

**BISITA GIDATUA – VISITA GUIADA**  
**HIRIKO ORGANOAK – ÓRGANOS DE LA CIUDAD**  
**BOST ORGANO–TEKNOLOGIA DITUEN EUSKADIKO POPULAZIO BAKARRA**  
**ÚNICA POBLACIÓN DE EUSKADI CON LAS CINCO TECNOLOGÍAS DE ÓRGANOS**  
**(Urduña, 2022ko uztailaren 2an, larunbata, 11.00etan)**  
**(Orduña, sábado 2 de julio de 2022 a las 11.00 horas)**

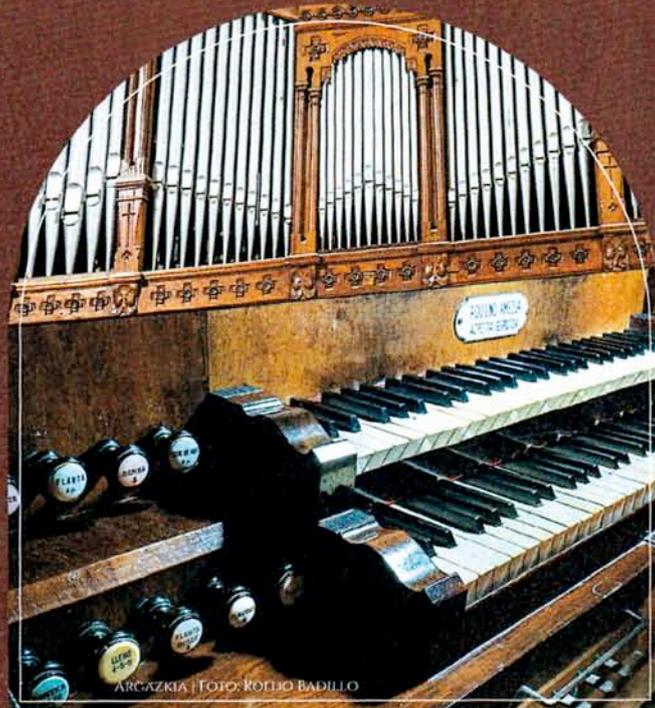
*Josu Soldevillaren Oroimenez*

BISITA GIDATUA · VISITA GUIADA

# HIRIKO ORGANOAK

## ORGANOS DE LA CIUDAD

BOST ORGANO-TEKNOLOGIA DITUEN EUSKADIKO POPULAZIO BAKARRA  
ÚNICA POBLACIÓN DE EUSKADI CON LAS 5 TECNOLOGÍAS DE ÓRGANOS



ABENDUAK 19 DE DICIEMBRE | 11:00

ÓRGANO AQUILINO AMEZUA - PARROQUIA STA. MARIA  
ÓRGANO DE LENGÜETA A. RODOLF - PARROQUIA STA. MARIA  
POSITIVO DE ACITORES - CONVENTO DE STA. CLARA  
ÓRGANO DOURTE - IGLESIA SGDA FAMILIA  
O.E.S.A ESPAÑOLA - COLEGIO CIA MARIA  
ÓRGANO CAVAILLE-COLL - SANTUARIO DE LA ANTIGÜA

JOSU SOLDEVILLA LAMIKIZ ORGANO-  
JOLEAK ZUZENDUTAKO BISITA  
ELKARGUNEA:  
BURDIN Kalea - (Santa Maria parrokiaren ondoan)

Plaza mugatuak / Aldez aurretik izena eman behar da  
Turismo-bulegoan edo turismo-webgunean:  
[www.ordunaturismo.com/ms](http://www.ordunaturismo.com/ms)  
Prezioa: 5,00 €

VISITA DIRIGIDA POR EL ORGANISTA JOSU  
SOLDEVILLA LAMIKIZ  
PUNTO DE ENCUENTRO:  
BURDIN Kalea - (Junto a la Parroquia Sta. Maria)

Plazas limitadas / Necesaria inscripción previa  
En oficina de turismo o web de turismo:  
[www.ordunaturismo.com/ms](http://www.ordunaturismo.com/ms)  
Precio: 5,00 €

Antolatzailea:

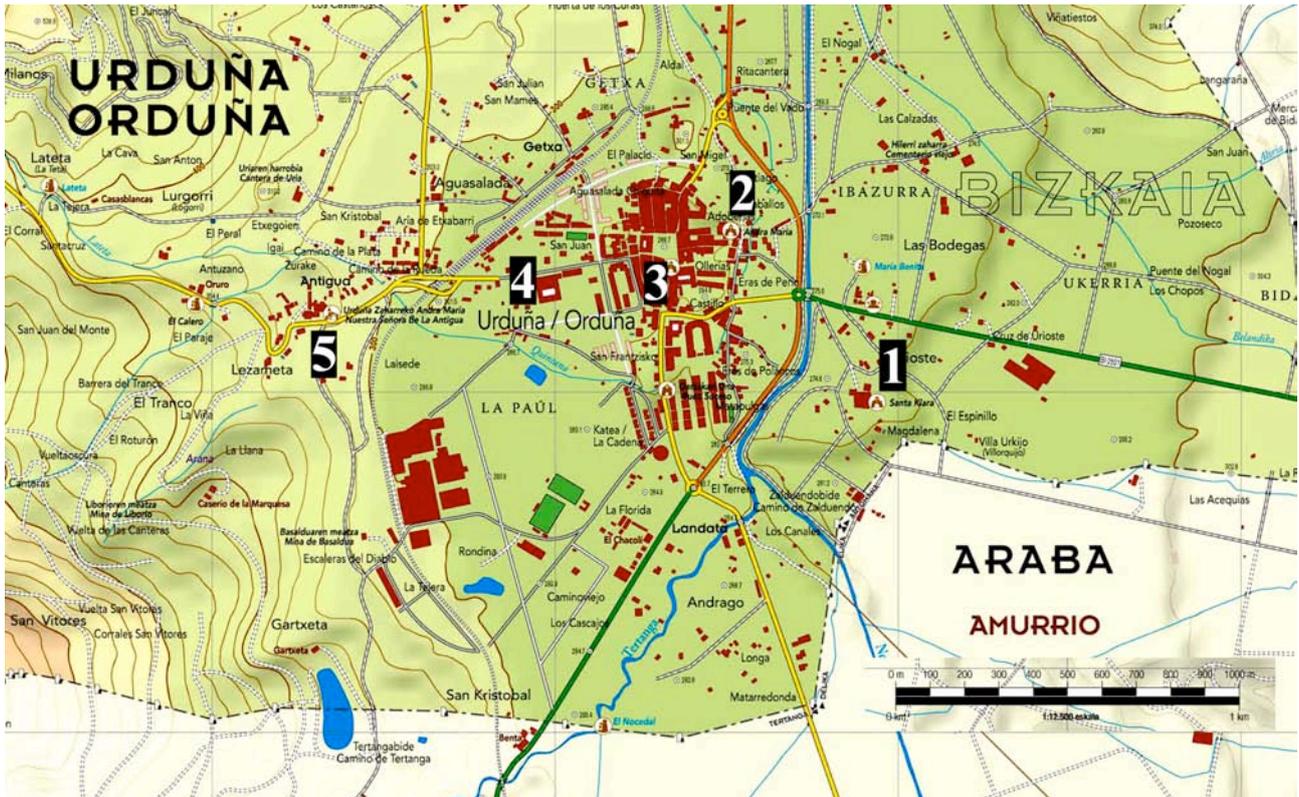


Laguntzailea:

TURISMO  
BULEGOA



Cartel anunciador de la visita guiada a los órganos de Orduña que iba a llevar a cabo Josu Soldevilla en Diciembre de 2021



Localización de las paradas del itinerario: 1.- Monasterio de Santa Clara; 2.- Iglesia de Santa María; 3.- Colegio de Josefinos; 4.- Colegio de la Enseñanza; 5.- Santuario de Nuestra Señora de la Antigua

## INDICE:

0.- Introducción	pág.4
1.- Monasterio de Santa Clara	pág.5
2.- Iglesia de Santa María	pág.8
3.- Colegio de Josefinos	pág.24
4.- Colegio de la Enseñanza	pág.33
5.- Santuario de Nuestra Señora de la Antigua	pág.37
6.- Bibliografía consultada	pág.44

## o. INTRODUCCIÓN

Tras el fallecimiento de nuestro querido maestro y gran amigo Josu Soldevilla, me sentí en la obligación de contactar con el Ayuntamiento de Orduña para ofrecer, dentro de mis modestas posibilidades, algún tipo de colaboración que pudiera contribuir a recordar el legado musical que Josu nos transmitió. Así las cosas, tuve la suerte de contactar con Juanjo Sanz y comenzamos a hablar largamente sobre la significación y el testimonio que Josu nos dejó en muchas materias de la vida musical y también de la vida misma. Hace más de veinte años que el maestro puso en mis manos su monumental obra para órgano “Tres Poemas”, que he tenido la oportunidad de interpretar en numerosas ocasiones en distintos instrumentos, entre ellos el órgano de la Catedral de Bilbao o el de la Iglesia de Las Mercedes en Las Arenas. Y es que, como organistas y grandes amigos que éramos, nos entendíamos a la perfección en muchas cuestiones. Además, él, a su currículum organístico, añadió una dilatada experiencia como director coral, y, junto con “Ars Viva”, tuve el privilegio de colaborar con él en varias ocasiones, entre ellas, una fabulosa misa en re menor del maestro barroco alemán Johann Adolf Hasse. Pocos meses antes de su muerte, nos reuníamos en una céntrica cafetería de Bilbao junto con mi mujer, Leonor Hennequet, donde tomamos un café y me pasó varias copias de obras suyas para órgano solo y con instrumentos, algunas de ellas, de las más recientes que salieron de su mano.

A lo largo de estos meses, Juanjo y yo hemos mantenido un estrecho contacto, y, después de una operación quirúrgica a la que he debido someterme, he retomado la idea que tanto él como Koldo Badillo, director del Museo de Orduña, me propusieron en el sentido de reasumir la visita guiada que en diciembre del año pasado iba a dirigir Josu para ofrecer una panorámica y explicación detallada de los instrumentos que atesora la ciudad de Orduña: tres grandes órganos, un órgano de salón, un órgano positivo y un armonio.

La empresa, sin duda, no podía ser más atractiva, pues el órgano es la creación más compleja que el ser humano fue capaz de desarrollar con anterioridad a la revolución industrial del siglo XIX, y, además, en los instrumentos construidos desde este siglo hasta la actualidad, no ha cesado de incorporar las últimas novedades de la técnica, incluidas las más punteras aplicaciones informáticas y digitales.

El órgano, en su concepto constructivo y sonoro, ha variado mucho según diferentes épocas y países, pero siempre se ha caracterizado por ser un exponente infalible del progreso y la bonanza económica de cada tiempo y lugar. Así, en Euskadi, contrastan fuertemente los instrumentos de Bizkaia y Gipuzkoa con los de Araba. Mientras en los dos primeros territorios, el progreso industrial proporcionó el dinero suficiente para la construcción de grandes órganos de corte romántico, en Araba se preservaron los instrumentos barrocos prácticamente inalterados, lo que proporciona al País Vasco una riqueza instrumental, y por lo tanto patrimonial, sin parangón. No en vano, y dada la influencia de los constructores franceses como Cavaillé-Coll o Didier, la gran potencia organística que es Francia nos reconoce como sus “hijos predilectos” en materia organística.

A la vez, siempre me he esforzado en transmitir la misma idea en todos los lugares en que he tenido la ocasión de ofrecer recitales de órgano, especialmente en Bizkaia y en Burgos: “Cuiden Vds. mucho este instrumento y no regateen esfuerzos en subsanar las deficiencias e inconvenientes que le vayan afectando; incluso los coches recién comprados necesitan de un cambio de aceite o una revisión de la presión de los neumáticos. Nadie hoy día les subvencionará la construcción de un instrumento similar al que tienen, ni los principales bancos, ni las grandes empresas, ni muchos menos las multinacionales que tanto daño están haciendo al pequeño tejido comercial de nuestros conciudadanos. Por lo tanto, el órgano

que tienen en su ciudad, añadiendo su indudable valor histórico, debe ser considerado como único e irrepetible”.

Y en el caso de Orduña, esto se multiplica por cuatro, con la peculiaridad de que sus constructores y sistemas de funcionamiento son distintos, lo que enriquece el resultado final de su paleta estilística y se traduce en estéticas visuales y mundos sonoros bien contrastados.

Pero la historia del patrimonio organístico de Orduña comienza mucho antes de las fechas en que se construyeron los instrumentos que vamos a visitar. En la calle Burdin Kalea, junto a la Parroquia de Santa María, se ubicó el taller del organero Vicente Alemán y Oñate, nacido probablemente en Burgos y fallecido en Orduña en 1606<sup>1</sup>. En 1576 se encontraba construyendo el órgano de la Iglesia de Santa María de Orduña, y también construiría los de Santa María en Salvatierra (ca.1578), San Martín de Sotés en La Rioja (1579), Azkoitia (1580), Markina (1579), Oviedo (1592) y Santa María de Uribarri en Durango (1604), además de constar diversas reparaciones e intervenciones en Elgueta, Oñate, Segura, Santander y Sigüenza (1600–1604). Consta documentalmente alguna colaboración con el célebre organero Guillaume de Lupe, lo que le señala como uno de los organeros vinculados al País Vasco de mayor importancia en la historia. Su último contrato fue para el órgano de las Agustinas de Artziniega. Su hijo, Juan Alemán y Mendieta, realizó distintas reparaciones en los órganos de Elgoibar (1609, 1610 y 1612), Orduña y Artziniega, pero no parece que tuviera la capacidad creativa de su padre. No obstante, los documentos existentes en Elgoibar le mencionan como “maese de hacer órganos” y vecino de Orduña. Después de él, el taller cesaría por completo en sus trabajos y actuaciones.

## 1. MONASTERIO DE SANTA CLARA

Comenzamos nuestro viaje organístico por Orduña con la visita al órgano positivo construido por Federico Acitores (Torquemada, Palencia, op.93, 2013), situado en la iglesia del **Monasterio de Santa Clara**. El nombre de “positivo” le viene de su carácter transportable, ya que se puede “posar” en el lugar que se se estime conveniente, pudiendo modificarse su ubicación si es necesario. Este nombre le diferencia de los denominados órganos “portativos”, de tamaño bastante más pequeño, que podían ser transportados con el brazo izquierdo mientras el intérprete lo tañía con el derecho, o viceversa. Muchos de los órganos medievales fueron de este tipo.

Los órganos positivos se han utilizado tradicionalmente para acompañar a grupos vocales y/u orquestales en las interpretaciones de música antigua, en particular, las del Renacimiento y el Barroco. Pero la propuesta que hace Federico Acitores con este tipo de órganos va más allá, pues el hecho de poseer un secreto y un teclado “partidos” permite interpretar satisfactoriamente el vasto repertorio de la música barroca ibérica (España y Portugal) que ha llegado hasta nosotros. La partición consiste en la posibilidad de practicar una registración diferente en ambas mitades del teclado, con lo que una melodía situada en la mitad derecha (notas agudas) puede ser acompañada con juegos diferentes por la mitad izquierda (notas graves), y viceversa. Así, las obras de Sebastián Aguilera de Heredia (1561–1627), Francisco Correa de Arauxo (1584–1654), Pablo Bruna (1611–1679), y otros muchos maestros más de los siglos XVI y XVII llevan por título: “partido de mano derecha” o “medio registro de tiple de mano derecha” cuando la voz solista es aguda, y “partido de mano

<sup>1</sup> ABAUNZA, F. (<https://es.scribd.com>).– *Vicente Alemán (+1606), organista y organero*; ITURRATE, J. (1990).– *Un taller de organeros en Orduña en los siglos XVI y XVII*. Scriptorium Victoriense 37, p.204–223; RODRÍGUEZ SUSO, C. (1999).– *Alemán*, in: E. Casares (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores. vol.1, p.250. Madrid.

izquierda” o “medio registro de bajón de mano izquierda”, cuando la voz solista se sitúa en el registro grave. Esto nos lleva a un universo compositivo de gran libertad, pues las notas de la parte izquierda pueden sonar más agudas que las de la derecha; es decir, un mundo colocado deliciosamente al revés. Por esta razón, hay registros comunes a ambas mitades del teclado (Violón 8', Tapadillo 4' y Quincena 2'), en tanto que otros son exclusivos de la mitad derecha (Nasardo 12ª 2<sup>2/3'</sup> y Nasardo 17ª 1<sup>3/5'</sup>) y permiten construir un bonito efecto de “corneta de hileras”. El tirador de los Orlos 8' está colocado, pero no existe el registro a la espera de una futura instalación. Sería el único registro de lengüeta del instrumento.



Aspecto general del lado posterior del órgano positivo de Federico Acitores ubicado en la iglesia del Monasterio de Santa Clara de Orduña



Registros del órgano positivo de Federico Acitores ubicado en la iglesia del Monasterio de Santa Clara de Orduña. En el lado izquierdo: Violón 8', Tapadillo 4' y Quincena 2'. En el lado derecho: Violón 8', Tapadillo 4', Quincena 2', Nasardo 12ª 2<sup>2/3'</sup> y Nasardo 17ª 1<sup>3/5'</sup>. Los Orlos 8' no están instalados. Aclaremos que los juegos de 8' (8 pies) son los que suenan a su altura real. El nº 8 proviene de que el tubo abierto del “do” más grave del teclado mide 8 pies, o sea, unos 2,40 metros. Si está tapado, es suficiente con que mida la mitad (1,20 metros). Los juegos de 4' suenan una octava aguda y los de 2', dos octavas agudas. En cambio, los nasardos se denominan “mutaciones”, pues no hacen sonar la nota real, sino otra situada una docena alta (octava + quinta), o una diecisetena alta (doble octava + tercera). Así que un “do” como nota fundamental sonaría como un “sol” con la docena y como un “mi” con la diecisetena. Estos juegos de sonido “falso” son ideales para “colorear” el perfil sonoro del instrumento.

