidoro Suárez Castañeda, natural de Zafra y profesor de música, que solicita se le conceda el órgano de la Granada con motivo de que D. Juan Reyes, presbítero del Santuario de Tudía, ha sido nombrado organista y no se ha incorporado a su cargo a pesar de habersele escrito a tal fin²⁹.

Sobre este asunto, el 27 de abril de 1785 el propio Juan Reyes Sánchez, expone mediante un memorial que se haya presente en Llerena para ocupar el cargo de organista, aceptando su puesto con un salario de 100 ducados y un aumento de otros 100 por el consistorio³⁰.

VII. SITUACIÓN ACTUAL DE LOS ÓRGANOS EN LA BAJA EXTREMADURA

La mayoría de los órganos conservados en la actualidad datan del siglo XVIII, con unos pocos de los siglos XIX y XX. Los del siglo XVIII representan la última época en la que los centros religiosos contaban con recursos suficientes, apoyados por donaciones privadas y por los propios consistorios locales, para abordar las construcciones de nuevos órganos que reemplazaran a los antiguos o bien remodelaciones para actualizar o ampliar los ya existentes. Esa capacidad de la iglesia se vio mermada y prácticamente anulada con las desamortizaciones y la pérdida de interés por la música de órgano y la renovación de los instrumentos, siendo pocos los ejemplares de nueva factura a partir del final de la Guerra de la Independencia, que también supuso el fin de muchos órganos que ya no dispondrían de sustituto.

A lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX muchas iglesias, sobre todo pequeñas, van a dotarse con un armonio u “órgano expresivo”, instrumento de pequeñas dimensiones que emite su sonido por medio de lengüetas, con posibilidades expresivas que no tiene el órgano y que obviamente resultaba más económico y manejable. No es difícil deducir que estos instrumentos, muy interesantes por otro lado, no cubrían ni cumplían las funciones y la sonoridad

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ib.*

grandiosa de los órganos a los que sustituían. Pero fueron muchos sus defensores en España, incluso dentro del mundo del órgano³¹.

La decadencia de las instituciones religiosas desde finales del siglo XVIII hizo desaparecer paulatinamente los centros tradicionales de enseñanza musical y del órgano que se localizaban principalmente en las catedrales. El Real Conservatorio de Madrid, que fue fundado en 1830, no contaría con una clase de órgano hasta 1856³², a pesar de los notables esfuerzos de Hilarión Eslava al frente de varios profesores y músicos en este aspecto.

El concordato de 1851 firmado por el gobierno de Isabel II con la Santa Sede, hundiría aún más la calidad musical de las capillas y los organistas al limitar el acceso a la organistía de las catedrales solo a los miembros de la iglesia, quedando relegados los organistas seculares a las parroquias en las que disponían de un sueldo mísero, provocando el desinterés por los estudios de órgano.

El propio Eslava, sacerdote y compositor de reconocido prestigio, que ejerció como maestro de Capilla en la Catedral de Sevilla antes de ser profesor del Real conservatorio de Madrid, criticó duramente esta actitud de la iglesia a través del Concordato, pronosticando el desastre al que se abocaba a la música religiosa y a la calidad de los organistas, al ser muy reducido el número de organistas y compositores religiosos de calidad y tener como primer criterio de elección, el pertenecer o no a la Iglesia.

El siglo XX no va a contribuir a mejorar esta situación en España, como ya expuso Carmelo Solís, ya que otro de los motivos de abandono de los órganos y de la música religiosa fue la mala interpretación generalizada que se hizo de los decretos del Concilio Vaticano II en materia artística y sobre todo musical, sustituyendo paulatinamente la música vocal y organística de gran calidad de la que se dispuso hasta bien entrado el siglo XX por otras de muy baja que no contaban a penas con los órganos salvo para acompañar el canto.

La opinión sobre esta realidad es compartida por una inmensa mayoría de organistas, músicos en general y personas con sensibilidad y gusto por la música, tanto religiosos como seculares, que ven cómo se pierde un repertorio tan rico frente a otro de tan mala calidad y carente totalmente de elegancia y solemnidad. No hay que olvidar que muchos de estos compositores eran

³¹ DEL BARCO DÍAZ, M. *La enseñanza del órgano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en el siglo XIX* (TFM), UNIR, 2017, p. 10.

³² *Ibíd.*, p. 33.

religiosos, como es el caso del Padre Antonio Soler, figura indiscutible de la música española del siglo XVIII, o Eduardo Torres, que cubre los años finales del siglo XIX y principios del XX, siendo capaces de componer piezas de excelente calidad sin dejar de lado la religiosidad.

Por supuesto no se puede generalizar en este ni en ningún aspecto, existiendo centros religiosos que se preocupan por mantener sus instrumentos y permitir la interpretación de repertorio apropiado a los mismos, a pesar de que son cada vez más anecdóticos. Tampoco se puede obviar que, al desaparecer la figura del organista litúrgico profesional, al contrario que en países como Francia, Alemania, Austria, Países Bajos, Bélgica, etc., se añade otro escoyo al requerir un avanzado nivel para abordar tales obras musicales y la persona que ejerce como tal, rechaza el repertorio más interesante.

Queda aún por realizar una labor enorme de recuperación de instrumentos, así como del repertorio de las capillas musicales, aunque se han hecho grandes esfuerzos y avances en este aspecto. Baste recordar el programa de restauración y reconstrucción de órganos que se hizo en la década de 1980, que afectó a los órganos de la Catedral de Badajoz, al de Los Santos de Maimona, Olivenza, Villafranca de los Barros, Calzadilla de los Barros, etc., en la provincia de Badajoz y a otros tantos en la provincia de Cáceres, y fue llevada a cabo por los organeros Azpiazu y De Graaf, así como los trabajos de transcripción y reestreno de obras de las capillas extremeñas, a cargo de músicos e investigadores como Miguel Ángel Rodríguez Velásquez o Alonso Gómez Gallego, entre otros.



Excmo. Ayuntamiento de
Fuente de Cantos



LUCERNA
Asociación Cultural de Fuente de Cantos



Sociedad Extremeña de Historia