

Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente



UNAM
Instituto de Investigaciones Estéticas
PAPIIT-UNAM

5

septiembre 2010

José Narro Robles
Rector

Estela Morales Campos
Coordinadora de Humanidades

Arturo Pascual Soto
Director del Instituto de Investigaciones Estéticas

Lucero Enríquez
Responsable del proyecto Musicat y del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente.

Coordinadores regionales
Durango y México: Drew Edward Davies
Guadalajara: Celina Becerra
Oaxaca: Sergio Navarrete Pellicer
Puebla: Montserrat Galí

Editora
Silvia Salgado

Comité editorial
Drew Edward Davies
Lucero Enríquez
Silvia Salgado

Secretaría editorial
Marco Torres
Myriam Fragoso

Tipografía y formación
Martha Martínez

Las opiniones expresadas en los cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación del proyecto Musicat del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Circuito Mario de la Cueva, s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México D.F.
Correo electrónico: musicat.web@gmail.com
www.musicat.unam.mx

Número 5

ISSN 1870-7513

Impreso en los talleres de Documaster, Av. Coyoacán 1450, Col. del Valle, C. P. 03100, México, D. F., septiembre de 2010

Tiraje: 100 ejemplares

Consulta en línea: <http://musicat.unam.mx/nuevo/sem-publicaciones.html>

CONTENIDO

P RESENTACIÓN	2
RESCATE, RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ORGANÍSTICO: UN COMPLEJO MUNDO EN DEBATE <i>Rosario Álvarez Martínez</i>	
Desde los archivos	
THE JOSEPH NASSARRE ORGANS OF MEXICO CITY CATHEDRAL AND THE ARCHIVAL RECORD: TOWARDS A BROADENED SENSE OF ORGAN RESTORATION IN MEXICO <i>Edward Charles Pepe</i>	16
Informes	
UN PROYECTO ACADÉMICO QUE RESPONDE A LA SITUACIÓN ACTUAL DE LOS ÓRGANOS TUBULARES HISTÓRICOS DE MÉXICO <i>Jimena Palacios Uribe</i>	32
Noticias	
ANDALUCÍA, PIONERA EN LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ORGANÍSTICO <i>Lorenzo Pérez del Campo, Juan Carlos Castro Jiménez y Miguel Bernal Ripoll</i>	41
NOTAS CURRICULARES	43

PRESENTACIÓN: RESCATE, RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ORGANÍSTICO. UN COMPLEJO MUNDO EN DEBATE

Se reúnen en este nuevo número de los *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* dos trabajos y una noticia sobre órganos de Iberoamérica, debido al interés que suscitó este tema en el IV Coloquio Musicat (Guadalajara, marzo de 2008,) titulado “*Harmonia mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*”, donde se dedicó un panel de discusión a los órganos, artefactos que en las dos últimas décadas han cobrado un renovado valor no solo para los investigadores de los países de esta área, sino también para los estudiosos y organeros de algunas naciones europeas, que han puesto su mirada en un nuevo campo de trabajo. Como no todas las restauraciones llevadas a cabo han sido guiadas con criterios idóneos, esta cuestión ha generado en varios casos una gran polémica, aún candente. De ahí que todos los asuntos relacionados con los órganos despertaran tanta expectación e interés entre los participantes del Coloquio, donde se habló sobre “el manejo de fuentes primarias y secundarias en relación con la historia del órgano”, “los dilemas entre restaurar, reconstruir y hacer algo nuevo”, “la restauración y la formación de organeros” y “el órgano como patrimonio cultural y el “Protocolo Oaxaca”. Ante la imposibilidad de incorporar en el volumen temático del Coloquio todo lo que allí se dijo y discutió sobre tan polémico asunto, el Comité Editorial determinó que la entrega número 5 de los Cuadernos compilara algunos trabajos derivados de los planteamientos ahí presentados y me encargó esta Presentación.

Cuando mi colega Lucero Enríquez me pidió que elaborara este texto, me sentí halagada, al mismo tiempo que preocupada, porque mis conocimientos sobre el campo se reducen al ámbito de las Islas Canarias, en el que he trabajado desde 1981, y desconozco en gran medida la problemática del órgano en los países iberoamericanos. Sin embargo, luego pensé que quizás mi experiencia y mis reflexiones en este terreno pueden ayudar a otros investigadores a internarse en un camino nada sencillo, para recorrer el cual se necesitan unas alforjas llenas de conocimientos sobre el tema, buenas relaciones con las instituciones civiles y religiosas, así como con determinadas entidades financieras, y, por supuesto, una gran cantidad de entusiasmo y coraje para enfrentarse a los miles de obstáculos que surgen desde el comienzo del estudio técnico e histórico de los instrumentos —al menos en mi caso— hasta los conciertos de órgano, pasando por la conflictiva tarea de la restauración.

Antes de narrar de forma resumida mi trabajo en Canarias y los resultados que con él se obtuvieron, creo necesario describir someramente la secuencia de hechos que sobre este particular se han registrado en España.

El patrimonio organístico, salvo algunas excepciones, ha sido generado a través de los siglos por la Iglesia católica y, en menor medida, por otras confesiones cristianas, y sigue siendo de su propiedad. Por diversas razones que enumeraré más adelante, este acervo instrumental, adquirido —por supuesto mediante un gran esfuerzo pecuniario— o encargado con todo interés y entusiasmo,

por los responsables de los templos catedralicios, parroquiales o conventuales de todo el orbe cristiano para intervenir de forma muy activa tanto en la liturgia de la Misa como en la de las Horas —la propia Iglesia mantenía organistas profesionales—, dejó de ser imprescindible a partir de la segunda mitad del siglo xx. Eso condujo al abandono de los instrumentos (pocas veces en las catedrales), a su deterioro creciente y a la desaparición total de muchos de ellos, al compás de la disminución o casi desaparición de los organistas eclesiásticos, de la adquisición de órganos electrónicos o de la generalización del uso de música grabada durante el culto. El órgano dejó de ser un instrumento útil y en muchas iglesias pasó a ser un estorbo confinado en los coros, donde el polvo los iba cubriendo y donde los niños jugaban con sus tubos, teclas u otros elementos (hay muchísimos ejemplos de ello). Yo ignoro lo que ocurrió en América, pero sí puedo certificar lo que he observado desde hace más de treinta años en la Península Ibérica y en Canarias.