La Quincena 2' se sitúa en la fachada del órgano, lo que embellece su aspecto exterior. Los tiradores de los registros accionan los denominados “árboles de compás”, que sirven para desplazar la corredera haciendo coincidir sus agujeros con las bases de los tubos situados sobre el tablón del secreto. De este modo, se añaden o suprimen los diferentes registros según se desee. Como puede verse, es un instrumento que, a pesar de sus reducidas dimensiones, muestra una gran versatilidad de usos y repertorios.

**AUDICIÓN.**– Improvisaciones breves para visualizar las posibilidades del instrumento.



Aspecto general del lado anterior del órgano positivo de Federico Acitores ubicado en la iglesia del Monasterio de Santa Clara de Orduña, donde se observan los tubos de la Quincena 2' colocados en la fachada



Detalle del mecanismo de los tiradores de los registros del órgano positivo de Federico Acitores ubicado en la iglesia del Monasterio de Santa Clara de Orduña



Interior del órgano positivo de Federico Acitores ubicado en la iglesia del Monasterio de Santa Clara de Orduña. Se aprecian las prolongaciones de las teclas (PT), los tubos acodados del Violón 8' en posición horizontal (A), los tubos tapados de madera del Violón 8' y el Tapadillo 4' (B) (con una octava de coincidencia), los tubos tapados metálicos del Violón 8' (C) y del Tapadillo 4' (D), los tubos agudos de la Quincena 2' (E), los de los nasardos en 12ª (F) y 17ª (G) y los de la Quincena 2' en fachada (H)

## 2. IGLESIA DE SANTA MARÍA

Proseguimos nuestro recorrido examinando los instrumentos situados en la **Iglesia de Santa María**: su órgano de lengüeta (armonium) de Alphonse Rodolf (París, 1861–1862) y su monumental órgano de Aquilino de Amezua, que, como reza en el frontal de la consola, fue construido en 1905.

Largamente denostado y olvidado, el armonium es un bellissimo instrumento que desgraciadamente ha permanecido en el quasi-anonimato durante los últimos 60 años. Poca atención se le ha prestado en los últimos tiempos; de hecho, en nuestros títulos profesionales figura la mención “Profesor Superior de Organo y Armonio” y durante nuestra carrera jamás vimos uno de estos instrumentos ni en pintura. Quien escribe estas líneas ha sido afortunado al poder tocarlos en concierto, como fue el del Santuario de Arratzu, cerca de Gernika, construido por Alexandre & Fils Inventeurs et Facteurs en París, sensacional instrumento con una gran capacidad de almacenamiento de aire en su arca.

En términos técnicos, el armonio<sup>2</sup> es un instrumento de tecla y viento en el cual el sonido se produce por la vibración de diversos juegos de lengüetas libres debido a la entrada del aire

<sup>2</sup> BERNER, A. (1980).- *Harmonium*, in: S. Sadie (ed.): “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”. Macmillan Publishers Limited. vol.8, p.169–175. London; PLIEGO, V. (1999).- *Armonio (armoniflauta, harmonio, harmonium)*, in: E. Casares (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores. vol.1, p.693–695. Madrid.

que se genera por medio de dos pedales que activan sendos fuelles que transmiten aire a un segundo fuelle o reservorio que asegura de esta manera una presión constante, de modo parecido a como se acumula el aire en el odre de una gaita. El tamaño y la forma de las lengüetas condiciona el tipo de sonido que produce cada registro, que tiene su propio tirador que permite la entrada de aire a su correspondiente sección de lengüetas. En este sentido, es un mecanismo similar a la entrada de aire en cada uno de los juegos del órgano.

El apogeo del instrumento en el siglo XIX y comienzos del XX hizo que no solo se utilizara con fines litúrgicos, sino también en el ámbito del salón de las casas privadas y en los estudios de los compositores. Además el coste del instrumento se fue abaratando por la fabricación en serie, que lo hizo muy accesible, fuera ya de los ámbitos de la aristocracia. Antonio López Almagro afirmaba en el siglo XIX su uso secular al decir que “su empleo no es hacer acompañamiento de salmodia ni suplir la falta de órgano en una capilla u oratorio; su puesto está en el elegante salón aristocrático, en el estudio del compositor, en el modesto retiro del aficionado”.

AL S.<sup>o</sup> D. MARIANO SORIANO FUERTES.

**MÉTODO COMPLETO**  
**TEÓRICO PRÁCTICO**

**DE**  
**HARMONIUM**  
**HARMONIUM**

por (ORGANO EXPRESIVO)

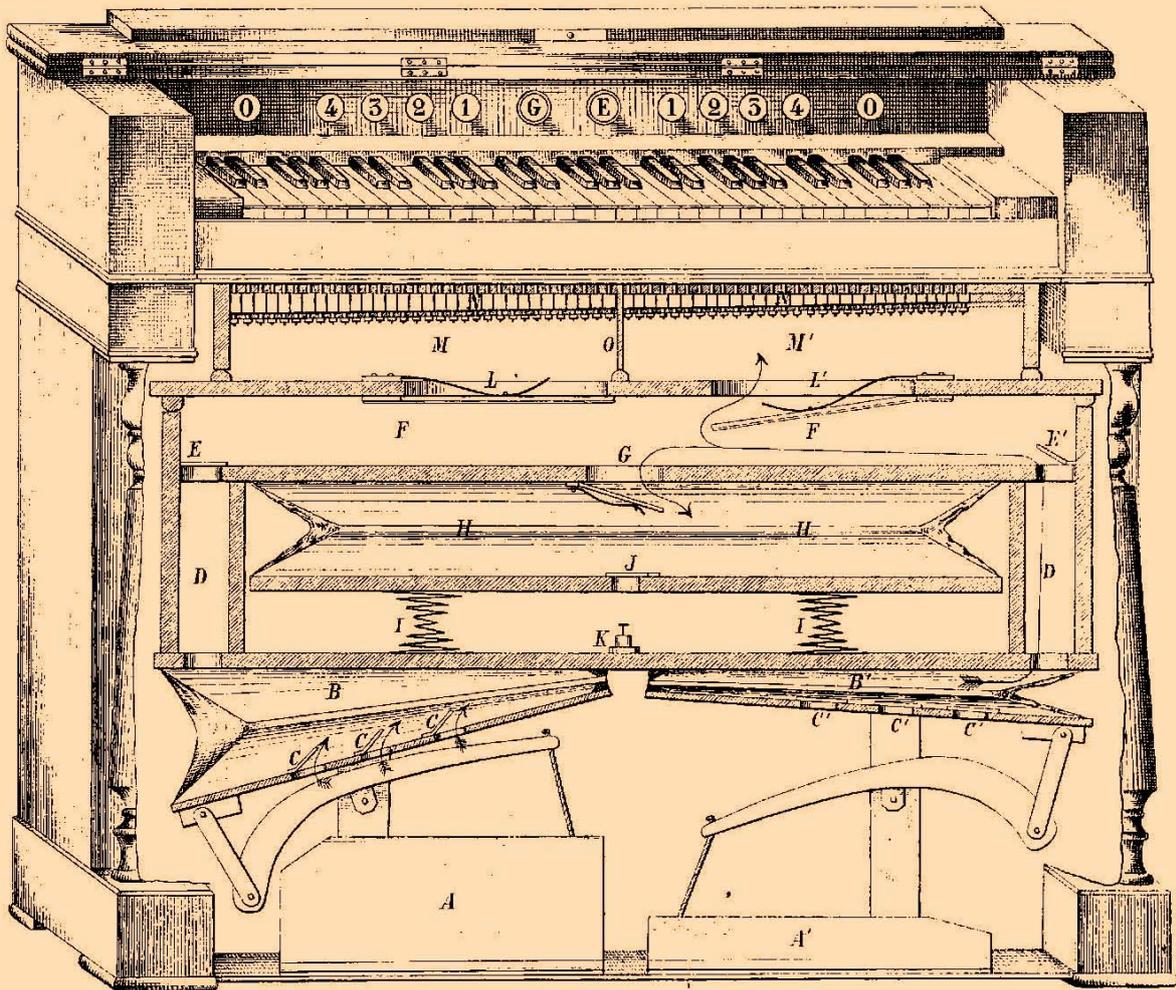
**A. LOPEZ ALMAGRO.**

<b>PRECIOS FIJOS</b>			
PROPIEDAD	MADRID . . . . .	60 R <sup>s</sup>	DERECHO
DEPOSITADO	PROVINCIAS . . . . .	70 ..	DE TRADUCCION
	ULTRAMAR . . . . .	80 ..	RESERVADO.

ANTONIO ROMERO, EDITOR.  
MADRID  
Calle de Preciados n.º 1.  
ALMACEN DE MÚSICA É INSTRUMENTOS.

Antonio López Almagro: *Método Teórico Práctico de Harmonium*. Portada de la edición (Madrid, 1872)

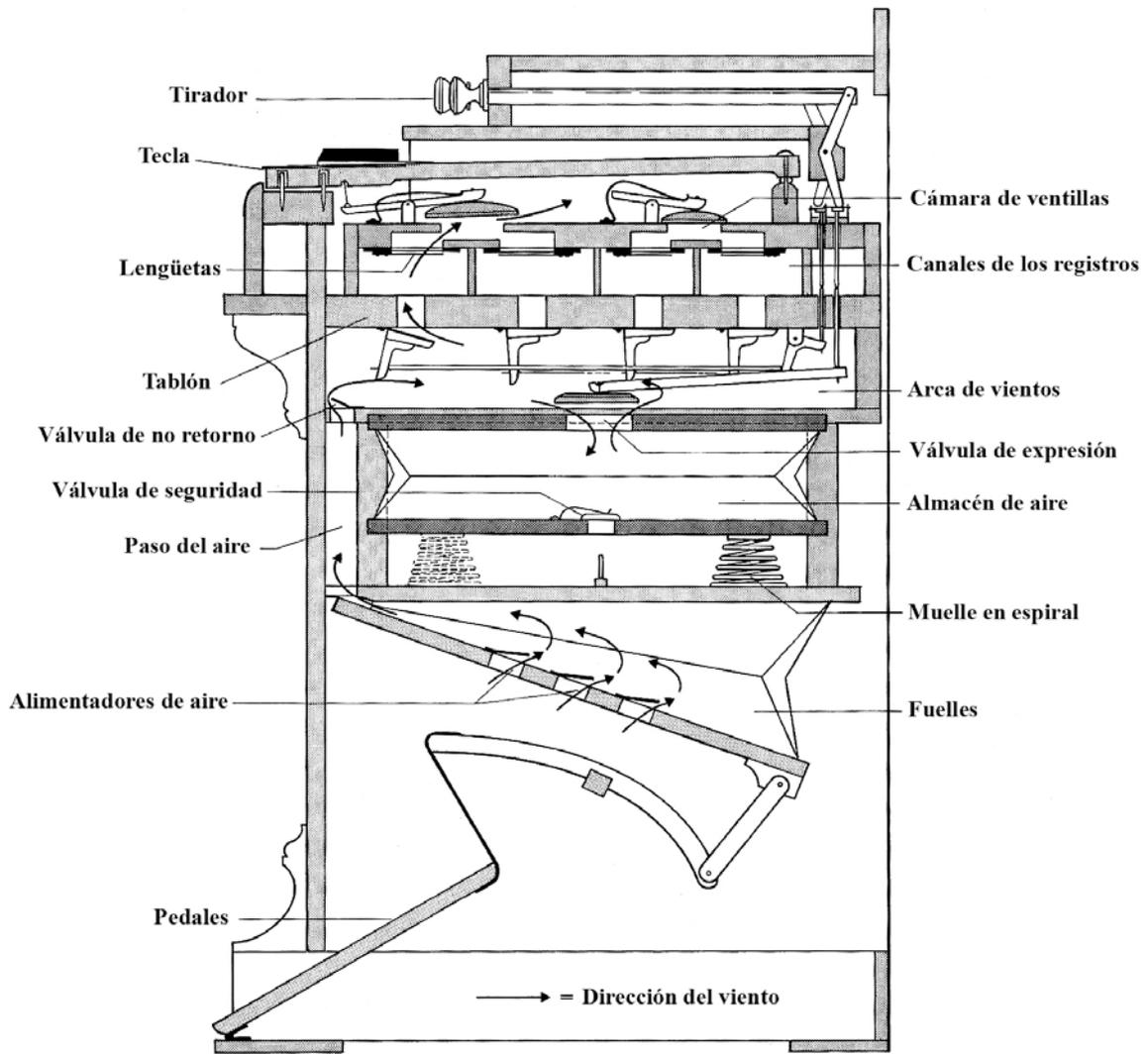
# INTERIOR DEL HARMONIUM.



## ESPLICACION.

*A.* Pedal en ascenso.  
*B.* Fuelle abriendo.  
*C.* Válvulas de fuelle dando entrada al aire.  
*D.* Tubos conductores.  
*E.* Válvula de tubo conductor, cerrada.  
*F.* Secreto ó cámara.  
*G.* Válvula de entrada al depósito.  
*H.* Depósito.  
*I.* Muelles que ejercen presión sobre el depósito.  
*J.* Válvula de desahogo.  
*K.* Pistón que abre la válvula de desahogo.  
*L.* Válvula de entrada al medio-juego grave, abierta.  
*M.* Medio-juego grave.  
*N.* Cajas de lengüetas.  
*O.* División de los dos medio-juegos, grave y agudo.

*A'.* Pedal en descenso.  
*B'.* Fuelle cerrando.  
*C'.* Válvulas de fuelle cerradas.  
*E'.* Válvula de tubo conductor, abierta.  
*L'.* Válvula de entrada al medio-juego agudo, abierta.  
*M'.* Medio-juego agudo.



Esquema del funcionamiento de un armonio con expresión (según Berner, 1980)



Armonio de Alphonse Rodolf en la iglesia de Santa María de Orduña

El armonio de Alphonse Rodolf ubicado en la iglesia de Santa María es muy rico en registros, incluidos aquellos que suenan una octava grave, como el contrabajo o la flauta de 16 pies en el lado izquierdo (graves)<sup>3</sup>. Hay dos llamadas para el sonido de los “fuertes” y un mecanismo de expresión que se acciona con un tirador central para regular el potencial de entrada del aire. También posee un efecto de trémolo y juegos muy dulces en el lado derecho (agudos), como el arpa eólica o la voz celeste. Es, por lo tanto, un instrumento de tamaño medio-grande que, convenientemente restaurado, podría aportar un bagage musical ciertamente interesante, tanto en el plano litúrgico como en el concertístico.



Registros del armonio de Alphonse Rodolf en la iglesia de Santa María de Orduña situados sobre el teclado de izquierda a derecha: 0-Forté, Contre Basse, Flûte 16, Euphône, 4-Basson, 3-Clairon, 2-Bourdon, 1-Cor Anglais, E-Expression, 1-Flûte, 2-Clarinette, 3-FiFre, 4-Haut-Bois, harpe Eolienne, Tremolo, Voix Célestes, 0-Forté

Ilustres compositores, como el belga César Franck (1822-1890), los franceses Camille Saint-Saëns (1835-1921) y Alexandre Guilmant (1837-1911), junto con el alemán Sigfrid Karg-Elert (1877-1933), escribieron una gran cantidad de obras para este instrumento. En España, su empleo se centró en la música litúrgica, pero no faltaron notables compositores que escribieron multitud de piezas para este instrumento, como Valentín de Zubiaurre (1837-1914), Antonio López Almagro (1839-1904), Juan Padrón (1849-1896), Robustiano Montalbán (1850-1937), Roberto Goberna (1858-1934), Melecio Brull (1858-1923), Teodoro Echegoyen (1870-1905), Eduardo Torres (1872-1934), Josep Maria Padró i Farré (1884-1959), Florencio Lafita (1885-1965), Emma Chacón (1886-1972) y Joan Maria Thomàs Sabater (1896-1966).

El órgano es, con toda seguridad, el instrumento musical más complejo que ha diseñado el ser humano en toda su historia. Desde el antiguo *hydraulis* de la Grecia clásica que construyó Ctesibius hacia el siglo III a. C. y funcionaba con una bomba de agua, pasando por el órgano romano de Aquincum (Hungría, ca.228 d. C.) y los órganos que regalaron a los

<sup>3</sup> Aprovechamos para insistir aquí en que los juegos que suenan a su altura real se dice que son de 8 pies porque el “do” más grave del teclado en los flautados mide 8 pies de largo (casi dos metros y medio), longitud que se reduce a la mitad en los tubos tapados (como el bordón), pues el aire rebota contra la tapa del extremo. La mitad de la longitud produce la octava aguda (4 pies), y la cuarta parte, la doble octava aguda (2 pies). El doble de la longitud (16 pies) hace que la nota suene una octava grave.