Pero este fenómeno no era ajeno a otras obras artísticas, especialmente a las arquitectónicas, que iban sufriendo asimismo la incuria y el abandono; desde luego, no faltó la despiadada demolición de monumentos que hoy lamentamos no haber conservado, ante el avance imparable de los nuevos proyectos de urbanización y de modernización de las ciudades. El despegue económico que comenzó en los años sesenta se convirtió en el peor enemigo de nuestro patrimonio arquitectónico, que vio caer bajo la acción de la piqueta gran parte de los cascos antiguos de las ciudades históricas. Había entonces un afán de consumir, de modernizarse, de ponerse al día, de olvidarse del pasado, pues tal pasado, según la mentalidad de entonces, era signo de decadencia y de conservadurismo. El progreso en todos los sentidos era la vía idónea para obtener la calidad de vida que todos ansiaban.

Ante esa situación, muchos historiadores del arte (cuya disciplina estaba entonces cobrando vida propia en la Universidad española) se concienciaron de que su papel no era meramente científico, pues entre sus deberes se contaba también el de denunciar las tropelías cometidas contra el patrimonio cultural y el de ponerles freno, tanto mediante los departamentos universitarios de Historia del Arte como de las Reales Academias de Bellas Artes y otras instituciones. Mucho se ha hecho desde entonces y mucho se ha conseguido, aunque no tanto como se hubiera deseado y se hubiera debido. La lucha entre historiadores del arte, por un lado, y, por otro, arquitectos, constructores y políticos llegó a ser encarnizada en determinados momentos, pero finalmente se adoptaron políticas adecuadas, se elaboraron catálogos de bienes muebles e inmuebles, se legisló para proteger y conservar el patrimonio artístico —sea de la naturaleza que fuere— y, por último, se restauraron innumerables obras con ayuda de un cuerpo de expertos formado paulatinamente. En muchos lugares se crearon institutos de restauración y creo que hoy en día, aunque se sigan cometiendo muchos disparates, el asunto va por otros derroteros y quienes infringen las leyes de patrimonio saben a lo que se atienen.

Pues bien, el camino emprendido por los historiadores del arte fue seguido más tarde por muchos musicólogos, a medida que los estudios se afianzaban en nuestras universidades y que se adquiría asimismo conciencia de la necesidad de rescatar, conservar y difundir el patrimonio musical, constituido primordialmente por partituras e instrumentos, aparte de otro sinfin de fuentes

útiles para conocer la música de nuestro pasado. Entre todo el acervo instrumental, los órganos destacan tanto por su número (los ejemplares conservados de siglos anteriores superan ampliamente a los de otras tipologías) como por ser instrumentos doblemente artísticos, si se toma en cuenta tanto la belleza de sus cajas como la de sus timbres. Y no es de extrañar, por tanto, que algunos historiadores del arte se hayan sentido atraídos por el trazado y riqueza de aquéllas, y hayan sido pioneros, junto con otros expertos musicólogos y organistas, en el estudio y catalogación de este patrimonio artístico. Los inventarios provinciales de órganos comenzaron a aparecer en España en los años ochenta, al mismo tiempo que otros enjundiosos estudios sobre el órgano español, como los de Louis Jambou o Jesús Ángel de la Lama, y, a medida que se iban haciendo, todos nos percatábamos de la gran labor que era preciso realizar en el campo de la restauración.

Los talleres especializados en esa tarea comenzaron a despuntar por aquellos años —frente a los ya establecidos talleres constructores de órganos eléctricos— y luego crecieron en número para responder a la demanda de los templos y de los organismos públicos autonómicos que, a medida que recibían las transferencias del Ministerio de Cultura, se responsabilizaban de recuperar los bienes patrimoniales, tanto civiles como eclesiásticos. A todo ello contribuyeron también la difusión y la demanda de las músicas históricamente informadas, movimiento basado en estudios musicológicos cada vez más rigurosos que hicieron surgir la necesidad de contar con instrumentos antiguos, capaces de reproducir, dentro de lo posible, las sonoridades y afinaciones del pasado.

Naturalmente, para difundir la música de órgano española se necesitaban instrumentos idóneos, propicios para una buena ejecución, porque los organistas ya no se contentaban con tocar las piezas en artefactos eléctricos de Organería Española o de otras empresas similares, y ahora deseaban hacerlo en los instrumentos originales para los que se habían compuesto dichas piezas, muy diferentes de las creadas en otros países europeos, como bien sabemos todos. De esa manera, también comenzaron a organizarse conciertos en iglesias rurales o urbanas que conservaban instrumentos barrocos ya rehabilitados, con criterios más o menos rigurosos, por los pioneros de la restauración. El público demandaba cada vez más los sonidos del pasado.

Y es en este punto donde se sitúa la gran problemática planteada por la restauración, porque no todo lo que se ha hecho se ha realizado con criterios idóneos. Los organeros que comenzaron sus trayectorias profesionales en aquella época realizando restauraciones, porque era casi el único trabajo que había, pasaron más tarde, a medida que la economía crecía y que las corporaciones públicas aportaban más dinero para auditorios y conservatorios, a construir órganos de nueva planta. Se convirtieron así en creadores de nuevos y atractivos instrumentos, en los que aplicaban nuevas técnicas y tecnologías, y en sus talleres pasó a un segundo plano la restauración, que se siguió practicando, pero ya sin el interés y entusiasmo del principio, hasta convertirse en un trabajo mecánico y rápido, que solo así resultaba rentable y con el que se obtenían resultados insatisfactorios en muchos casos.