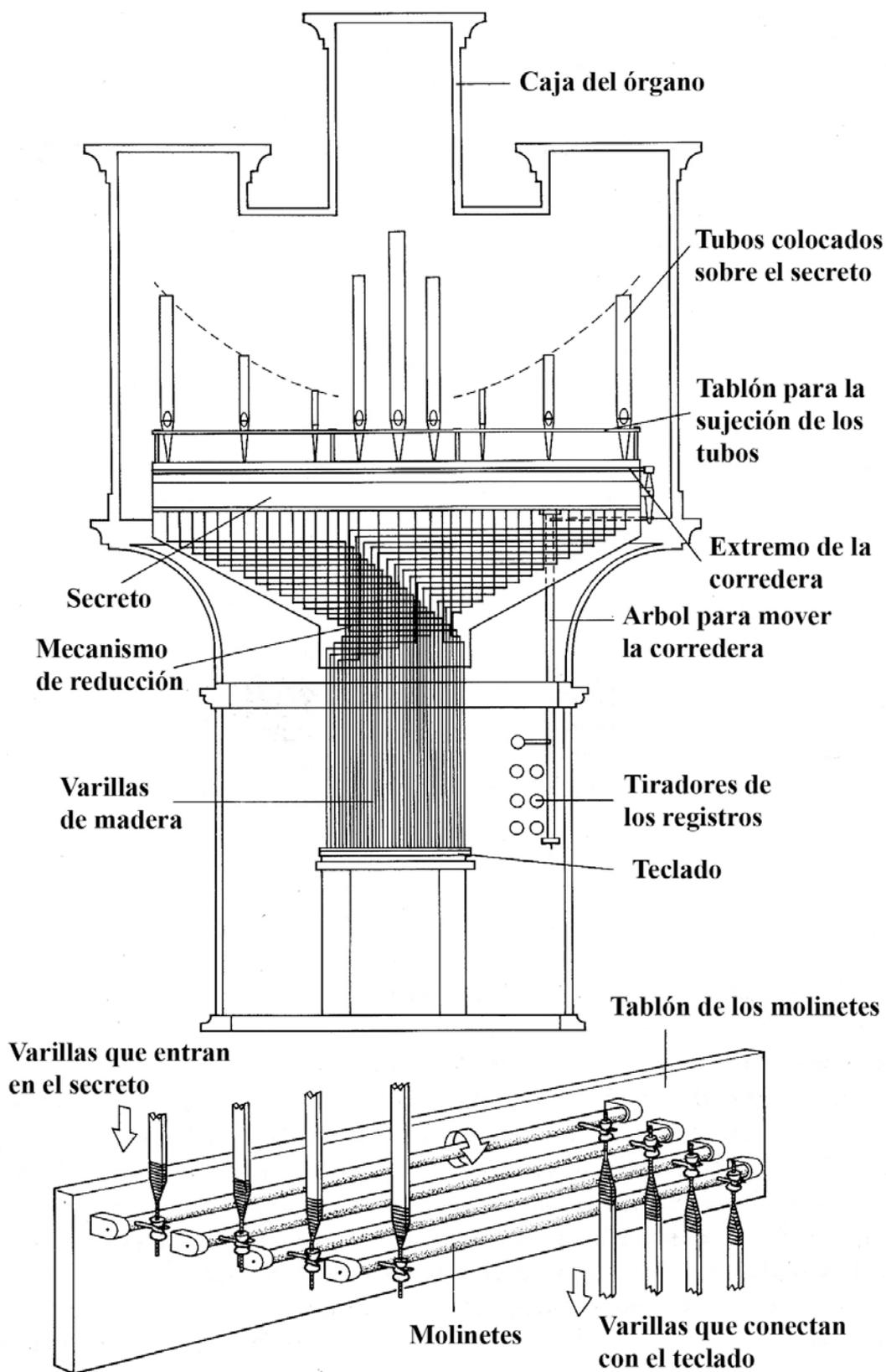
reyes Pipino “el breve” en el 757, a Carlomagno en el 812 y al emperador de China en el s.XIII, parece claro que el instrumento constituía un obsequio de alto valor para los grandes mandatarios de la Antigüedad y la Edad Media. Como los órganos medievales carecían de registros, el “blockwerk” de la Catedral de Valencia (siglos XIV–XV) alcanzaba los cinco teclados, cada uno de ellos con una combinación de juegos fija. Poco antes del comienzo del siglo XVI, los instrumentos ya disponían de registros para que se pudiera accionar la entrada o supresión de un determinado juego durante el transcurso de una obra. El período barroco supuso la aparición de los “estilos nacionales”, con el “Werkprinzip” nortealemán y holandés, los decorados órganos italianos, los órganos ibéricos de España y Portugal con el teclado partido y la trompetería horizontal exterior “en batalla” y los espectaculares órganos franceses que favorecían la interpretación de múltiples dúos y piezas de potente sonoridad con sus *Plein jeu* y *Grand jeu*. Tras un cierto periodo de decadencia desde finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, el órgano experimenta un importante resurgimiento con la figura de Aristide Cavaillé-Coll en Francia y poco después con el *Orgelbewegung* (o “movimiento por el órgano”) en el mundo germánico. Será el paraíso del órgano romántico, de hechuras más orquestales, cajas expresivas y nuevos tipos de transmisión (neumática y eléctrica) que hará que los compositores desarrollen obras de mayor envergadura, hasta el punto de escribir sinfonías en cuatro o más movimientos, equiparando al órgano con la gran orquesta sinfónica, tal y como hicieron Charles-Marie Widor (1844–1937) y Louis Vierne (1870–1910).

El proceso constructivo de los grandes instrumentos obligó a desarrollar un mecanismo de reducción que hiciera posible que la transmisión mecánica se pudiera extender desde la reducida anchura de un teclado a la anchura mucho mayor que ocupaba la disposición de los tubos dentro de la caja. Este mecanismo se basaba en un complejo sistema de molinetes horizontales que facilitaba que las varillas verticales se pudieran mover con independencia de las distancias a que se encontraran los tubos.

La entrada en el secreto del mecanismo vertical que transmitía la acción de pulsar la tecla a la apertura de las ventillas que permitían la entrada del aire en los canales de las notas siempre constituyó un desafío crucial en la construcción de los órganos, pues, al final, el organero debe manejar el aire como un fontanero el agua, es decir, no podemos permitirnos que el aire se escape, para lo cual los sectores por los que discurre deben estar bien revestidos con pieles que hagan que el comportamiento de las distintas cavidades y conductos sea completamente estanco.

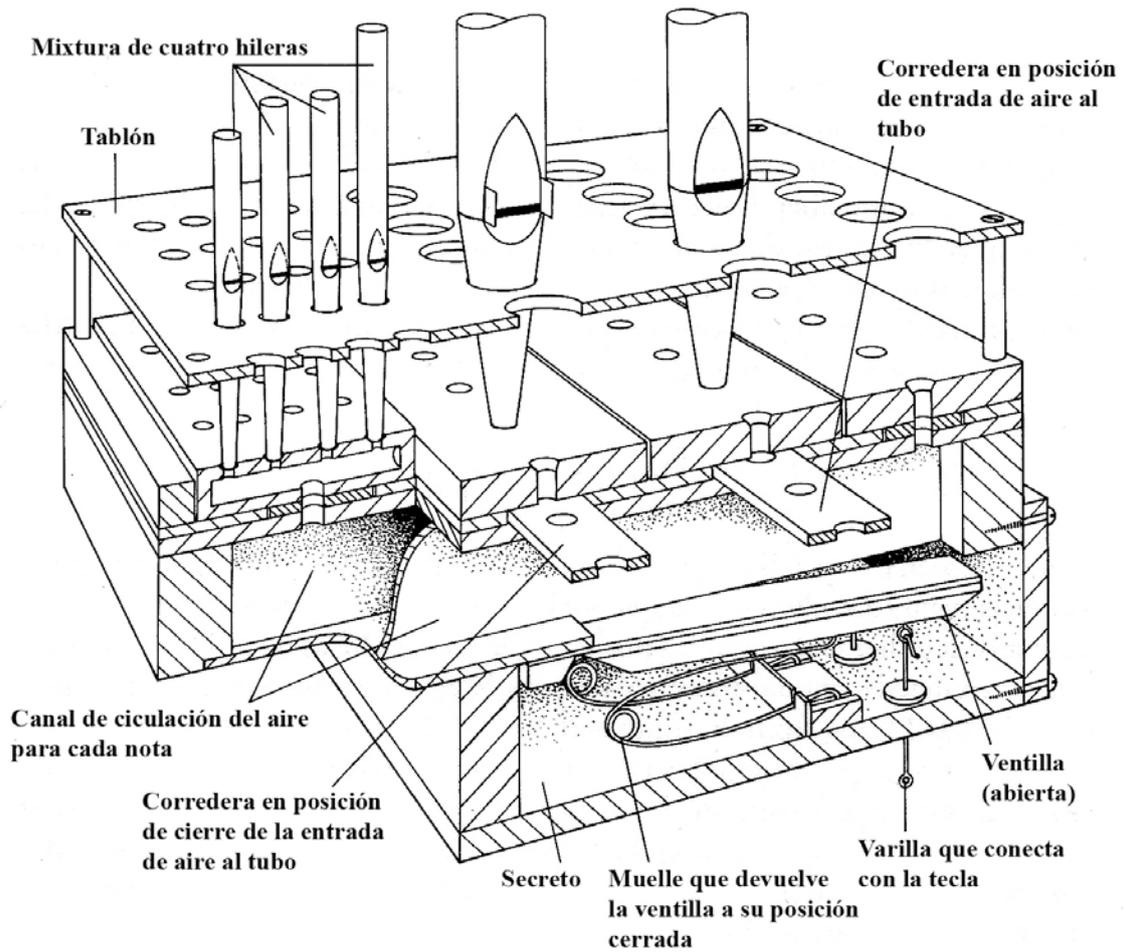
A su vez, las correderas deben facilitar o impedir el acceso del aire a las bases de los tubos colocados sobre el secreto; esto es lo que hace que se puedan abrir o cerrar determinados registros accionando unos tiradores que provocan el desplazamiento horizontal de las correderas desde posiciones cerradas hasta posiciones abiertas. Al final, el funcionamiento del órgano se asemeja a la disposición de las matrices o los determinantes en las matemáticas. La acción de presionar una tecla correspondiente a una determinada nota se traduce en la entrada del aire en todo el canal de esa nota, sobre el cual se apoyan los tubos de cada registro (sistema vertical). Si la corredera se acciona haciendo coincidir sus agujeros con las respectivas bases de los tubos (sistema horizontal), entonces será posible que el tubo suene y se produzca la emisión de esa nota en aquellos juegos que en ese momento se encuentren abiertos. La entrada de las varillas que accionan las ventillas en el secreto debe estar recubierta de unas tetillas aislantes, algo muy similar a cómo se maneja un niño en el interior de una incubadora, sin que se rompa el ambiente en el interior. Es la resolución del problema de cómo acceder desde el exterior sin alterar las condiciones del interior. Como

puede verse, el éxito del maestro organero, en una buena parte, reside en que la conducción del aire no se vea perturbada por la acción de los distintos mecanismos<sup>4</sup>.

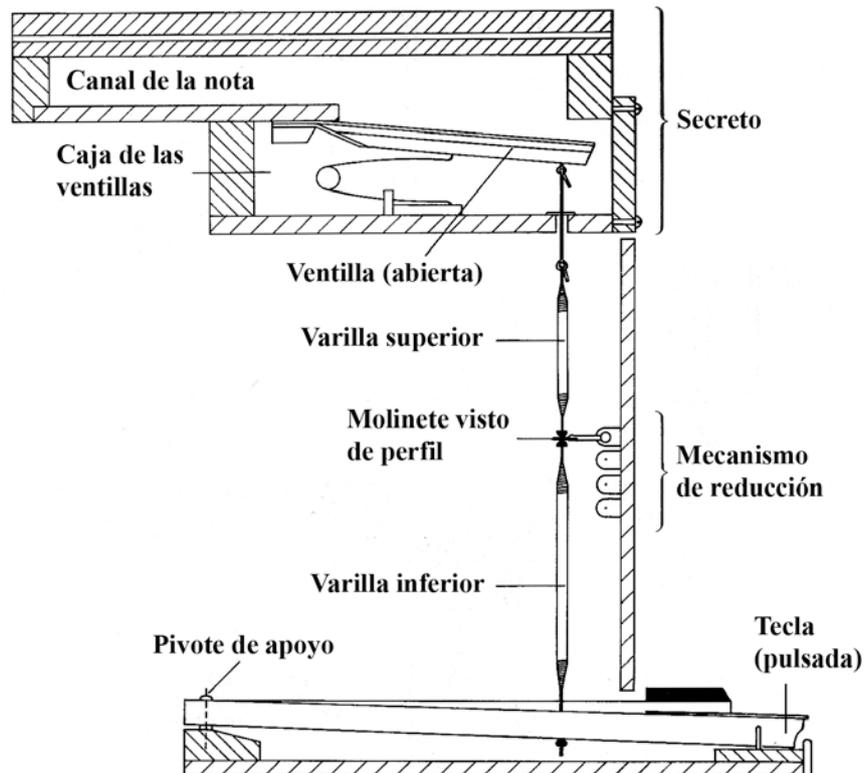


Mecanismo de reducción en la caja de un órgano (Hurford, 1990, p.19)

<sup>4</sup> HURFORD, P. (1990).- *Making music on the organ*. Oxford University Press, pp.17, 19 y 20.



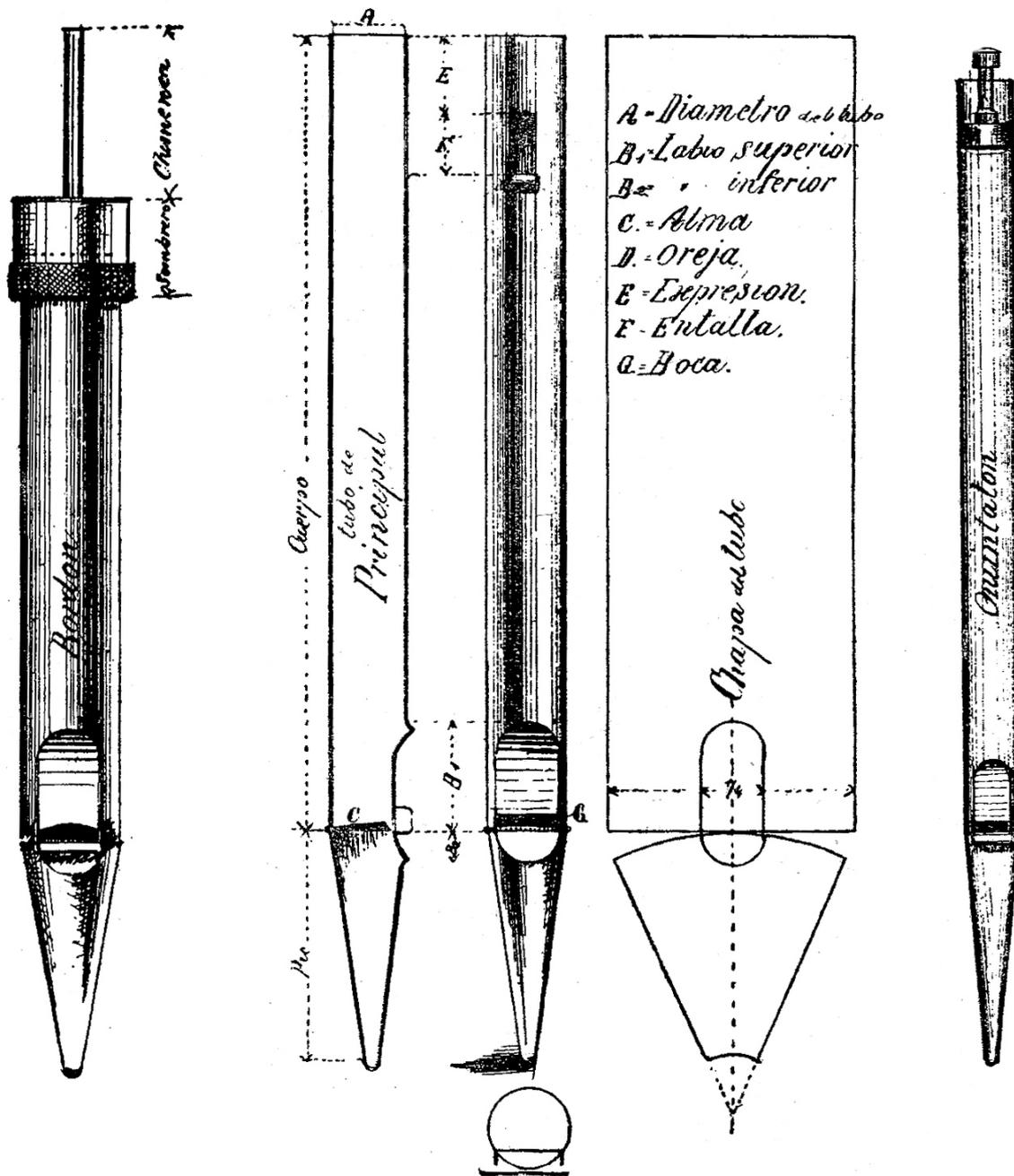
Funcionamiento del órgano en la zona del secreto (Hurford, 1990, p.17)



Vista lateral de la acción de la tecla sobre la apertura de la ventilla (Hurford, 1990, p.20)

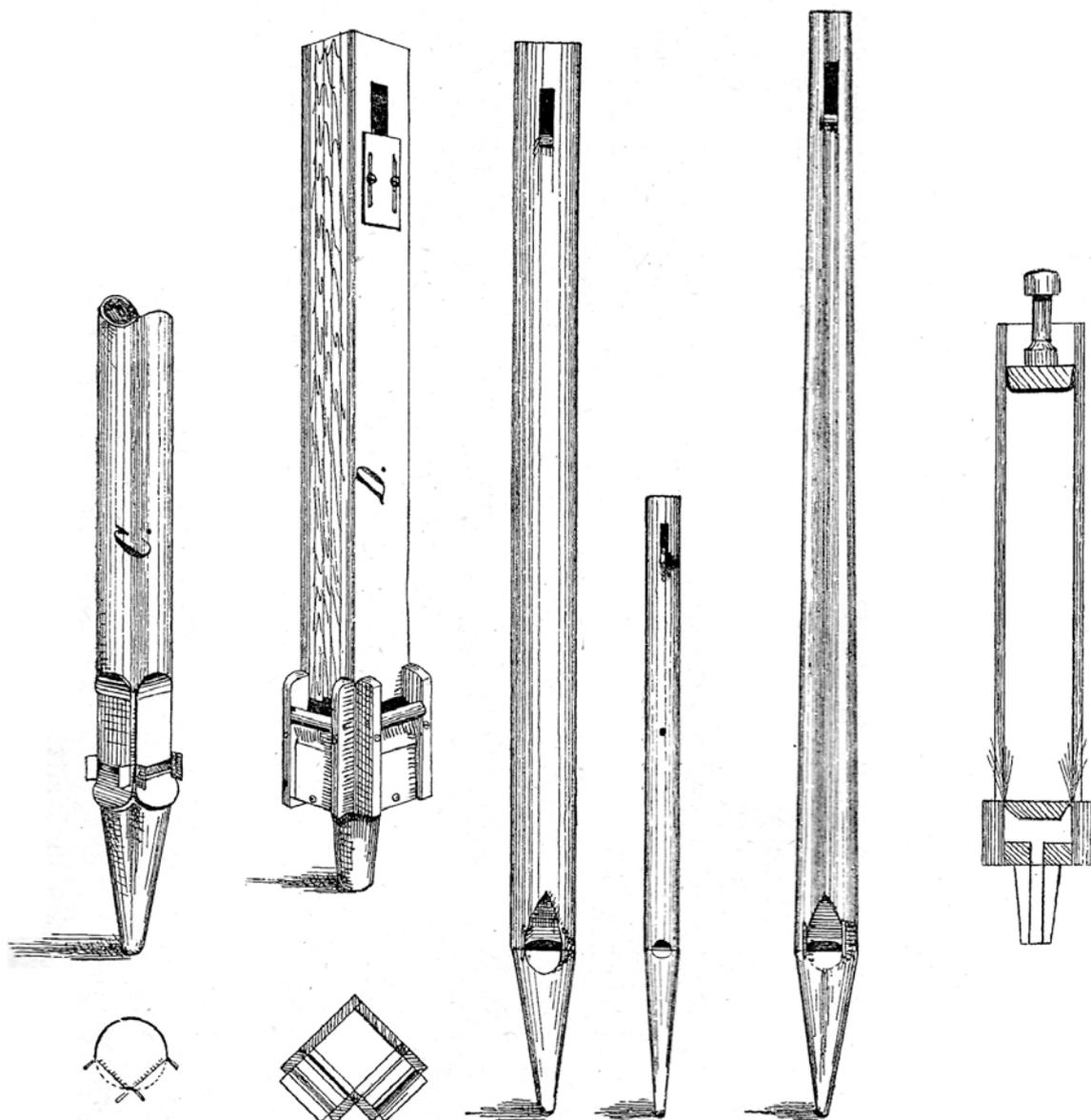
Un capítulo aparte es el de la construcción y morfología de los diferentes tipos de tubos que componen el arsenal sonoro del órgano. Es infinita la nomenclatura que los caracteriza, en muchos casos condicionada por el idioma propio de la región en que se construyeron: el *Montre* francés, el *Open diapason* inglés, el *Scharff* alemán, los *Viejos* españoles, el *Ottavino* italiano, etc.

Básicamente, los tubos (y por tanto, los registros) del órgano se pueden dividir en dos grandes grupos: flautados y lengüetas. A su vez, los primeros pueden ser abiertos o cerrados. Entre los abiertos, los hay que suenan a su altura, y también otros que dan una nota diferente de la pulsada. A estos últimos se les llama "mutaciones". También las mutaciones se pueden reunir en hileras, de manera que cada vez que pulsamos una tecla, suenan dos, tres, cuatro, cinco, seis y hasta siete notas simultáneamente, muchas de ellas, a su vez, como mutaciones respecto de la nota fundamental pulsada. Son las denominadas "mixturas", que aportan un colorido especial al sonido del instrumento.



Distintos tipos de tubos de flautado y su terminología (Merklin, 1924, p.36)

Los flautados son tubos labiales, más anchos en el caso de los principales (que muchas veces componen la fachada del instrumento), y algo más estrechos en las flautas y gambas, por lo que su sonido es más dulce. Pueden ser de 32, 16, 8, 4, 2 y 1 pie, lo que hace que tengan mucho recorrido en su extensión, desde dos octavas más grave hasta tres octavas más agudo que la nota que se está pulsando. Normalmente los graves de 32 y 16 pies se reservan para el pedal, aunque también suele haber un juego de 16 pies en el primer teclado. No siempre están abiertos; a veces se presentan tapados “en chimenea” o completamente, lo que suaviza la emisión del sonido de forma notable.

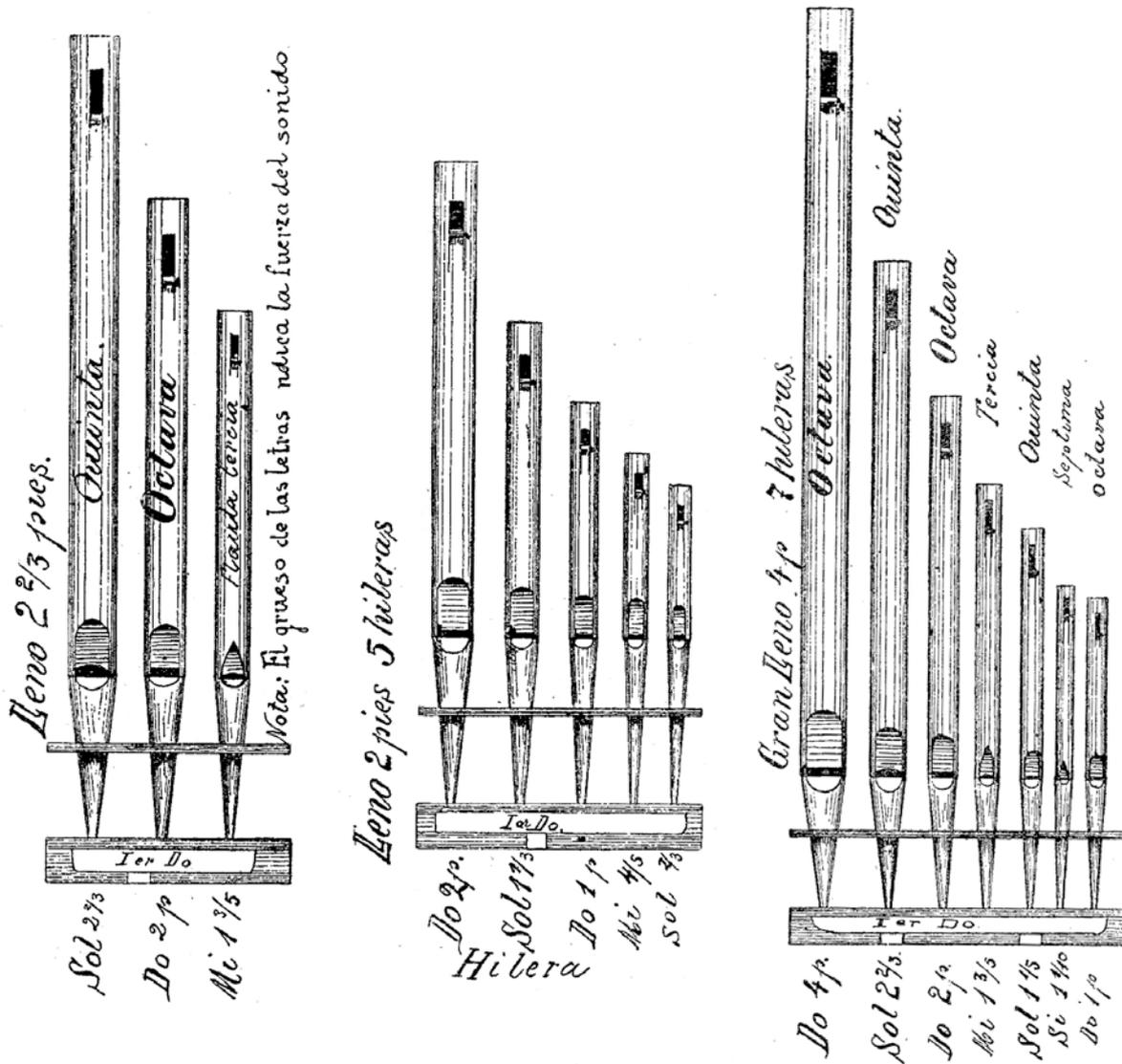


Distintos tipos de tubos de flautado abiertos y cerrados (Merklin, 1924, tomados de las pp.55 y 61)

Los tubos labiales tapados tienen una sonoridad más ocluida e íntima, y se caracterizan, porque, para una determinada altura del sonido, solo es necesaria la mitad de su longitud, pues, al estar tapados, el aire recorre por dos veces la longitud del tubo. Son los generalmente llamados “bordones” y “tapadillos”, que suenan con extraordinaria suavidad, a veces como un susurro casi imperceptible.

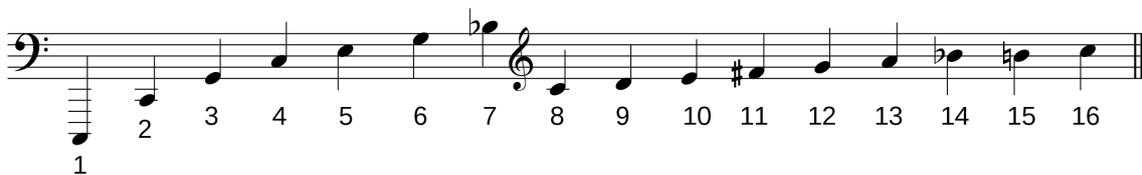
Las mutaciones y mixturas son juegos que no suenan a su verdadera altura, es decir, podemos pulsar un “do” en el teclado y, en realidad, suena el “sol” de una octava y una

quinta (una docena) por encima. Cualquiera podría pensar que esto es de locos, pero, sin embargo, el efecto es sorprendente. Las dos hileras de una Sesquiáltera son ideales para una melodía de coral acompañada por fondos suaves, y el Lleno (que Bach anota en sus partituras como “Organo Pleno”) es noble y poderoso, constituyendo la esencia misma del órgano, su auténtico armazón o “esqueleto”.



Llenos de tres, cinco y siete hileras (Merklin, 1924, tomados de las pp.65 y 66)

La denominación de los llenos se basa en un número mixto cuyo quebrado indica el cociente entre los sonidos armónicos derivados de la nota fundamental. Cuando se emite una nota determinada, siempre suenan con ella una serie de sonidos armónicos, como la octava, la octava + quinta = docena, la doble octava = quincena, la doble octava + tercera = diecisetena, la doble octava + quinta = decinovenena, la triple octava = ventidocena, etc.



La progresión de valores en cuanto a la medida en pies (') de los tubos que suelen componer los llenos es la siguiente:

Sonido 1 (do <sup>1</sup> )	---> 8'
Sonido 2 (do <sup>2</sup> )	---> 4'
Sonido 3 (sol <sup>2</sup> )	---> 2 <sup>2/3</sup> '
Sonido 4 (do <sup>3</sup> )	---> 2'
Sonido 5 (mi <sup>3</sup> )	---> 1 <sup>3/5</sup> '
Sonido 6 (sol <sup>3</sup> )	---> 1 <sup>1/3</sup> '
Sonido 7 (si bemol <sup>3</sup> )	---> 1 <sup>1/7</sup> '
Sonido 8 (do <sup>4</sup> )	---> 1'
Sonido 9 (re <sup>4</sup> )	---> 8/9'
Sonido 10 (mi <sup>4</sup> )	---> 4/5'
Sonido 12 (sol <sup>4</sup> )	---> 2/3'
Sonido 15 (si <sup>4</sup> )	---> 8/15'
Sonido 16 (do <sup>5</sup> )	---> 1/2'
Sonido 24 (sol <sup>5</sup> )	---> 1/3'
Sonido 32 (do <sup>6</sup> )	---> 1/4'
Sonido 48 (sol <sup>6</sup> )	---> 1/6'
Sonido 64 (do <sup>7</sup> )	---> 1/8'
Sonido 96 (sol <sup>7</sup> )	---> 1/12'
Sonido 128 (do <sup>8</sup> )	---> 1/16'

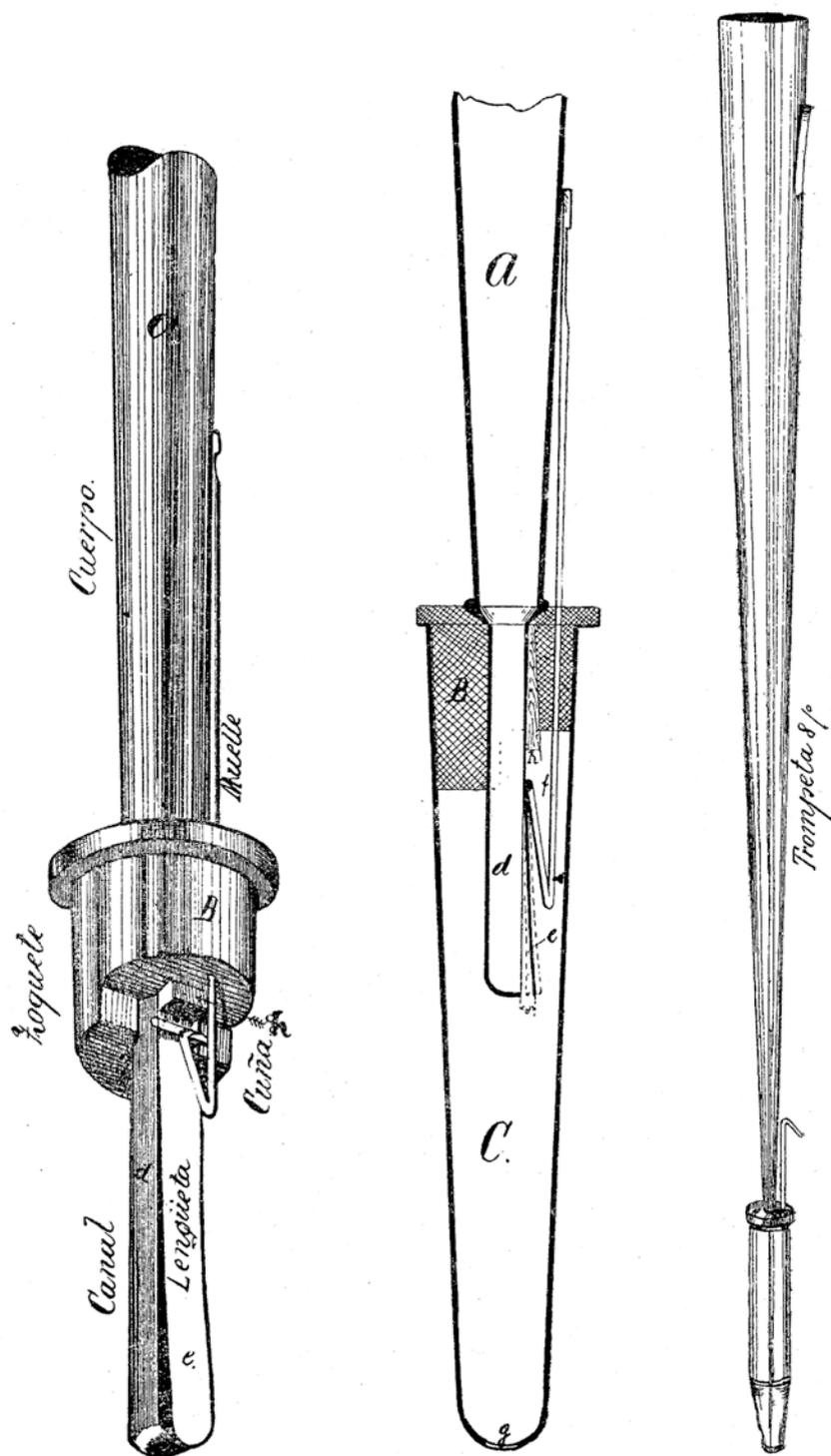
Por supuesto, esta progresión de tamaños de tubo hacia tubos cada vez más minúsculos solo es posible sobre las notas fundamentales más graves. A medida que ascendemos en la escala, las hileras más agudas desaparecen, o bien se producen saltos a una octava inferior para repetir las notas dentro de una misma hilera. Lo más habitual es reducir el número de hileras.

Por último, los juegos de lengüetas dan una potencia y colorido extraordinarios al instrumento. Las trompetas “en batalla” de los órganos barrocos ibéricos son visualmente impactantes porque se sitúan en el exterior de la caja, y además, al estar horizontales, se protegen de la entrada de polvo y otros artefactos. También por estar en posición externa a la caja, su sonoridad es contundente. En cambio, en el Romanticismo, las “trompetas armónicas” se sitúan en el interior de la caja, y, además, a veces metidas en la caja expresiva, por lo que su sonido es mucho más lírico y delicado. La longitud de los resonadores de las lengüetas no es necesariamente proporcional a la altura del sonido, pues esta la da la longitud de lengüeta batiente. Cuanto mayor sea, más grave será el sonido. Por eso, los tubos disponen de un muelle regulador de esta longitud para poder afinar las notas correctamente<sup>5</sup>.

El órgano de dos teclados de la Parroquia de Santa María de Orduña (1905) es un formidable instrumento construido por un maestro organero de gran tradición familiar. Nieto de Diego de Amezua e hijo de Juan Amezua, Aquilino Amezua Jáuregui (Azpeitia, Gipuzkoa, 1847 – Hernani, Gipuzkoa, 1912) se independizó rápidamente de sus raíces familiares. El inconmensurable organero francés Aristide Cavaillé-Coll no le admitió en su taller como aprendiz, por lo que marchó a trabajar a Orihuela, Valencia, Barcelona, Pasaia y, desde 1905, en Azpeitia, donde se instaló con su hermano Juan, y finalmente en Hernani, donde fundó la sociedad Amezua y Cía., cuya denominación se reservó su mujer después de su muerte. Esto explica que los socios adoptaran la denominación de “Sucesores de Aquilino Amezua”. Finalmente el taller quedó absorbido por la sociedad Organería Española, que había sido

<sup>5</sup> MERKLIN, A. (1924).- *Organología*. Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid, pp.36, 55, 61, 65, 66 y 78.

fundada por Ramón González de Amezua, quien, a pesar de su apellido, no tenía vinculación de parentesco con la familia<sup>6</sup>.