De todas formas, en estas tareas los alemanes nos llevan la delantera, porque en ese país nunca se perdió la tradición organera, como sucedió en España, y a lo largo del siglo xx los aprendices y

oficiales se siguieron formando con los maestros en sus talleres, de tal manera que adquirirían los conocimientos necesarios, heredados del pasado, para realizar una labor paciente y meticulosa en que se necesita tanto destreza para trabajar distintos materiales como humildad para asumir que se trata de una labor anónima, cuyo objetivo último es que el instrumento recupere su estado original: el que su autor concibió para él. Los añadidos, sustituciones y tergiversaciones de algunos organeros actuales desvirtúan la auténtica naturaleza de los órganos y acaban por ocultar las características primitivas de los instrumentos. Es verdad que los órganos vuelven a sonar, es verdad que mantienen sus cajas, pero ¿a costa de qué precio?, ¿el de perder su auténtica personalidad? ¿Acaso esto último no conlleva la pérdida de nuestro patrimonio? ¿Qué diríamos si un pintor-restaurador se tomara la libertad de recrear una parte del cuadro a su manera y con su estilo? ¿Qué opinamos de edificios históricos catalogados que se modifican al capricho de los arquitectos actuales o que se vacían para conservar tan solo sus fachadas? Lamentablemente, he visto órganos históricos de gran valor reconstruidos con materiales diferentes de los originales, cuya tubería —que se conservaba— se desechó y sustituyó con otra actual, aparte de otros desaguisados, sin sentido, porque también con los órganos se ha utilizado el sistema de vaciar las cajas de su contenido. Igualmente, he visto y oído instrumentos restaurados con un criterio acertado, capaces de recrear con gran fidelidad la música del pasado. ¿Cuál es, pues, el criterio a seguir?

Pienso que la restauración es una compleja tarea en que deben intervenir varias partes y no solo el organero. Los organismos o instituciones que encargan la restauración deben nombrar a asesores expertos (organistas de gran experiencia en instrumentos antiguos) que se ocupen de decidir, en unión del organero, lo que conviene y no conviene hacer en una intervención, después de un análisis minucioso del estado del instrumento y un estudio serio de su historia. También es importante la figura del historiador, quien ha manejado toda la documentación sobre el órgano que habría de restaurarse, indispensable para conocer la fecha de su construcción, su autor, los instrumentos anteriormente creados por éste, ya que de ellos pueden obtenerse valiosos datos para restaurar el órgano en cuestión, las condiciones contractuales pactadas con la iglesia, etc., aparte de todas las intervenciones que el instrumento ha sufrido en el curso de los siglos, especialmente las que con criterio erróneo lo han adaptado a una nueva estética. Conozco varios ejemplos de órganos barrocos a los que se suprimió la lengüetería, se dentaron las almas de sus tubos y se añadieron pedaleros para tratar de acondicionarlos a la estética romántica y otros a los que se suprimió la ventana del teclado y se les hizo una consola independiente para que el organista mirara hacia el altar. Si hoy consideramos estas intervenciones del pasado (finales del siglo xix y primeras décadas del xx) fuera de lugar, erróneas y desastrosas, ¿cómo serán juzgadas por las generaciones futuras las que se hagan en la actualidad con criterios asimismo erróneos? ¿Tenemos derecho a modificar los bienes patrimoniales que hemos heredado y a transmitirlos con nuestros criterios?

En suma, alcanzar un consenso entre partes expertas sería, desde mi punto de vista, lo más acertado para restaurar el patrimonio organístico, que desde hace tantos años ha sido objeto de mis desvelos.

Mi línea de investigación sobre los órganos de Canarias comenzó tras cumplir cuatro cursos de órgano en el Real Conservatorio de Música de Madrid, además de otros estudios musicales, y pretender vincular en mis indagaciones la música con los conocimientos históricos que había adquirido en la carrera universitaria de Historia. Y si me refiero a mi vida personal ello se debe a que tiene mucho que ver con mi trayectoria en relación con este campo. Por tanto, al enfrentarme al mundo de los órganos lo hice no solo como músico práctico, sino también como historiadora, al interesarme por las características de los instrumentos que tenía en mi entorno, por su procedencia, por sus autores, por su fecha de construcción, por su encargo o su compra, etc., es decir, por todo lo que debe ser objeto de interés de un musicólogo. Algunos de estos datos los proporcionaban los archivos (parroquiales, diocesanos, históricos...), pero otros había que deducirlos de las características de los propios instrumentos, a los que había que diseccionar, debido al estado de deterioro en que se encontraban, incapaces de emitir algún sonido. Ello me impedía también, en la mayoría de los casos, conocer sus afinaciones.

Fue así como comenzó mi peregrinaje por las cuatro islas que conservaban órganos en Canarias (Tenerife, Gran Canaria, La Palma y Lanzarote): visité parroquia tras parroquia; hablé con sus sacerdotes y sacristanes, que me proporcionaron valiosos datos (especialmente sobre “reparaciones” efectuadas por desaprensivos aficionados); estudié cada instrumento con detenimiento, tomé sus medidas, determiné la clase de madera utilizada en la hechura de sus cajas, los tipos de sus teclados y de su mecánica, las características de la tubería, los fuelles y el arca del viento con sus válvulas, guías y resortes (al secreto naturalmente nunca pude acceder), etc. Todo lo fotografiaba y dibujaba para luego poder realizar una descripción detallada de cada elemento. De esta manera, pude realizar un catálogo completo de los 72 instrumentos existentes en el archipiélago canario y, lo que es más importante, comprobar que los órganos procedían de países diferentes (Alemania, Inglaterra, Francia, Italia, Península Ibérica y solo unos pocos de talleres autóctonos), algo que hasta entonces se desconocía por completo. Tan solo en la consola de unos pocos instrumentos la placa indicaba a su constructor. Por otra parte, también demostré que los órganos conservados correspondían a diferentes épocas y estilos (barrocos, románticos, clásicos, neobarrocos, eclécticos...) y, así, que componían un rico panorama histórico completado con los instrumentos más recientes, fabricados en los años setenta por Gerhard Grenzing para la isla de la Gran Canaria y con los dos grandes órganos construidos por el taller de Albert Blancafort para el auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, y para el de Tenerife. Canarias se abrió a mi vista como un auténtico museo —con piezas dispersas, eso sí,— del órgano europeo, y esto era un factor muy importante que debía tenerse en cuenta a la hora de las restauraciones, porque para realizarlas había que buscar a expertos de esas naciones hasta donde fuera posible.