Partes de un tubo de lengüeta (Merklin, 1924, p.78)

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ SUSO, C. (1999).- *Amezua Jáuregui, Aquilino*, in: E. Casares (dir. y coord. general): "Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana". Sociedad General de Autores y Editores. vol.1, p.414-415. Madrid; ELIZONDO IRIARTE, E. (2002).- *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*. Universidad del País Vasco. Servicio Editorial / Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua. *Aquilino Amezua y Jauregui (1847-1912)*, p.355-387.

Aquilino fue prácticamente el último representante de esta larga dinastía de organeros, si se exceptúa a su hijo, también llamado Aquilino, que se incorporó a la casa Dourte de Begoña (Bilbao). Discípulo de nuestro maestro fue Lope de Alberdi, también constructor de órganos, cuyo taller continuó en activo a través de su hijo Antonio Alberdi.

Entre 1892 y 1904, Aquilino intervino en el órgano de Azpeitia, que había construido su padre, Juan, y aceptó diversos encargos de Hondarribia, Lezo y Errenteria, así como las catedrales de Sevilla, Santander, Valladolid, Oviedo y Santafé de Bogotá. Para su mecenas, el conde de Güell, construyó el órgano del palacio de Gaudí y también el de la Exposición Internacional de Barcelona de 1888 en el Palacio de Bellas Artes que construyó el gran arquitecto Puig i Cadafalch, instrumento por el que deslizaron sus manos y pies nada menos que César Franck, Charles-Marie Widor, Alexandre Guilmant y el mismísimo Aristide Cavallé-Coll. Por desgracia, este instrumento se acabaría perdiendo entre reventas y traslados.

Construyó los instrumentos de las Salesas (Barcelona, 1881), San Cernín de Pamplona (1886 y 1890), San Vicente de Sarriá y Nuestra Señora de la Merced (ambos en Barcelona, 1893), San Esteban de Bera de Bidasoa (1895), San Martín de Ituren (1899-1908), Irurita (1900), Arraioz-Baztan (1902), el Colegio de los PP. Jesuitas de Orduña (1905), La Asunción de Alsasua (1908), San Salvador de Jaurrieta (1908), Santiago (Puentelarreina, 1905) y la Compañía de María y Corazón de Jesús en Valladolid (1908).

También hizo importantes reformas en los órganos de Santa Clara de Arizkun (1897) y en las catedrales de Orihuela (1880), Valencia (1888) y Sigüenza (1908-1910), siempre con la mirada puesta hacia una nueva “romantización” de los instrumentos, buscando un sonido masivo y bien empastado. Sus creaciones destacan por la calidad de los registros de voz humana, voz celeste, clarinete y flauta.

Sus sucesores continuaron construyendo y reformando numerosos órganos, como los de Ciga (Navarra), Santa Marina (Bergara), San Nicolás (Bilbao), Santa María (Bermeo), Mundaka, Santuario de Lledó (Teruel, 1916-1919), Santiago (Puentelarreina, 1922-1924), Palencia (1924-1925), Beintza-Labaien (Navarra, 1927), Goizueta (Navarra, 1926), Santa Teresa (Medina de Rioseco, 1931), Valladolid (1929), Jaén (1941), Santa Maria (Sangüesa, 1945), Allo (Navarra, 1950), Mendigorria (Navarra, 1952) y el Colegio de los Hermanos Maristas en Oronz (Navarra, 1951).

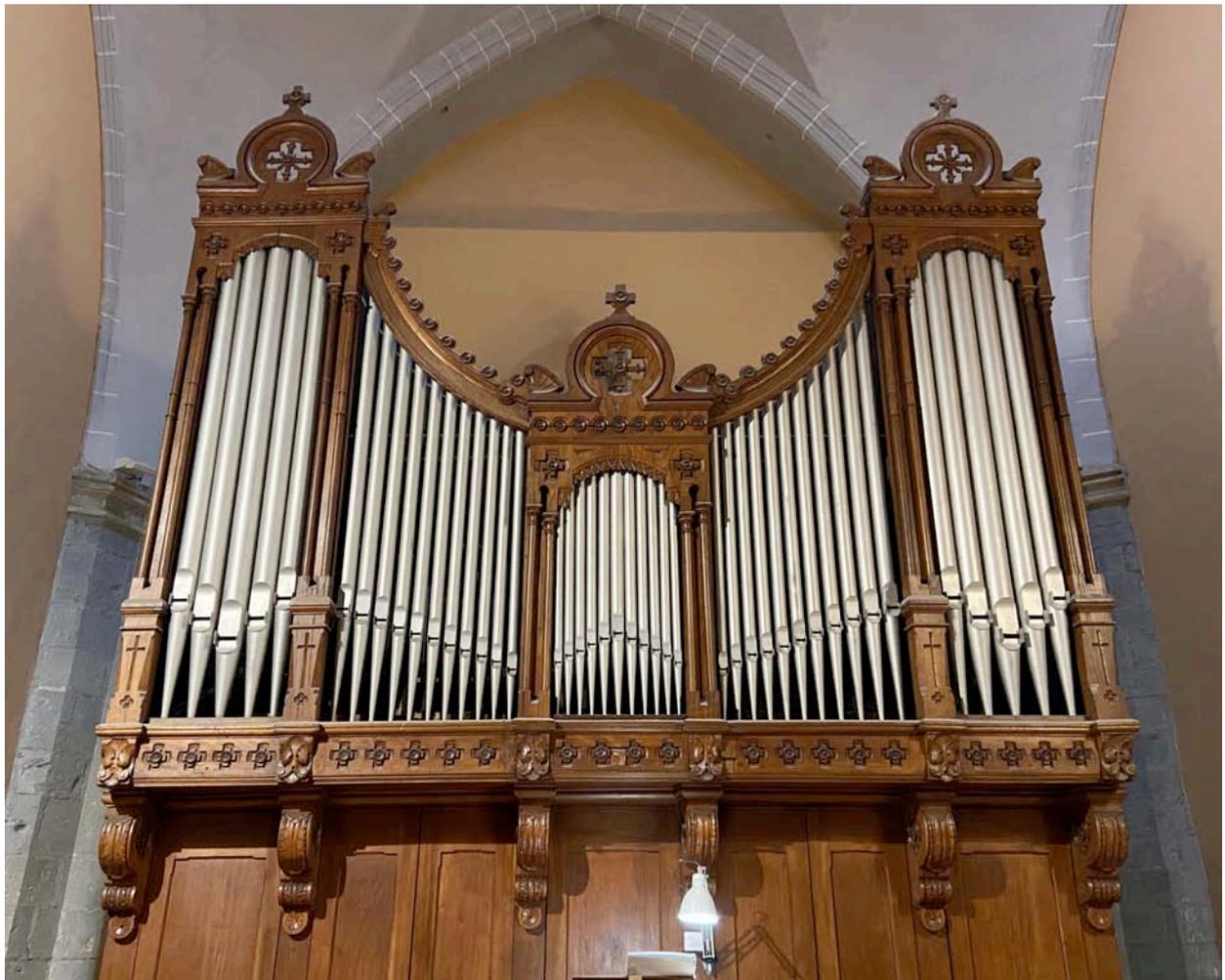
Aquilino fue una persona polémica y temperamental, esgrimidor de un cierto matiz de chauvinismo por el que siempre defendía a la organería española por delante de la francesa, con sonoras críticas a la obra de Cavallé-Coll, a pesar de la importante introducción de instrumentos franceses especialmente en Cataluña y el País Vasco, lo que le llevó a entablar agrias polémicas con el organista de Azkoitia, J. I. Aldalur, de quien escribió despectivamente calificándole como “el txistulari de Azkoitia”.

El órgano de la iglesia de Santa María de Orduña es un instrumento enteramente de transmisión mecánica, fechado en 1905, que consta de dos teclados manuales de 56 notas y un pedalier de 30. Se instaló originalmente en el Colegio de los PP. Jesuitas y fue adquirido para la parroquia de Santa María en 1940<sup>7</sup>. El primer teclado manual se compone de 8 juegos más un efecto de pájaros; el segundo, de otros ocho juegos y el pedal, de dos juegos de contrabajo de 8 y 16 pies. Tiene enganches I/P, II/P y II/I, una llamada a lengüetas, llamadas a superoctavas y suboctavas, pedal de *crescendo*, trémolo y expresión al segundo teclado.

<sup>7</sup> SALABERRIA SALABERRIA, M. (1992).- *Bizkaiko Organuak - Organos de Bizkaia*. Bizkaiko Foru Aldundia. Kultura Saila/Diputación Foral de Bizkaia. Departamento de Cultura, p.63.



Placa situada encima del segundo teclado manual donde leemos que el órgano fue construido en el taller de Aquilino Amezua en Azpeitia



Organo de Aquilino Amezua instalado en el coro de la iglesia de Santa María de Orduña

La disposición de los juegos en los teclados manuales y el pedalier es como sigue:



Parte superior izquierda: Pedal: Contrabajo 8'; Teclado II: Flauta 8', Flauta 4', Gamba 8' y Cor de nuit 8'



Parte inferior izquierda: Pedal: Contrabajo 16'; Teclado I: Lleno 4-5h, Flauta dulce 8', Flautado 4' y Flautado 8'



Parte superior derecha: Teclado II: Celeste 8', Octavín 2', Fagot-Oboe 8', Trompeta Angélica 8', Aire



Parte inferior derecha: Teclado I: Violón 8', Trompeta 8', Quincena 2', Docena 2 2/3', Pájaros

Como puede verse por esta disposición, es un órgano de corte claramente romántico, si bien no faltan las mixturas (Lleno de 4 a 5 hileras) y mutaciones (Docena 2 2/3), que le pueden aportar una mayor versatilidad a la hora de abordar un repertorio más próximo al Barroco. El Lleno es un juego compuesto de 4 a 5 hileras, es decir, que cuando se toca una nota, suenan en realidad, cuatro o cinco, que están situadas siempre por encima de la fundamental, y la mayoría de las veces con sonidos mutados, es decir, una octava y una quinta (docena), dos octavas y una tercera (diecisetena), dos octavas y una quinta (decinovenena), etc., al objeto de dar colorido a las notas fundamentales. La docena es una mutación simple, esto es, suena una octava y una quinta (una docena) por encima de la nota fundamental. Estos sonidos “falsos” tienen por objeto “colorear” y aportar un timbre más “luminoso” al sonido fundamental.

**AUDICIÓN.**– Josu Soldevilla (1948 – 2021): “Canción del Mar” (comienzo del Poema 3º).

### 3. COLEGIO DE JOSEFINOS

El órgano del **Colegio de Josefinos** fue construido por Juan María Dourte, en el taller ubicado en Begoña (Bilbao), en 1945. Es un instrumento de transmisión neumática, cuyos fundamentos explicaremos más adelante. Juan Dourte nació en Getxo en 1865. Según declaró su hijo al periódico *El Correo*, del 22 de agosto de 1982, siendo joven “le da un siroco y compra unas acciones de la fábrica de órganos Merther. Poco tiempo después y junto a Fon Braum y Keler (*sic.*) fundan la primera fábrica de órganos de España: Nuestra Señora de Begoña”. La empresa se fundó en 1926, construyéndose un magnífico edificio al efecto en Begoña, aunque parece que dos años antes, ya habían empezado a construir órganos. En 1929, ganó uno de los Grandes Premios de la Exposición Internacional de Barcelona. El edificio era imponente y disponía de una gran secadero de maderas cerca de la Basílica de Begoña. Juan Dourte estudió organería con Juan Melcher, quien luego se instalaría en Vitoria. Su hijo, Juan María Dourte se trasladó, siendo aún joven, a Laug–Laukuff y a San Juan de Luz para perfeccionarse en sus conocimientos.

Pero lo más relevante de la Casa Dourte es que construyó muchísimos órganos por toda España, además de Tetuán, Colombia, Ecuador, Costa Rica, Perú, Venezuela, Filipinas y Chile. Según ellos mismos declararon, estaban orgullosos de los instrumentos que construyeron para El Pilar de Zaragoza y el de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli en Madrid. En 1926 construyeron los órganos de los PP. Agustinos de Getxo, Santa María de Gorostiza de Nabarniz, San Pedro Apóstol de Sopelana, Nuestra Señora de la Encina (Álava) y Santos Antonios de Urkiola–Abadiño, todos de transmisión neumática. Siguió los órganos para D. Miguel Echeveste (1927), actualmente en el Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona, Santa María de la Asunción de Larrabetzu (1929), Santísima Trinidad de Getxo (1930), posteriormente reformado por la casa Orgamusik, San Bartolomé de Ibarra y Nuestra Señora de Segura (1930), ambos en Gipuzkoa, y ese mismo año, el del Seminario Diocesano de Vitoria. En 1931 ve la luz el órgano de Santa María de la Asunción de Sopuerta; en 1932, el de San Miguel Arcángel de Bergara y en 1934, su última obra conocida, el de San Agustín de Pamplona. Por último, su hijo y su nieto construyeron los del Colegio de Josefinos de Orduña (1945), Nuestro Padre Jesús de Medinaceli de Madrid (1952) y el de la Parroquia de Elorrio (1967)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> SALABERRIA SALABERRIA, M. (1992).– *Bizkaiko Organuak – Organos de Bizkaia*. Bizkaiko Foru Aldundia. Kultura Saila/Diputación Foral de Bizkaia. Departamento de Cultura, p.64; ELIZONDO IRIARTE, E. (2002).– *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940)*. Universidad del País Vasco. Servicio Editorial / Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua. *Casa Dourte*, p.490–498.

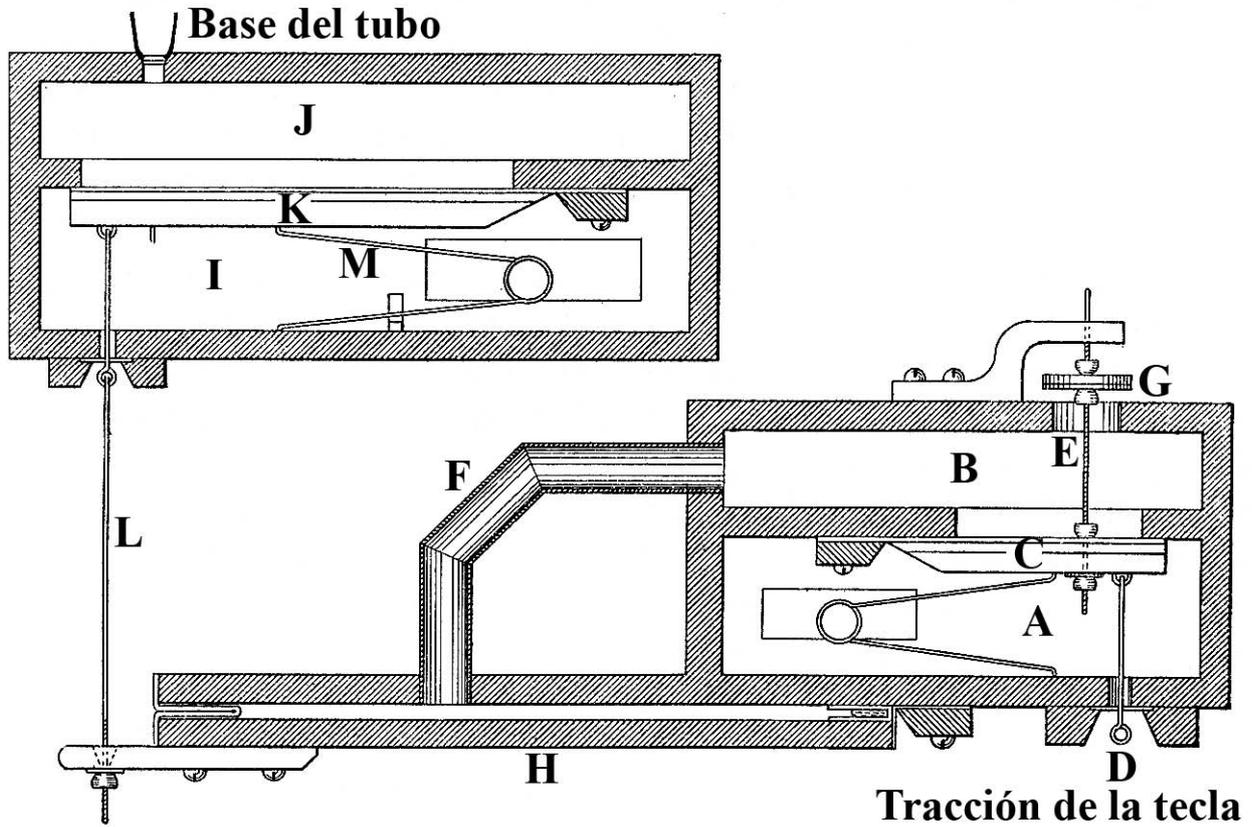
Volviendo al instrumento que nos ocupa, sorprende su potencial sonoro y la rápida respuesta en la transmisión, a pesar de ser de carácter neumático. En 1845, un organero de Montpellier, Prosper-Antoine Moitessier (1807-1867), patentó un sistema de transmisión inédito hasta entonces, que servía para poder alejar las consolas de la caja del órgano. Un mecanismo de pistones impulsaba el aire a alta presión a través de un tubo metálico de medio centímetro de diámetro para cada nota, lo que permitía que la transmisión se aventurara por cualquier vericuetto del instrumento, eliminando los complejos sistemas de varillas; eso sí, perdiéndose bastante rapidez y precisión en la mayoría de los casos.