Tal estudio me sirvió, pues, para conocer las peculiaridades constructivas de cada país —su *modus operandi*—, que no concernían tan solo a la tímbrica y a la forma de disponer los cuerpos del órgano, sino también a otra serie de elementos, entre los cuales la mecánica revistió para mí la mayor importancia, porque variaba de un instrumento a otro.

Asimismo, pude valorar cada uno de ellos y establecer un orden de prioridades de cara a su posible restauración, porque, a medida que avanzaba en el estudio histórico y estructural de los instrumentos —que, como ya he dicho, se encontraban casi todos en un estado de deterioro y suciedad imperdonables—, me parecía más claro el deber de volver a hacerlos sonar, aunque en aquellos momentos no supiera cómo debía abordar semejante tarea.

Por otra parte, una vez realizado el estudio particular de cada órgano, empecé a indagar no solo en los archivos parroquiales, labor que ya en parte había acometido en cada visita, sino también en los dos archivos diocesanos y en los dos históricos establecidos en las capitales de ambas provincias canarias (muchas veces los documentos de esos lugares me los facilitaban colegas que trabajaban allí en otros campos), de los cuales iba saliendo una abrumadora documentación sobre contratos con organeros, compras de órganos en el extranjero y llegada de ellos a las Islas a través de casas comerciales, reparaciones de todo tipo, procesos de desamortización y traslados de órganos conventuales a parroquias, construcción de órganos para enviar a América, etc. Es decir, no me limité a estudiar la documentación de los órganos existentes y extendí mi campo de investigación a todos los instrumentos adquiridos en cada parroquia y en cada convento a través de los siglos. Ello me dio una visión panorámica del mundo del órgano en las Islas, que comenzó en la primera década del siglo XVI y continuó hasta la segunda mitad del XX, época en que muchos instrumentos fueron prácticamente abandonados por razones múltiples, aunque, al menos en nuestro archipiélago, fue debido a la decadencia de la música religiosa de calidad tras el Concilio Vaticano II y, más concretamente, tras el documento “*Universa laus*” de 1966, que abrió muchas vías para que en las iglesias se introdujeran otros instrumentos de tipo popular, como las guitarras y los órganos electrónicos que, por su bajo precio, se convirtieron en los preferidos de la mayoría de los responsables de los templos para acompañar las sencillas y vulgares melodías creadas en el contexto del cambio de liturgia y encaminadas a ser interpretadas no por voces o coros profesionales, sino por toda la comunidad. A ello se sumaba la disminución del poder adquisitivo de la Iglesia ocurrida en el siglo XX y la consiguiente imposibilidad de sustituir los viejos instrumentos por otros nuevos, según el criterio que había imperado hasta pocas décadas atrás en este campo musical, cuando se valoraron más las mejoras y novedades técnicas que la calidad sonora de los viejos instrumentos.

Debido a todo ello, los órganos de nuestras iglesias enmudecieron al compás de la desaparición de sus ejecutantes, panorama en nada diferente a lo que sucedía en otras áreas geográficas peninsulares, como ya expliqué. Y, aunque es verdad que las razones económicas pesaban, también es cierto que se prefería adquirir órganos electrónicos de bajo costo y duración efímera (algo que entonces no se sabía), antes que restaurar los antiguos, que se creían inservibles y a los que muy pocos tenían aprecio. Ya para entonces los más antiguos órganos conservados en Canarias eran del siglo XVIII, puesto que, salvo un organito procesional de la Iglesia de la Encarnación, de Santa Cruz de La Palma, de mediados del XVII, el resto de la producción del seiscientos había desaparecido con el relevo generacional característico de estos instrumentos en el pasado —al fin y al cabo el órgano de un templo era un objeto utilitario y no se le consideraba artístico—. Por tanto, los que

aún permanecían *in situ* eran instrumentos germanos, peninsulares y canarios barrocos, varios ingleses románticos, tres franceses, uno italiano y varios canarios también románticos (uno de los franceses desapareció en el incendio del templo que lo albergaba en 1996), además de algunos más recientes (alemanes y peninsulares), adquiridos ya en el siglo xx.

Como he dicho, todo este patrimonio (72 instrumentos en total) se encontraba a principios de los años ochenta en pésimas condiciones y, excepto los órganos de catedrales que seguían en uso por haber organistas en ellas, al igual que en un par de parroquias, el resto de los artefactos de su tipo conformaba un gran cementerio donde había auténticos cadáveres, ya irrecuperables, acompañados de instrumentos en estado agónico. El polvo y la suciedad, sus grandes enemigos, y en algunos casos hasta las palomas, los habían liquidado. Pero tal situación crítica no correspondía solo a los órganos, sino también a los coros donde se ubicaban, a los que muchas veces solo era posible llegar si se emprendía una auténtica aventura. Aquí me gustaría hacer un pequeño paréntesis, porque pienso que el panorama descrito puede llevar a muchos a lanzar una crítica feroz a la Iglesia por haber permitido tal situación, pero en realidad debemos pensar que la posibilidad de criticarla se debe a que al menos ha conservado los instrumentos, mientras que casi todo el patrimonio civil se ha perdido. ¿Dónde están hoy las numerosísimas vihuelas que se utilizaban en el siglo xvi, y los manicordios, clavicémbalos, guitarras, violones, pequeños órganos domésticos y demás instrumentos, salvo contadas excepciones? En la actualidad, ¿quién conserva un piano, una guitarra o una trompeta cuando deja de ser útil? La realidad es que ni nuestros antepasados pensaron en el futuro ni nosotros lo hacemos. Solo la Iglesia, gracias a su ancestral conservadurismo en temas patrimoniales, atesora archivos de partituras y órganos valiosos.

También debo añadir que algunos de los párrocos más sensibles me pidieron que hiciera algo para conseguir los medios requeridos para restaurar los órganos de sus iglesias, porque, al fin y al cabo, me había convertido en su único interlocutor en estos temas. Sin embargo, yo era tan impotente como ellos para remediar el asunto, que sobrepasaba mi capacidad de maniobra.

Lo único que logré entonces consistió en frenar a una empresa organera madrileña, cuyo nombre callo, contratada por un aficionado integrante del Patronato de Música del Cabildo Insular de Tenerife que, con muy buena voluntad y consciente del deplorable estado de los instrumentos de la isla, había gestionado un magno proyecto para rehabilitarlos. Pero su entusiasmo era directamente proporcional a su ignorancia sobre la restauración, pues ni siquiera conocía la definición de ese término. Solo deseaba que los instrumentos volvieran a sonar a costa de lo que fuera. Por eso, en el proyecto realizado a principios de 1982, se preveía “modernizar” los órganos, con vistas a que los organistas pudieran interpretar en ellos todo tipo de repertorio, incluida —¡cómo no!— la Toccata y Fuga en re menor de J.S. Bach.

Después de intervenir en un pequeño órgano inglés de la segunda mitad del siglo xix, que no sufría grandes desperfectos, acometieron la “restauración” del pequeño órgano de cinco registros del Convento de Santa Catalina de Siena, de La Laguna, valioso instrumento construido presumiblemente en la segunda mitad del siglo xvii en el norte de Alemania por Joachim Richborn y reparado por un oficial del taller de Arp Schnitger, llamado Rudolph Meyer, en 1725, según la inscripción que

figura en su fuelle y secreto. Como el instrumento acusaba un deterioro evidente, pese a que por fortuna conservaba toda su tubería original (los tubos son de Richborn), los organeros pretendieron, sin ningún tipo de escrúpulo ni criterios modernos de restauración, simplificar su tarea al máximo: como estaba apollillado, desecharon el precioso teclado elaborado con madera de boj, en cuyo frontis había dibujos festoneados, al igual que en otros instrumentos de los siglos xvi y xvii, para sustituirlo por otro de teclas de pasta; las puertas posteriores del mueble, artísticamente caladas (dañadas por los xilófagos en zonas muy concretas), las quitaron para reemplazarlas con otras sencillas y lisas que encargaron a un carpintero local; los tubos, con bordes deformes, también se desdeñaron y, por último, se llevaron para su taller de Alcobendas el tablón de tubos de fachada, que estaba apollillado, y tres tubos de fachada labrados en zigzag, que estaban abiertos y que, según dijeron, iban a reproducir.

Las monjas se alarmaron ante todo ello y, muy prudentemente, no tiraron a la basura lo que los organeros despreciaron. Convocada por la madre superiora, me personé en el convento una noche para contemplar el desastre. Paradójicamente, yo acababa de llegar de Madrid, pues allí se había realizado el II Congreso Español de Órgano (mayo de 1986), donde presenté justo una ponencia sobre ese instrumento, por considerarlo uno de los más antiguos e interesantes de la isla de Tenerife. Venía, asimismo, imbuida del espíritu que allí se respiró sobre la necesidad de restaurar el riquísimo patrimonio organístico español con criterios historicistas, lo que dio lugar a un amplio manifiesto firmado por musicólogos, organistas y organeros, entre cuyas cuestiones figuraba la necesidad de unificar criterios relativos a las restauraciones.¹

Informado por mí el obispo de entonces, monseñor Damián Iguacén (me había encomendado hacía un par de años que velara por el patrimonio organístico), de lo que estaba sucediendo con este instrumento, detuvo el proceso de “restauración”, tras hablar con los responsables del Cabildo, lo cual le agradecí en el alma. Tanto él como yo ignorábamos entonces la importancia de ese instrumento. El órgano quedó desarmado en el convento en espera de mejores tiempos, eso me permitió realizar un estudio completo de sus piezas, advertir que su origen era germano, pues encontré papeles de cuentas escritas en lengua alemana del norte; inscripciones hechas tanto en una tabla interior del fuelle como en el arca del viento indicaban claramente la intervención del organero Rudolph Meyer. Tal revisión me sirvió también para comprobar determinadas características típicas de la organería del norte de Alemania, que luego hallé en los restantes instrumentos de la misma procedencia, entre ellas la cola rojiza que recibía el arca del viento o las medidas en pies de Hamburgo que tenía su caja.

Los mejores tiempos llegaron poco después. En 1987, me convertí en vocal del Patronato de Música del Cabildo Insular de Tenerife y lo primero que hice como tal fue volver a considerar el tema de la restauración de los órganos históricos y elaborar un largo informe sobre los que había en la isla, así como

1 *El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano*, Antonio Bonnet Correa (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 539-540.

establecer el orden en que debían repararse, en función de la importancia histórica, artística y sonora de cada uno. En 1988, el Patronato destinó recursos para restaurar el órgano del Convento de Catalinas, de La Laguna, que encabezaba la lista por ser el más antiguo, y me encargó todo lo relativo a aquel fin. Pero entonces surgió una nueva dificultad: ¿a qué organero debía dirigirme? En las Islas no había ninguno y los que conocía en la Península tenían muchísimo trabajo, dada la gran demanda que se generó en aquellos años tras la creación del Estado de las Autonomías. La solución no se hizo esperar. En ese año, se comunicó conmigo el doctor Helmut Ernest Perl, quien, enterado de mi artículo sobre los órganos germanos que publiqué en la Revista de Musicología en 1986, deseaba conocer los instrumentos de su país conservados en Tenerife. Tras un recorrido por todas las iglesias donde los había, que asombró a mi acompañante, pues en su país esos artefactos desaparecieron durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial —según me dijo—, le comuniqué mi preocupación por encontrar organeros; él se ofreció a buscar un equipo de ellos en el norte de Alemania, justamente la zona de donde procedía el instrumento. El doctor Perl, supervisor de trabajos de organería en la baja Sajonia durante muchos años, era musicólogo, clavecinista, constructor de claves y organista, y había establecido su residencia en Fargas (Gran Canaria), huyendo de la catástrofe radiactiva provocada por el escape de la central nuclear de Chernobil.