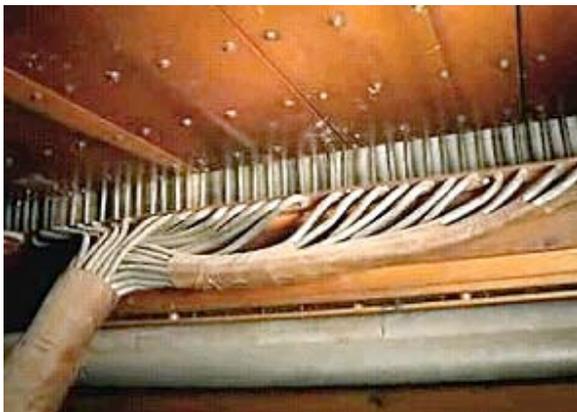
Organo de Juan M<sup>a</sup> Dourte (hijo) instalado en el coro de la iglesia del Colegio de Josefinos de Orduña. Sin embargo, desde el mundo anglosajón, se mencionan otros antecedentes del desarrollo de la transmisión neumática. Así, en 1835, David Hamilton, natural de Edimburgo, que ostentaba el título de Organero de S. M. la Reina para Escocia, desarrolló un sistema básico de tracción neumática “para aliviar la pesadez de las teclas en los grandes instrumentos”, y lo puso en práctica en el órgano de la Iglesia Episcopal de San Juan, en su ciudad natal. En 1839 presentó su innovación en el congreso de la *British Association* en Birmingham, leyendo una amplia descripción de su modelo y presentándolo físicamente a los asistentes. Años después, lo aplicaría también a los órganos de St. Denis y la Madeleine en París.

El principio del funcionamiento de este modelo neumático es el siguiente: A es una primera cámara cargada con aire comprimido procedente de los fuelles generales del órgano; B es una cámara más pequeña a la cual el aire comprimido accede cuando la ventilla C se abre como consecuencia del descenso de la varilla D producido al presionar la tecla. La cámara B tiene tres aberturas: una sobre la ventilla C, otra E en posición superior que se cierra mediante la válvula circular G cuando se presiona la tecla, y una tercera que la conecta

mediante el conducto F con un pequeño fuelle H en posición inferior. Cuando este se llena de aire, arrastra hacia abajo la varilla L que hace descender la ventilla K dentro del secreto I, que se carga de aire comprimido procedente de los fuelles generales del instrumento. El muelle M permite cerrar el paso de aire a la cámara J, que es el canal de la nota sobre la que se apoyan las bases de sus correspondientes tubos sonoros. Como puede verse, este segundo secreto tiene un funcionamiento análogo al de la transmisión mecánica, pero el origen de la tracción de la varilla L no es mecánico, sino enteramente neumático<sup>9</sup>.



Modelo de transmisión neumática ideado por David Hamilton en 1835 (Ashdown Audsley, 1965, vol.II, pp.244-245)



A la izquierda, Prosper-Antoine Moitessier (Carcassonne, 1807 – Montpellier, 1867); a la derecha, detalle de los tubos de transmisión de aire en la parte interior de una consola

<sup>9</sup> ASHDOWN AUDSLEY, G. (1965).- *The Art of Organ-Building*. Dover Publications, Inc., New York, vol.II, pp.244-245.

# NUESTRA SEÑORA DE BEGOÑA

## GRAN FÁBRICA DE ÓRGANOS

IGLESIA — SALÓN  
CONCIERTO — PIANOS  
ARMONIUMS



## JUAN DOURTE

Teléfono 10.717 — Apartado 85  
BILBAO - BEGOÑA

Única en España que se encuentra en condiciones de poder ofrecer sus productos a precios sumamente económicos, no admitiendo competencia posible. 1.º Por el personal técnico competetísimo. 2.º Maquinaria moderna. 3.º Materiales de primera calidad. 4.º Perfeccionamientos últimos, por lo que respecta al mecanismo y armonización.

Detalle de algunos órganos colocados por esta casa:

De IGLESIA. Parroquia de Górliz. Parroquia de la Purísima Concepción de Sabadell. RR. de los PP. Jesuítas de Gijón. Parroquia de Bériz. Parroquia de San Andrés de Eibar. Parroquia de Nuestra Señora de Belén en Barcelona. Parroquia de Munguía. Parroquia de Artés (Lérida). Parroquia de Somorrostro. Reconstrucción del órgano de Santiago en Bilbao, et., etc.

De SALÓN. Con aparato automático para rollo perforado: D. José María de Iturria (Algorta). D. Luis de Aznar (Madrid). D. Pedro de Orúe (Bilbao). D. Rafael de Echeverría (Bilbao).

Construidos desde el 1 de Agosto 1924 hasta el 31 de Julio 1925: Parroquia de Torreveja (Alicante). Capilla de los señores de Serrano (Zalla). Convento de Provenza de los RR. PP. Paules (Barcelona). Parroquia de San Nicolás (Elanchove). Santuario de la Gleva (Barcelona). D.ª Caridad Martínez de las Rivas (Bilbao). RR. PP. Dominicos (Barcelona). Reconstrucción del órgano de los RR. PP. Salesianos (Baracaldo). Santuario de Nuestra Señora de la Vega (Haro). Teatro Nacional de Costa Rica.

Construidos en el año 1926: Parroquia de San Juan de Tibas (San José de Costa Rica). Real Monasterio de Santa Clara en Tordesillas (Valladolid). Parroquia de Sopelana (Vizcaya). Parroquia de Santomera (Murcia). Convento de los RR. PP. Agustinos de Caracas (Venezuela). Parroquia de Quibdó (El Chocó—Colombia). Parroquia de las Cortes (Barcelona). Santuario de Nuestra Señora de la Encina (Arceniega—Alava). Convento de los RR. Padres Agustinos de Neguri (Vizcaya). Santa Casa de Misericordia de Bilbao. Parroquia de Navárniz (Vizcaya).

Construidos en el año 1927: Parroquia de Sánchez (República Dominicana). RR. PP. Jesuítas de Lima (Perú). RR. PP. Trinitarios (Madrid). Parroquia de la Merced (Costa Rica). Hermanos de las Escuelas Cristianas de Bujedo (Burgos). Parroquia de la Anunciación (Santander). Parroquia de Anglesola (Lérida). Casa de Caridad (Barcelona). Parroquia de Caldas de Reyes (Pontevedra). Catedral de Coro (Venezuela). Parroquia de Bogotá (Colombia). Asilo de San Juan de Dios (Barcelona).

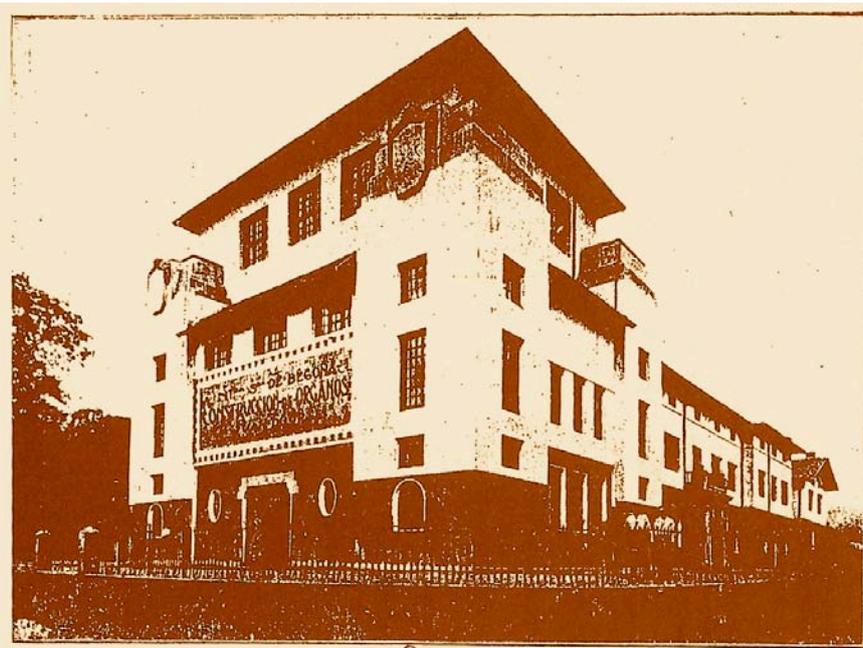
Actualmente varios en construcción.

**¡IMPORTANTE:** Se cumple con toda rigurosidad la fecha de entrega que sea estipulada en los contratos

MOTORES VENTILADORES SUMAMENTE SILENCIOSOS

ENVÍOS A ULTRAMAR

Pídanse presupuestos de órganos mecánicos-mixtos, Tubular de precisión, eléctricos y CON TRANSPOSITOR



## Edificio construido el año 1926

con los procedimientos más modernos en lo que se refiere a la delicada industria de organería.

Primera fábrica nacional y a la altura de las mejores del extranjero

Única que dispone en España de un secadero cuyo funcionamiento es a base de vapor, aire caliente y aire natural, medio indispensable para la garantía de las maderas que deban emplearse sin cuyo tratamiento no es posible obtener un secado perfecto.

Otro anuncio de la Casa Dourte, donde hace alarde de su secadero de madera en Begoña (Bilbao)

**MAGNIFICAT**

Un soberbio órgano que satisface con facilidad las necesidades del culto en los templos más grandiosos y que se adquiere a un precio humilde de:  
Ptas. 14.000, el de dos teclados, y  
Id. 12.000, el de un teclado

Estos precios se entienden puesto el órgano en la casa del comprador, sin ningún gasto de transporte y montaje, y además colocado el motor-ventilador

Anuncio en la prensa del modelo de órgano de salón "Magníficat" de la Casa Dourte



Dadas las longitudes de los tubos visibles en fachada, que son iguales a pares en las torres laterales y totalmente idénticas en la parte central, y además no mantienen la progresión asintótica esperable de la sucesión natural de frecuencias, podemos afirmar que todos ellos son “tubos canónicos”, es decir, no suenan y solo sirven para contribuir al efecto estético general de la caja del instrumento.

La disposición de los juegos en los dos teclados manuales y el pedalier es como sigue:



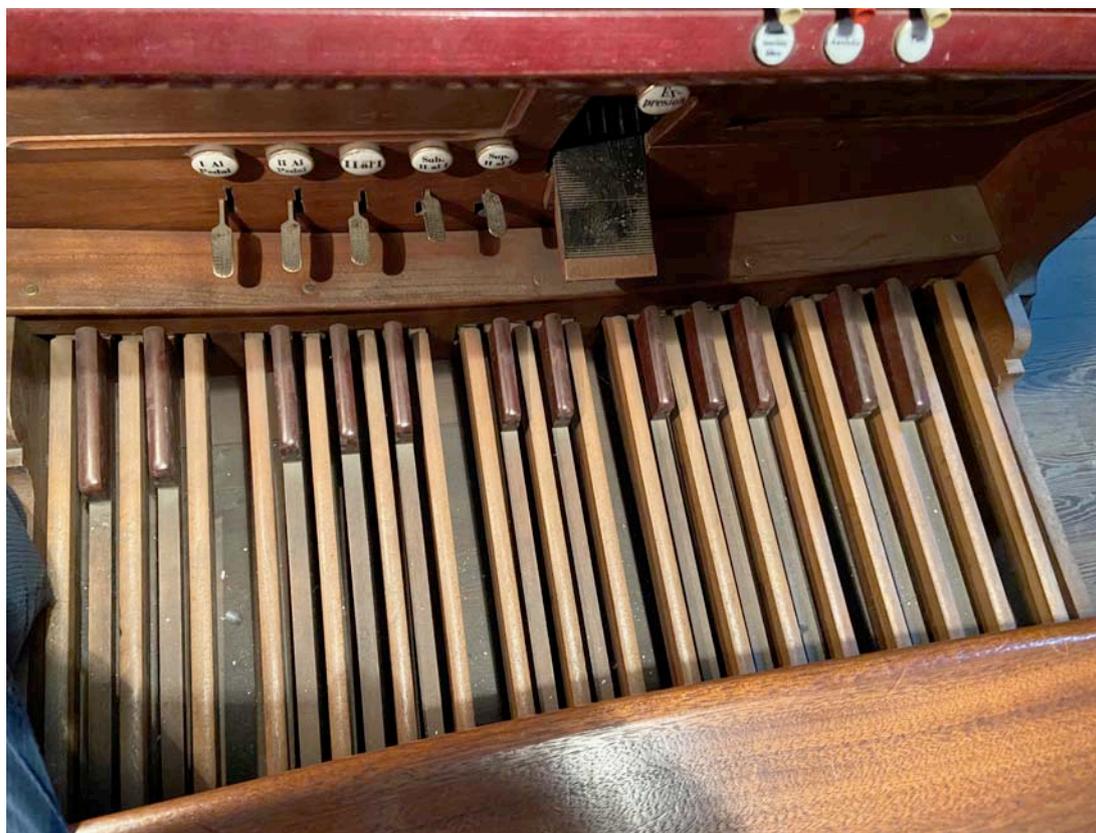
Parte izquierda: Pedal: Subajo 16'; Teclado I: Lleno 2h, Principal 8', Flauta 8', Flauta 4', Violón 16'



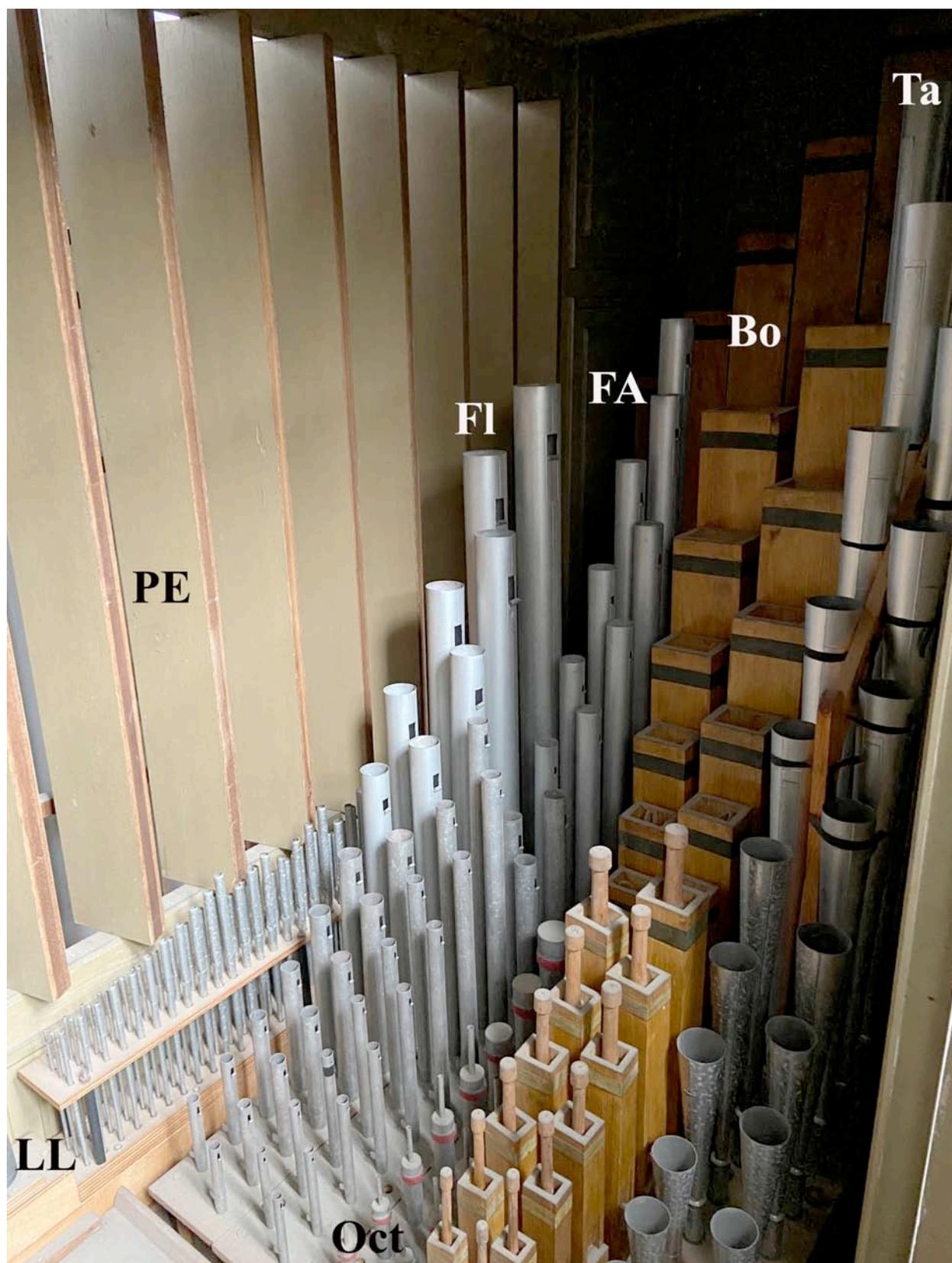
Parte derecha: Teclado II: Flautado 8', Flauta Armónica 8', Bordón 8', Octaviante 4', Trompeta armónica 8', trémolo



Aspecto de la consola del órgano Dourte del Colegio de Josefinos de Orduña. Los pequeños botones verdes de la parte superior son para la combinación preparada



Aspecto del pedalier del órgano Dourte del Colegio de Josefinos de Orduña. Los enganches de palanca del lado izquierdo son, de izquierda a derecha, teclado I al pedal, teclado II al pedal, teclado II al teclado I, suboctavas y superoctavas. El pedal de expresión es el más ancho, situado ligeramente hacia la izquierda, y sirve para cerrar la caja expresiva.