Fue así como trabé contacto con el taller Krümmhorner Orgelwerkstatt, de Greetsiel, regentado por la organera Regina Stegemann, que envió a dos jóvenes operarios, Bartelt Immer y Wilfried Hermann Fooken, a La Laguna a principios de 1989. En el convento, se improvisó un taller donde se realizaron todos los trabajos, que duraron dos meses, en jornadas maratónicas que comenzaban a las 7 de la mañana y concluían a las 9 o 10 de la noche, salvo los domingos. La manutención y el alojamiento de los organeros corrió a cargo de la comunidad de religiosas dominicas, que así colaboró en esta tarea. El trabajo fue lento y laborioso y no estuvo exento de problemas, como el que debió resolverse para recuperar el tablón de tubos de fachada y los tres tubos de frontis labrados: el abogado del Cabildo en Madrid tuvo que rescatarlo de la empresa organera en Alcobendas. Su llegada al convento fue motivo de gran regocijo para los que allí participábamos, aunque ya los organeros habían dibujado con gran precisión los canales interiores del tablón y, a la llegada de éste, se comprobó que coincidían con los del original. Para ello se utilizó la misma madera: álamo.

La restauración de este órgano fue ejemplar (se aplicaron técnicas artesanales muy antiguas, respaldadas por siglos de práctica) y todavía hoy, veinte años después, el artefacto funciona perfectamente y apenas hay que intervenir en él antes de los conciertos. Recuerdo que me llamó poderosamente la atención el amor y la dedicación que los organeros ponían en su trabajo, extremando el cuidado de cada pieza y tratando sus partes dañadas con suma delicadeza. El teclado se repuso con sus frontis de boj y sus dibujos característicos, según el modelo de varias teclas originales que se conservaban en los extremos. En las celosías caladas de las puertas traseras se hizo una auténtica labor de rompecabezas: se cortaron tan solo los pequeños trozos afectados por los xilófagos y se los sustituyó con otros confeccionados con el mismo tipo de madera, ornamentados con el mismo dibujo. Los tubos

doblados se enderezaron con paciencia y los que tenían sus frentes en zigzag se soldaron. En fin, todas las partes del instrumento se repararon y limpiaron con absoluta pulcritud. Y las que irremediablemente tuvieron que sustituirse se guardaron en una caja para que los historiadores del futuro puedan comprobar cómo eran originalmente. Se averiguó, por último, que la afinación del órgano antiguo no correspondía a la del temperamento igual, sino a la tercera de las afinaciones propuestas por Andreas Werkmeister (1645-1706), y conforme a esta última se armonizó y así se ha mantenido hasta la actualidad.

Los organeros que lo repararon nunca dieron signos de cansancio y disfrutaban con todo lo que hacían, conscientes de la trascendencia de su labor. Entre lo mucho que aprendí de ellos, sobresale el deber de respetar la concepción original del creador y de limitarse tan solo a interpretar la concepción del órgano, sin pretender erigirse en coautor de éste. En una restauración histórica han de predominar el rigor y el buen criterio para conservar todos los elementos originales del instrumento en la medida de lo posible, incluida su armonización y afinación, y si alguna pieza tiene que sustituirse porque su deterioro es irreversible, la refacción debe hacerse con los mismos materiales, formas y medidas originales, es decir, con apego absoluto a la naturaleza primigenia del instrumento y una renuncia total al intento de transformarlo en un instrumento de tipo más reciente por convenir así a los organeros o los organistas. Para saber cuál es su índole original, debe comenzarse por realizar, como ya dije, un trabajo de archivo que arroje luz sobre la fecha de su construcción, la identidad del autor y, en el caso de Canarias, la procedencia. Es decir, el organero tiene que acudir al historiador y trabajar en colaboración estrecha con él, además de estar familiarizado con técnicas y métodos de construcción de épocas pasadas y diferentes países, porque cada zona europea posee rasgos propios y materiales específicos que debe conocer y, si hay elementos dañados, restituirlos.

A la restauración del órgano comentado siguieron, en los dos años posteriores, otros dos alemanes del siglo XVIII, conservados en la Parroquia de San Juan de La Orotava. Eran de gran calidad y poseían un sonido inmejorable, y en su reparación intervino el mismo taller. Ambos fueron armonizados y afinados varios años más tarde por Bartelt Immer (quien para entonces ya tenía un taller independiente en Norden), de tal manera que en ellos se pueden interpretar hoy conciertos para dos órganos concebidos por autores españoles de la misma centuria, obras que grabamos en 2002 para el sello de la Sociedad Española de Musicología *El patrimonio musical hispano*, ejecutadas por los organistas Heinrich Walther y Michel Fuerst.