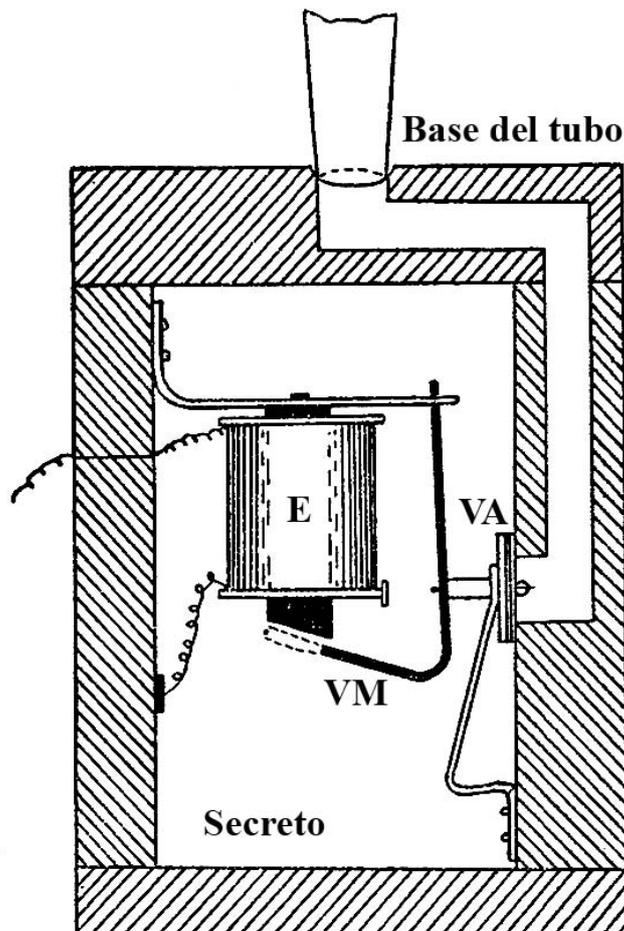


Interior de la caja expresiva del órgano Dourte del Colegio de Josefinos de Orduña. PE: persiana de expresión, LL: Lleno 2-3h., Fl: Flautado 8', FA: Flauta Armónica 8', Oct: Octavante 4', Bo: Bordón 8', Ta: Trompeta armónica 8'

**AUDICIÓN.**– Johann Sebastian Bach (1685 – 1750): Toccata en re menor BWV 565 (I).

#### 4. COLEGIO DE LA ENSEÑANZA

En la iglesia del **Colegio de la Enseñanza** de Orduña se encuentra un órgano de dos teclados construido por Organería Española – Alberdi en 1964<sup>10</sup>. Aquí podemos constatar el tercer sistema de transmisión que se aplica comúnmente en el funcionamiento de los órganos: el sistema eléctrico. En esencia, no plantea grandes complicaciones a la hora de entender su funcionamiento básico. La corriente eléctrica activa un electroimán E que atrae una varilla magnetizable (VM) provocando la apertura de la válvula VA y permitiendo así la entrada del aire del secreto al conducto del tubo que lleva directamente hasta su base apoyada sobre el tablón<sup>11</sup>. Hay otros sistemas de transmisión más complejos, incluso electro-neumáticos, pero entrar en sus detalles es algo que excede de nuestros conocimientos y del espacio disponible en esta memoria.



Modelo básico de transmisión eléctrica (Leslie Sumner, 1975, p.345)

El instrumento en cuestión necesita de una revisión a fondo de la práctica totalidad del sistema eléctrico, pues son numerosas las notas y efectos que no están operativos. La consola se encuentra enfrentada a la caja en el extremo opuesto, es decir, en el lado del Evangelio. La distancia entre ambas es notable, lo que obliga a un sistema eléctrico para el accionamiento del instrumento. Todos los tubos en la fachada de la caja son “tubos canónicos”, es decir, su función es meramente estética y no suenan, lo cual puede ser advertido sin dificultad por el

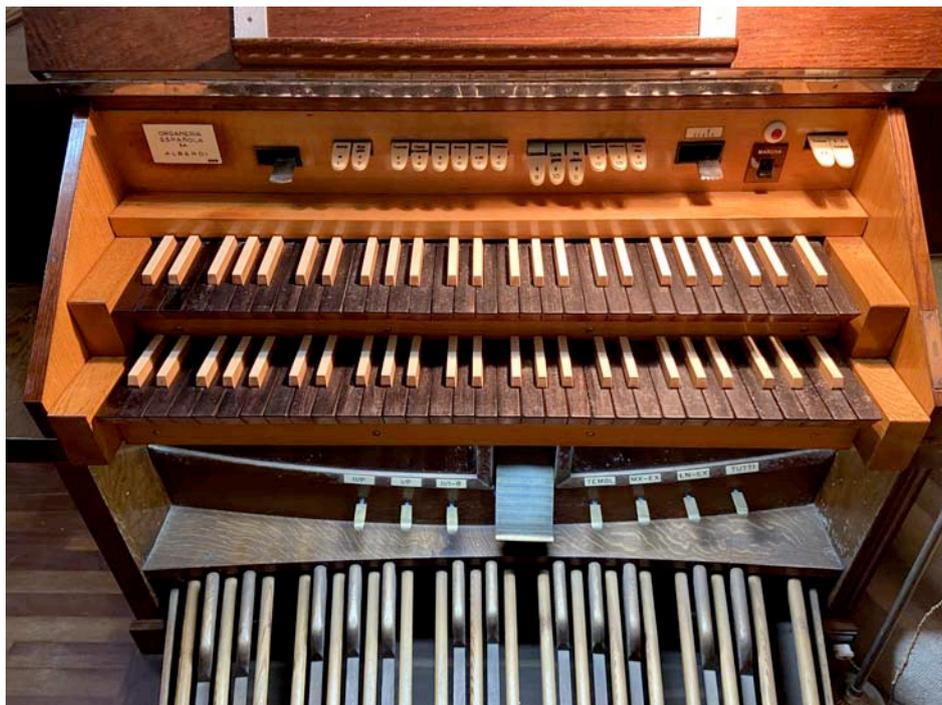
<sup>10</sup> SALABERRIA SALABERRIA, M. (1992).- *Bizkaiko Organoak – Organos de Bizkaia*. Bizkaiko Foru Aldundia. Kultura Saila/Diputación Foral de Bizkaia. Departamento de Cultura, p.64.

<sup>11</sup> LESLIE SUMNER, W. (1975).- *The organ. Its evolution, principles of construction and use*. Macdonald and Jane's. London, p.345.

hecho de que sus proporciones de longitud contravienen la sucesión de longitudes asintóticas reales que deben respetar los tubos sonoros, incluso hay varios pares de ellos con idéntica longitud.



A la izquierda, caja del órgano del Colegio de la Enseñanza de Orduña, construido por Organería Española – Alberdi en 1964; a la derecha, placa de inscripción de los constructores, colocada en la consola con la referencia 4279/64



Aspecto de la consola del órgano del Colegio de la Enseñanza de Orduña, con sus dos teclados manuales y el pedalier

La disposición de los juegos en los dos teclados manuales y el pedalier es como sigue:



Parte izquierda: Pedal: Subajo 16', Bajo dulce 8'; Teclado I: Flautado 8', Flauta armónica 8', Violón 8', Octava 4', Lleno 4-5 h, Trompeta 8'



Parte derecha (A): Teclado II: Quintadena 8', Corno gamo 8', Voz celeste 8', Tapadillo 4', Quincena 2', Fagot oboe 8'



Parte derecha (B): Transpositor, encendido, Teclado II: Zimbala 3 h. y combinación automática

Los enganches son: teclado I al pedal, teclado II al pedal, teclado II al teclado I, llamadas a lengüetas y a mixturas, Tutti y Temblant.

La proliferación de una gran cantidad de trabajos realizados por Organería Española a partir de la década de los años 50 del siglo pasado supuso una homogeneización considerable en las estéticas visuales y sonoras de muchos órganos en España. Por desgracia, no faltaron los casos en los cuales se perdieron para siempre las transmisiones mecánicas originales para sustituirlas por otras eléctricas, un proceso de "reparación" de los instrumentos que

abaratava costes, pero también calidades, con la consiguiente destrucción y pérdida patrimonial.

OESA (Organería Española S. A.) nació en 1940 con este eslógan: “Un órgano para cada iglesia, y cada iglesia su órgano”. Fue Agustín González de Amezua y Mayo, quien llegó a ser director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el que propuso que, a la conclusión de la Guerra Civil, se resturaran o construyeran órganos en aquellas iglesias que los habían perdido. La empresa comenzó a caminar en Azpeitia, como continuación de Eleizgaray y Cía. y se mantuvo activa hasta 1975.

## ORGANERIA ESPAÑOLA, S. A.

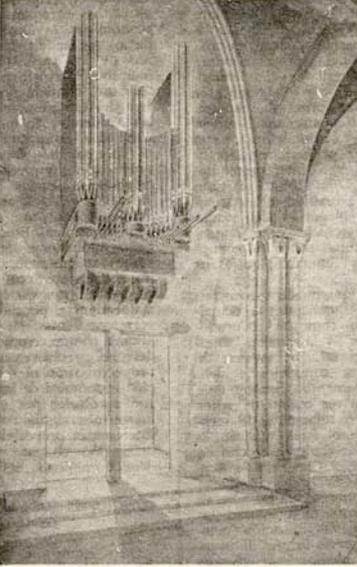
MORETO, 6 • MADRID • TELEF. 39 49 37

Organos de tubos.  
Organos electrofónicos.  
Armonios.

EXPORTADORES A LAS CINCO PARTES  
DEL MUNDO  
ESTUDIOS Y PRESUPUESTOS  
SIN COMPROMISO

PODEMOS OFRECERLE :

- \* Los mejores materiales, seleccionados en varios países.
- \* La técnica más moderna.
- \* La sonoridad más fina y clásica.
- \* La mayor seguridad de funcionamiento.
- \* La garantía más efectiva y responsable.



PRINCIPALES REFERENCIAS :

Palacio Nacional, Montjuich : 6 teclados y 160 registros.

Catedral de San Sebastián : 5 teclados y 130 registros.

Universidad Laboral, Gijón : 5 teclados y 130 registros.

Santo Templo del Pilar, Zaragoza : 4 teclados y 100 registros.

Valle de los Caídos, Cuelgamuros : 4 teclados y 100 registros.

Y 150 ÓRGANOS MÁS, DEL MODELO MONUMENTAL HASTA EL MÁS PEQUEÑO

Anuncio publicitario de “Organería Española, S.A.”, que apareció en la p.99 de la revista *Mundo Hispánico*, nº 99, número extraordinario, Año IX, de junio de 1956



A la izquierda, el barco “Ciudad de Toledo”, atracado en la ría de Bilbao; a la derecha, el órgano de O.E.S.A. expuesto en la “Exposición Flotante Española”, en una de las salas de dicho barco (Foto Sáez, Bilbao, 1956)

**AUDICIÓN.**– Georg Philipp Telemann (1681 – 1767): *Coral Nun freut euch, lieben Christen g'mein* (“Alegraos, queridos cristianos”) TWV 31:51.

## 5. SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA

En el **Santuario de Nuestra Señora de La Antigua** encontramos una de las grandes curiosidades organísticas de Orduña, el órgano de salón de Aristide Cavaillé-Coll construido en 1880. Aristide nació en Montpellier el 4 de febrero de 1811 y murió en París el 13 de octubre de 1899<sup>12</sup>. Su aprendizaje como organero lo realizó junto a su padre Dominic y su hermano Vincent en Toulouse. La fama como constructor de órganos le llegó por sus grandes instrumentos de dos y tres teclados manuales, como los de St. Denis, La Madeleine, Nôtre Dame de París, St. Clothilde, St. Sulpice, el Palacio del Trocadero, St. Sernin de Toulouse y muchos más. En cambio, son mucho menos conocidos sus denominados “órganos de salón”, instrumentos que poseen unas características especiales: un solo teclado manual de 53 a 56 teclas, un pedalier de 12, 13 o 18 notas y un número muy discreto de registros, además de la lengüetería partida.



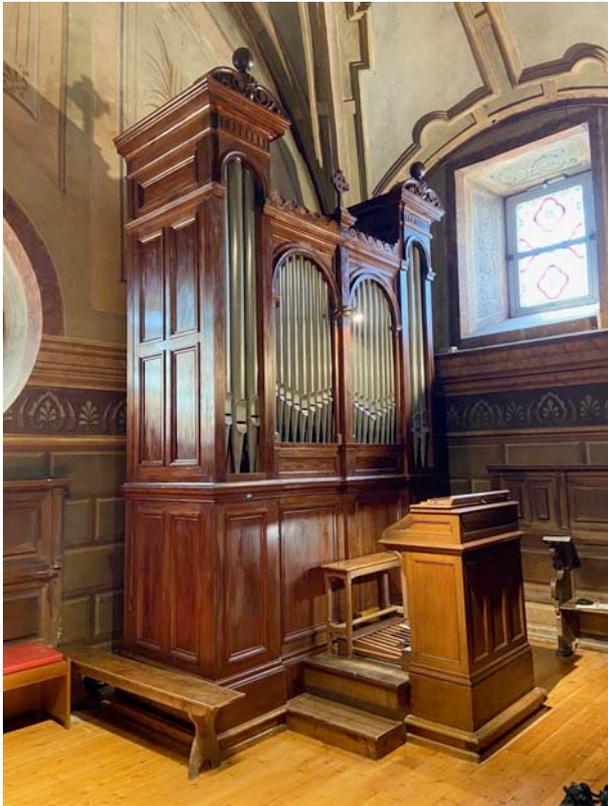
A la izquierda, Aristide Cavaillé-Coll a la edad de 83 años (heliografía de Paul Dujardin); a la derecha, fotografía de César-Auguste Franck (Lieja, 1822 – París, 1890)

La música francesa para órgano de la primera mitad del siglo XIX y todo el siglo XX constituye uno de los patrimonios artísticos más impresionantes que nos ha legado la creatividad humana en cualquier época de la historia. Colorido, imaginación, perfección en la forma musical, exquisito gusto a la hora de trasladar al órgano el magnífico sinfonismo, conjunción perfecta con las innovaciones de los constructores y proliferación inagotable de organistas de sólida formación, verdaderos expertos no solo en el arte de interpretar un repertorio inagotable, sino también consumados maestros en el siempre difícil arte de la improvisación.

Y precisamente en el auténtico centro de la música francesa para órgano del siglo XIX se sitúa el constructor de órganos Aristide Cavaillé-Coll. Su extraordinaria personalidad

<sup>12</sup> CAVAILLÉ-COLL, Cécile et Emmanuel (1929).- *Aristide Cavaillé-Coll. Ses origines, sa vie, ses œuvres*, Paris, Fischbacher, 183 pp.; DOUGLASS, F. (1980).- *Cavaillé-Coll and the Musicians. A Documented Account of His First Thirty Years in Organ Building*, 2 volumes, Sunbury Press, U.S.A., 800 + 734 pp.; SHUSTER-FOURNIER, C. (1997).- *Les orgues de salon d'Aristide Cavaillé-Coll*, L'Orgue, Cahiers et Memoires, 57-58, Association des Amis de l'Orgue, 172 pp.; DOUGLASS, F. (1999).- *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*. Yale University Press, New Haven and London, 235 pp.; LE MOËL, M. (1992).- *Les Orgues de Paris*. Delegation a l'Action Artistique de la Ville de Paris, 300 pp.

radicaba en una combinación perfecta entre lo que es un genio de la mecánica y un gran artista visionario, lo cual hizo posible el milagro compositivo de Franck y Widor, entre otros. Aristide provenía de una familia de constructores de órganos afincada en Toulouse. El mismo Rossini le conoció personalmente y le animó a que probara fortuna en París. Allí logró hacerse un nombre gracias a que ganó una competición financiada por el Gobierno con vistas a elaborar un proyecto de restauración del órgano Clicquot-Lefèvre de la Abadía de Saint-Denis. Este trabajo lo terminó en 1841, en un momento en que Francia estaba desarrollando una ingente contribución al desarrollo científico. Sus conocimientos de física y matemáticas eran extraordinarios y tuvo todo tipo de facilidades para poder aplicarlos a la organería. A diferencia de algunos de sus contemporáneos, como el fisiólogo Claude Bernard y el biólogo Louis Pasteur, Cavallé-Coll pudo compatibilizar sus conocimientos científicos con sus ideas religiosas, integrándolos dentro de una visión unitaria de la vida. Era un hombre profundamente religioso, y jamás tuvo contradicciones filosóficas entre su ejercicio científico y el servicio a la Iglesia Católica, a pesar de la Encíclica de 1864, promulgada por el Papa Pío IX, que negaba que el Pontificado Romano tuviera que reconciliarse consigo mismo y alcanzar un acuerdo con los estamentos del progreso y el liberalismo, así como la civilización moderna en general.



Vista lateral y frontal del órgano de salón de Aristide Cavallé-Coll del Santuario de Nuestra Señora de la Antigua, en Orduña

El objetivo primordial en el desarrollo del órgano francés del siglo XIX fue la creación de un órgano sinfónico con nuevas sonoridades y diferentes presiones de aire para los secretos, lo que permitió la composición de un nuevo tipo de música, más emparentada con la inspiración orquestal, que abrió un amplio abanico de posibilidades, a la vez que dotó a la música de órgano romántica de nuevos sentimientos hasta ese momento nunca explorados sobre el instrumento. Aristide era un hombre trabajador, con las ideas muy claras y con el objetivo de replantear por completo la filosofía de la construcción de órganos. Su coincidencia con Franck fue el detonante de una nueva música, completamente diferente de la escrita durante el período Barroco y de las concepciones mendelssohniana o

schumanniana del primer Romanticismo. Así se ha llegado a afirmar, no sin razón, que los instrumentos en los que mejor suena la música de Franck son los contruidos por Cavallé-Coll.