A partir de 1999, año en que se reempeñó la campaña restauradora después de un cambio de responsable político en el Cabildo (la Comunidad Autónoma ya había traspasado entonces la competencia en asuntos del patrimonio a los cabildos de las Islas), se restauraron otros órganos alemanes y varios ingleses y, en estos momentos, cuando el plan correspondiente se ha interrumpido a causa de la crisis económica que nos afecta, ascienden a doce los que ya están en funcionamiento, además de otro del que tan solo se ha restaurado su preciosa caja dieciochesca con pinturas de angelotes. Desde luego, hemos recorrido a talleres de restauración de retablos y pinturas históricas para realizar esta

comprometida labor, se han investigado los colores originales de las cajas y se han llevado muestras a laboratorios para conocer y determinar los pigmentos y las técnicas de aplicación usados en la época y así proceder hoy con la madera: los resultados nos han sorprendido gratamente. En todas estas restauraciones he intervenido como asesora del Cabildo Insular de Tenerife y a mi cargo estuvieron cuantas gestiones fueron necesarias para culminar mejor el proyecto, incluyendo debates con el organero y decisiones sobre qué era lo más conveniente, justo en aquellos momentos en que surgían dudas, porque debo aclarar que todos los instrumentos se restauraron *in situ*, pues tal fue la condición impuesta por el Cabildo en sus contratos. Por tanto, en cada iglesia se improvisaba un taller dedicado a esa tarea.

No voy a detallar aquí la serie de restauraciones que hemos llevado a cabo en Tenerife y mucho menos los problemas que cada una de ellas ha suscitado tanto con algunos párrocos, sacristanes y organeros como con la administración pública, pero sí añadiré que el taller de Bartelt Immer, de Norden, ha intervenido en 7 instrumentos (actualmente restaura otro órgano alemán del siglo XVIII); el de Gerhard y su hijo Gunnar Schmid, de Kaufbeuren (Baviera), que está recuperando ahora uno inglés del siglo XIX, en 2, y el de Joaquín Lois de Tordesillas (Valladolid), en otros 2.

En 1994, tras un amplio informe mío sobre los órganos de Gran Canaria, el Cabildo de esta isla emprendió un proyecto similar al de Tenerife pues ese año, en la Iglesia de Santo Domingo de Las Palmas, restauró un instrumento de 1791 construido por el organero cordobés Antonio Corchado, que abrió su taller en La Laguna (Tenerife) hacia 1770 y lo mantuvo hasta su muerte en 1813. Y si me refiero a este artífice en particular es porque quiero explicar cómo este organero formado en la tradición del órgano castellano-andaluz, al conocer, posiblemente a través de montajes, pequeñas reparaciones y diversas afinaciones, los órganos alemanes que por décadas llegaron a las Islas, introdujo determinadas fórmulas germanas en la construcción de sus propios instrumentos, de tal manera que éstos muestran un eclecticismo peculiar. Si tan solo conociéramos sus órganos y desconociéramos los instrumentos germanos llegados al archipiélago, nos estaríamos preguntando el porqué de muchas cuestiones. Con ello quiero insistir en que el conocimiento de todo el contexto geográfico e histórico es importante a la hora de planear cualquier intervención.

En Gran Canaria, su Cabildo contó con la inestimable ayuda del señor Perl, pues con su asesoría se restauraron varios órganos hasta que falleció en 2005. Tengo que decir en este punto que del doctor Perl aprendí muchas cosas, y aún recuerdo las largas conversaciones que sostuve con él, en que intercambiábamos opiniones sobre muchos temas relativos a la restauración y a la música de órgano. Asimismo, me facilitó mucha bibliografía sobre órganos alemanes, al mismo tiempo que me transmitía ese espíritu de responsabilidad y de amor a la tradición con que siempre contó la organería germana. A su muerte, el Cabildo de Gran Canaria me nombró asesora para todos estos temas, y en esta condición he continuado allí la misma labor que en Tenerife. En esta isla hay en la actualidad 9 instrumentos restaurados, de distintas épocas y orígenes. De ellos, 6 se han restaurado en el taller de Gerhard Grenzing (el Cabildo de Tenerife ha permitido

el traslado de los instrumentos a los talleres respectivos), 1 en el de Luis Magaz, de Madrid, 1 en el de Alexander y Matthias Schuke, de Postdam, y otro más en el de Gunnar Schmid, de Kaufbeuren.

Por último, en La Palma, que alberga un notable patrimonio organístico, se han restaurado tan solo 2 instrumentos: uno alemán del siglo XVIII, que realizó Federico Acitores gracias al esfuerzo económico del párroco (único caso en Canarias), y otro pequeño y procesional de mediados del siglo XVII, perteneciente a la Parroquia de la Encarnación, de Santa Cruz de La Palma, con 4 registros y medio, que constituye la joya más preciada de Canarias, porque no solo es el más antiguo de las Islas, sino también de España, en lo que a tubería se refiere, ya que conserva 75% de la original. Cuando lo encontré en 1994, era tan solo un montón de tablas, tubos doblados y teclas sueltas (las que faltaban habían sido arrojadas por los niños a la parte trasera del retablo mayor, según me confesó el alcalde de la ciudad, que había sido uno de los protagonistas de tal hazaña), aparte de los dos fuelles de libro y de su cajita de roble negro o borne (presumo que el órgano lo hizo en Sevilla algún organero flamenco hacia 1640), pero, después de la paradigmática restauración llevada a cabo por el organero Bartelt Immer en 2006, el instrumento se ha convertido en una pieza de gran valor tanto para los palmeros y turistas curiosos como para los organistas, que agradecen enormemente poder tocar en él, porque el suyo es el sonido del siglo XVII, merced a su afinación mesotónica. Hasta para reproducir las lengüetas del registro de Regalía, que se le había suprimido en el siglo XIX y se repuso, el organero viajó a muchos lugares buscando tubos de la época. Por fin, los encontró en una iglesia de Dinamarca.