Aristide comenzó su carrera en un ambiente de vacío artístico quasitotal. En efecto, la tradición musical en general y organística en particular en la Francia posterior a la Revolución de 1789 prácticamente se había perdido. Incluso con la Restauración de la Monarquía en 1814 siguió en decadencia, ignorando los movimientos clásicos y románticos en Europa, así como todos los acontecimientos que estuvieron ligados al redescubrimiento de J. S. Bach. La primera publicación de las obras para órgano de Bach por la casa Peters (1845-1847) tuvo una fría acogida entre los intérpretes franceses. Solo hubo dos excepciones: el poco apreciado Alexandre Boëly, organista de Saint-Germain-l'Auxerrois y el pianista Charles Valentin Alkan, que tocaba un piano-pedal en el estudio de Erard. Para mayor desgracia, éstas limitaciones se acentuaban con los duros comentarios de François Féty, Director del Conservatorio de Bruselas: "... ni uno solo de ellos.... (los organistas).... merece ser llamado organista... Ni uno solo de ellos puede compararse al gran Bach...". Incluso el propio instrumento sufría discriminaciones; por ello, el profesor de órgano del Conservatorio de París, François Benoist, tuvo grandes alumnos en su aula, como Alkan, Lefébure-Wély, Franck y Saint-Saëns, pero todos ellos eran también excelentes pianistas. Los instrumentos del siglo XVIII se encontraban muy abandonados, con presiones de aire muy irregulares y pedaleros sin estandarizar.



Sello de la firma de Aristide Cavallé-Coll en la consola del órgano de salón del Santuario de Nuestra Señora de la Antigua, en Orduña

Cavallé-Coll no dudó ni un momento en que, si la música iba a evolucionar tan rápido como la ciencia, también los instrumentos deberían incrementar sus posibilidades con más poderío y registración, de manera que se aproximaran a una concepción sinfónica comparable a la orquesta de Berlioz. Construyó órganos con mayores presiones de aire, incorporó una palanca neumática Barker para permitir los acoplamientos de teclados hasta entonces impracticables por la pesadez que transmitían a la pulsación. Gracias al particular mecanismo de pedal por ventilación, los registros podían prepararse de antemano y entrar en acción al momento. Las persianas que encerraban las familias de tubos dentro de las cajas expresivas permitían regular la intensidad del sonido en crescendos y disminuidos, favoreciendo la expresión de la melodía; los teclados y pedaleros fueron ampliados y los registros de lengüetería y de cuerdas fueron perfeccionados para conseguir sonoridades orquestales.

Solo fue poco a poco que los organistas lograron ir asimilando todas las implicaciones estéticas de los nuevos instrumentos. Los flamantes titulares de las iglesias más importantes estaban contentos de poder complacer los deseos hedonísticos de los *nouveaux riches* con improvisaciones basadas en un fuerte pictorialismo con contrastes extremos de color y dinámica. Los nuevos recursos de los órganos de Cavallé-Coll se prestaban a ciertos abusos. El mismo Widor escribió en su programa de inauguración del Cavallé-Coll de la Madeleine en 1846: “Tres improvisaciones de M. Fessy, organista de París; y tres improvisaciones de M. Lefébure-Wély, organista de Saint-Roch”. Fueron dos horas de traqueteo insufrible, incluyendo la imitación de los sonidos de la naturaleza. En los rotativos de la época, aparecieron críticas como esta: “nos castigó con una tormenta con truenos incluidos, que él mismo nos anunció como un golpe de genio”.



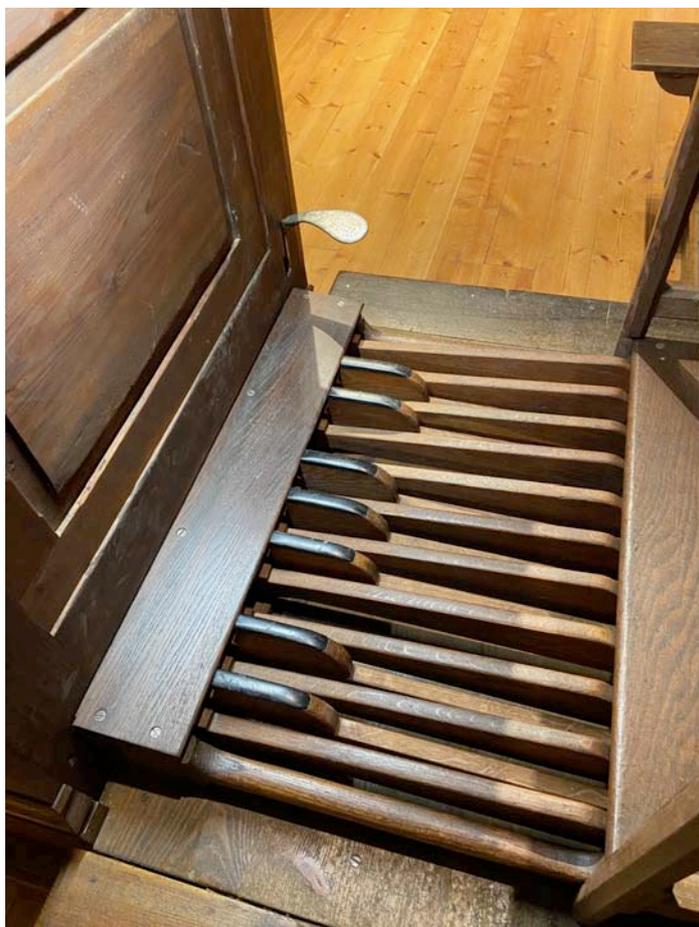
Aspecto del teclado manual único en la consola del órgano de salón de Aristide Cavallé-Coll del Santuario de Nuestra Señora de la Antigua, en Orduña

Un buen punto de referencia en la historia del órgano francés fue el recital que dió Nicolas Lemmens en 1852 en el nuevo Cavallé-Coll de Saint-Vincent-de-Paul. El gran organista belga recorrió todo su pedigree de maestros: comenzó con J. S. Bach, luego su hijo C. Ph. E. Bach, un alumno de éste (Johann Forkel), su alumno Johann Rinck, y, por último, el propio profesor de Lemmens, Adolf Hesse. Todos ellos se pasaron de mano en mano manuscritos originales de obras de Bach, y compartieron la tradición de una interpretación auténtica. La técnica de pedal y el *legato* que aplicó Lemmens a las obras de Bach cautivaron a una audiencia muy distinguida: Gounod, Ambroise Thomas, Benoist, Alkan y Franck. Más tarde, Benoist escribiría a Cavallé-Coll: “disfruté de una interpretación llena de grandeza, de espíritu religioso y de severidad como nunca había escuchado. Usted ha sentado las bases del verdadero arte del órgano”.

Para Cavallé-Coll, el recital de Lemmens “fue la luz”. Por fin apareció un organista que comprendía y sabía explotar los recursos de sus instrumentos. Así que decidió fundar una escuela francesa de organistas. En efecto, hacia 1855, Clement Loret, Alphonse Mailly y Alexandre Guilmant recibían clases de Lemmens, quien más tarde, en 1862, publicaría su método *Ecole d'orgue*. En 1857, Saint-Saëns ocupó la plaza de la Madeleine y Franck Sainte-Clotilde al año siguiente. La batalla para alcanzar una concepción artística más alta de la

música eclesiástica había comenzado. Así Cavaillé-Coll construyó sus órganos más perfectos: Sainte-Clotilde (1859), Saint-Sulpice (1862), Notre Dame (1868) y la Trinité (1869), que se inauguró coincidiendo con la reconstrucción de París durante el Segundo Imperio de Napoleón III.

La escritura y el color de las obras para órgano de Franck son indisolubles del instrumento para el que fueron pensadas. En 1841, Cavaillé-Coll (1811-1899) construyó en Saint-Denis un instrumento histórico que le abrió el camino hacia una excelente reputación. No contento con aplicar la tracción neumática que él mismo había perfeccionado, dotó a sus instrumentos de un sistema de alimentación capaz de suministrar suficiente aire a un complejo abanico de juegos de 16, 8 y 4 pies, así como pedales para las combinaciones y llamadas a las lengüetas, que simplificaban notablemente la interpretación de los pasajes en *crescendo*. Poco a poco fundió los grandes juegos y los llenos para conseguir un sonido de “gran coro”, que serviría de base para muchos perfeccionamientos posteriores. En un principio, desglosó los primitivos *pleins-jeux*, individualizando las *fournitures*, címbalas, cornetas, quintas y nazardos y dobles trompetas, así como ampliando de 37 a 42 notas el registro agudo del teclado Recitativo. Instrumentos representativos de esta primera fase en la producción de Aristide son los de La Madeleine, Saint Jean-Saint François y Saint Vincent de Paul en París.



Pedalier y pedal de expresión del órgano de salón de Aristide Cavaillé-Coll del Santuario de Nuestra Señora de la Antigua, en Orduña

El segundo período en la carrera del ilustre organero se extiende hasta 1875. Redujo el número de mutaciones y aumentó el de juegos de 8 pies. El “unda maris” del teclado Positivo respondía a la “voz celeste” del Recitativo, el clarinete sustituyó al antiguo cromorno, había un lleno armónico en el Positivo y un Lleno de hasta siete hileras en el Gran Órgano. Los

secretos se individualizaron con presiones de aire diferentes, los pedales de combinación se generalizaron y el pedal se limitó racionalmente a tres fondos (Subbajo, Bordón y Violoncello) y tres lengüetas de 16, 8 y 4 pies. El de Saint-Clothilde es un buen ejemplo de los órganos construidos en esta época.

Un tercer y último período en la obra de Cavaillé-Coll queda puesto de manifiesto por una serie de instrumentos en los cuales las distintas familias de juegos están mucho más equilibradas, además de existir una mayor variedad de timbres: diapasones, quintatones, carillones y voces eólicas. Vuelve el interés por los juegos de mixtura y las cornetas, lo que indica un cierto retorno a los instrumentos de la época de Bach. El teclado Recitativo, lejos de limitarse a los juegos solistas, cobra importancia hasta convertirse en “otro órgano dentro del órgano principal”, con una batería de lengüetas completa. Los enganches entre los tres o cuatro teclados manuales y entre los manuales y el pedal se perfeccionan por completo, adquiriendo una gran agilidad. Organos construidos en este período son los grandes instrumentos de Saint-Pierre y Saint-Etienne de Caen, Saint-Ouen de Rouen, Saint-Sernin de Toulouse y el Palacio del Trocadero en París. También hay que decir que algunas indicaciones en las registraciones de las últimas obras de Franck no parecen seguir muy de cerca las postreras innovaciones practicadas por Cavaillé-Coll, lo que hace suponer que el compositor no explotó al máximo la amplia gama de avances técnicos propuesta por el gran maestro organero, quizás por discrepancia o simplemente porque escapaban ya a sus ideas compositivas.

¿Por qué no iba Franck a sentir la atracción del órgano como instrumento-orquesta? El órgano, siguiendo a la orquesta, había experimentado su propia mutación y se aproximaba, a mediados del siglo XIX, a una especie de reencarnación. Que ésta evolución llevara más tarde a un esplendor inigualable plasmado en las figuras de Dupré, Duruflé, Alain, Langlais o Messiaen, es algo que nos ha proporcionado todo un siglo de prodigiosas realizaciones instrumentales y un período de una producción musical de riqueza y variedad excepcionales.

Según nos contaba nuestro buen amigo Josu, en los libros de obra de Cavaillé-Coll, constan 35 órganos de salón construidos para el Estado Español, de los cuales 14 se ubican en Gipuzkoa, 5 en Bizkaia, 2 en Araba y otros dos en Nafarroa. La razón por la cual fueron destinados tantos órganos a Euskal Herria se debe a la influencia de tres ilustres organistas: en primer lugar, José Juan Santesteban, maestro de capilla y organista de Santa María del Coro en Donostia; en segundo lugar, José Ignacio Aldalur, sacerdote y organista de Azpeitia, y, por último, Felipe Gorriti, organista en Tolosa, seglar al igual que Santesteban, maestro de grandes músicos y compositor premiado y reconocido por toda Europa.

El primero de los denominados “órganos de salón” fue construido a petición del propio Santesteban para su propio salón. Sin embargo, de los que fueron colocados en Euskal Herria, solo quedan 11 en la actualidad, debido a que algunos fueron sustituidos por otros más grandes, o combinados con más familias de registros, pero no fabricados por Cavaillé-Coll, por lo que su carácter sonoro original se ha perdido, como sucedió con el de Elizondo.

El “órgano de salón” Cavaillé-Coll del Santuario de la Virgen de la Antigua de Orduña data de 1880 y es el más pequeño de todos. Tiene solo cinco registros: Gambe de 8', Bourdon de 8', Trompette 8' (partida), Prestant 4', todos ellos dentro de la caja, y la Flûte 8' fuera de ella. La caja es expresiva en formación cerrada o abierta ya que tiene el sistema de *cuiller* o cuchara colocado a la derecha de la consola. A sus lados existen dos torretas con tres tubos cada una, pero no sonoros (llamados “tubos canónigos”). La transmisión es mecánica<sup>13</sup> y ha

<sup>13</sup> SALABERRIA SALABERRIA, M. (1992).- *Bizkaiko Organuak - Organos de Bizkaia*. Bizkaiko Foru Aldundia. Kultura Saila/Diputación Foral de Bizkaia. Departamento de Cultura, p.63.

sido recientemente restaurado por el taller de Alejandro Turanzas (Igorre) con motivo del 75 Aniversario de la Coronación de la Virgen de La Antigua.

El órgano dispone de un solo teclado manual de 54 notas y un corto pedalier de 18 que suena por enganche. La Trompette 8' se presenta partida para poder sonar independientemente en la parte grave o aguda del instrumento. La disposición de los tiradores de los registros en la consola es la siguiente:



Parte izquierda: Gambe 8', Bourdon 8' y Trompette 8' (graves)



Parte derecha: Trompette 8' (agudos), Prestant 4' y Flûte 8'

Huelga decir que este es el más valioso de los instrumentos que tenemos en Orduña, por la exquisitez de su construcción y la autenticidad de su sonido. Tiene, además, la rareza de su carácter “de salón”. Los grandes magnates y, en general, los músicos aficionados pertenecientes a la clase pudiente podían permitirse este tipo de lujos, instalando uno de estos magníficos instrumentos en los salones de sus opulentas mansiones. Hoy día, el dinero no lo es todo, porque muchas casas no disponen de la altura de techos necesaria para albergar estas joyas. Habrá que esperar a que suban los salarios conforme al IPC, o, si pudiera ser, un poquito más...

**AUDICIÓN.**– César-Auguste Franck (1822 – 1890): “Offertóire”.

Muchas gracias por su asistencia a esta excursión, que espero haya resultado de su agrado y les haya sido útil para adquirir un mejor conocimiento de los maravillosos instrumentos que tenemos la suerte de disfrutar en Orduña. Hasta pronto. Laster arte.

*Patxi García Garmilla*

## 6. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Abaunza, F.** (<https://es.scribd.com>).– *Vicente Alemán (+1606), organista y organero*.
- Ashdown Audsley, G. (1965).**– *The Art of Organ-Building*. Dover Publications, Inc., New York. 2 vols., 600 + 758 pp.
- Berner, A. (1980).**– *Harmonium*, in: S. Sadie (ed.): “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”. Macmillan Publishers Limited. vol.8, p.169–175. London.
- Cavaillé-Coll, Cécile et Emmanuel (1929).**– *Aristide Cavaillé-Coll. Ses origines, sa vie, ses œuvres*. Paris, Fischbacher, 183 pp.
- Douglass, F. (1980).**– *Cavaillé-Coll and the Musicians. A Documented Account of His First Thirty Years in Organ Building*. 2 vols., Sunbury Press, Boiling Springs, U.S.A., 800 + 734 pp.
- Douglass, F. (1999).**– *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*. Yale University Press, New Haven and London, 235 pp.
- Elizondo Iriarte, E. (2002).**– *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940)*. Universidad del País Vasco. Servicio Editorial / Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua, 771 pp.
- Hurford, P. (1990).**– *Making music on the organ*. Oxford University Press, 166 pp.
- Iturrate, J. (1990).**– *Un taller de organeros en Orduña en los siglos XVI y XVII*. Scriptorium Victoriense, 37, p.204–223.
- Le Moël, M. (1992).**– *Les Orgues de Paris*. Delegation a l'Action Artistique de la Ville de Paris, 300 pp.
- Leslie Sumner, W. (1975).**– *The organ. Its evolution, principles of construction and use*. Macdonald and Jane's. London, 603 pp.
- Merklin, A. (1924).**– *Organología*. Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús. Madrid, 430 pp.
- Pliego, V. (1999).**– *Armonio (armoniflauta, harmonio, harmonium)*, in: E. Casares (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores. vol.1, p.693–695. Madrid.
- Rodríguez Suso, C. (1999a).**– *Alemán*, in: E. Casares (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores. vol.1, p.250. Madrid.
- Rodríguez Suso, C. (1999b).**– *Amezua Jáuregui, Aquilino*, in: E. Casares (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores. vol.1, p.414–415. Madrid.
- Salaberria Salaberria, M. (1992).**– *Bizkaiko Organuak – Organos de Bizkaia*. Bizkaiko Foru Aldundia. Kultura Saila/Diputación Foral de Bizkaia. Departamento de Cultura, 99 pp.
- Shuster-Fournier, C. (1997).**– *Les orgues de salon d'Aristide Cavaillé-Coll*. L'Orgue, Cahiers et Memoires, p.57–58. Association des Amis de l'Orgue, 172 pp.