Como se ha visto, Canarias cuenta en la actualidad con 23 instrumentos restaurados (en estos momentos hay otro más en proceso), revalorados a medida que organistas, público y medios de comunicación los han conocido. Cuando finaliza la restauración de un instrumento, siempre se efectúa un concierto para su reinauguración. Además de estas actividades musicales, que son esporádicas, en 2005 la Real Academia Canaria de Bellas Artes, de la que soy miembro y en la actualidad presidenta, inició los ciclos de órgano, patrocinados por la entidad financiera Caja Canarias. El primer año nos limitamos al ámbito de Tenerife, pero ya en 2006 extendimos el campo de los conciertos a las otras dos islas (Gran Canaria y La Palma), de tal manera que se han venido celebrando 11, en los que cada año participan tres organistas. Gracias a ello, los aficionados al órgano, que van en aumento, pueden desplazarse de una isla a otra y así escuchar, en los instrumentos propios de cada periodo, música de diferentes nacionalidades, épocas y estilos, lo que confiere al ciclo una variedad y contrastes impensables a principios de los años ochenta, cuando comencé el estudio de los órganos. El secreto de la diversidad que ofrece el ciclo reside en el hecho de que las restauraciones han respetado la personalidad de cada instrumento, sin tergiversar su auténtica naturaleza por intereses ilegítimos.

Además, el Cabildo de Gran Canaria sostiene un plan de mantenimiento anual de los instrumentos restaurados, a través del taller de Grenzing, mientras que la Real Academia Canaria de Bellas Artes se ocupa de los de las islas de Tenerife y La Palma, con Bartelt Immer, pues si no se llevase a cabo tal mantenimiento, en pocos años los instrumentos volverían al mismo estado anterior, ya que las parroquias carecen de organistas que les brinden cuidados pertinentes.

Para mí, que viví otros tiempos, sin duda peores que los actuales, el estado presente del patrimonio organístico de Canarias me parece un auténtico milagro, a pesar de que aún queda bastante por hacer. El disco que el organista holandés Liuwe Tamminga grabó hace dos años en algunos de los antiguos órganos de Tenerife, Gran Canaria y La Palma, y el de la Sociedad Española de Musicología, grabado en los órganos de San Juan de La Orotava, dan buena prueba de la bondad sonora de los instrumentos del pasado que, mediante el acertado criterio y “el buen hacer” de algunos organeros, han sido devueltos a la vida.

Como anticipé al principio de este escrito, en el presente Cuaderno número 5 se incluyen dos trabajos muy interesantes y una noticia relevante que tratan el tema de la conservación y restauración de los órganos.

El primero de ellos es un extenso artículo intitulado “Joseph Nassarre Organs of Mexico City Cathedral and the Archival Record: Towards a Broadened Sense of Organ Restoration in Mexico”, del organista Edward Charles Pepe. Este minucioso trabajo, como bien se explica en el título, consta de dos secciones cuyos contenidos se hallan perfectamente hilados para fundamentar las conclusiones generales del autor sobre la necesidad de restauraciones que garanticen la recuperación de la auténtica naturaleza de los instrumentos. La primera de esas secciones es fundamentalmente histórica y documental, y aporta abundantes referencias de las actas capitulares y de los libros de fábrica de la Catedral de México para demostrar que el llamado Órgano de la Epístola, tradicionalmente atribuido a Jorge de Sesma (1695) y en el que se reconocen intervenciones de Nassarre cuarenta años después (1735-1736), es en realidad obra de éste al igual que el del Evangelio (1734-1735), lo cual constituye una novedad (de la que el mismo autor ya ha escrito con anterioridad), si bien Nassarre, por imposición del cabildo catedralicio, tuvo que aprovechar en el primero algunos de los elementos del órgano de Sesma. Más adelante, Pepe se refiere a las intervenciones posteriores que sufrieron los instrumentos y cómo en el siglo XIX se les añadieron registros que desvirtuaron su personalidad. El autor trata también las restauraciones llevadas a cabo en el siglo XX, así como las de tiempos recientes, con la intención de que se valoren, desde una perspectiva multidisciplinaria, todos los añadidos posteriores y se tomen decisiones informadas y responsables antes que intentar volver, *per se* y *a priori*, a la concepción original de los órganos, lo cual no siempre es posible o, incluso, deseable.

El segundo ensayo, de la licenciada en Restauración Jimena Palacios Uribe, nos ofrece “Un proyecto académico que responde a la situación actual de los órganos tubulares históricos de México”. Como tal título deja bien claro, se trata de un plan para enfrentar la problemática de los órganos históricos en términos de conservación y, en caso necesario, restauración. La autora propone como ejemplo el proyecto que realiza el STOCRIM (Seminario Taller Optativo de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales) en el órgano de la Capilla de San Juan Bautista de la comunidad de San Juan Tepemasalco, Zempoala, uno de los más antiguos de la región. Palacios explica el proceso llevado a cabo y lamenta la carencia de documentos vinculados con el instrumento, pues impide conocer sus avatares históricos. La autora insiste con muy buen criterio en la necesidad de que en México

se realicen estudios multidisciplinarios sobre los órganos que permitan conocer su historia, evolución y significado. Aboga por la creación de catálogos, registros gráficos y fotográficos, además de la recolección de datos de fuentes orales antes de embarcarse en cualquier restauración. Porque no cabe duda de que un mapa completo de la organería histórica en México llevaría al conocimiento no solo de todo aquello que adeuda a la organería europea, sino también de sus peculiaridades propias y sus aportaciones singulares, lo que es mucho más interesante para los estudiosos de este campo.

La tercera colaboración de este número es la magnífica noticia proporcionada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico: ante los riesgos que corre el patrimonio constituido por los órganos históricos, una comunidad de suyo variada, compuesta por organeros, organistas, restauradores, historiadores del arte y musicólogos, ha manifestado su sincera preocupación e intenta generar un círculo virtuoso al iniciar un trabajo no solo multidisciplinario, sino también multinacional. A las instituciones que se dedican a apoyar estos esfuerzos no cabe más que augurarles el mejor de los futuros, en bien de los órganos históricos de nuestros países.

Rosario Álvarez Martínez



ISSN 1870-7513



9 771870 751002

