

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1984

ARCHIVO
HISPALENSE



ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA





Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISTÓRICO
REVISTA
DE LA
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
Y ARTÍSTICA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 25 - 1958 I.S.S.N. 0210 - 4067

Impreso en **Artes Gráficas Padura, S.A.** - Luis Montoto, 140 - Sevilla

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

2.^a ÉPOCA
AÑO 1984



TOMO LXVII

NUM. 205

SEVILLA, 1984

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

1984

MAYO-AGOSTO

Número 205

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ANGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ISABEL POZUELO MEÑO

JUAN A. MORA CABO

MANUEL RUIZ LUCAS

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1
APARTADO DE CORREOS, 25 - TELÉFONO 22 28 70 - EXT. 154 Y 22 87 31
SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTICULOS

HISTORIA

- CARMONA GARCIA, Juan Ignacio: *Valor, rentabilidad y formas de cesión de la propiedad inmobiliaria en la Sevilla de finales del siglo XVI* 3
- SERRANO MANGAS, Fernando: *La producción de la fundición de la artillería de bronce de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII* 39

LITERATURA

- LOPEZ BUENO, Begoña: *La sextina petrarquista en los cancioneros líricos de cuatro poetas sevillanos (Cetina-Herrera-Cueva-Rioja)* 57
- DOMINGUEZ GUZMAN, Aurora: *Algunas lecturas curiosas en la Sevilla del siglo XVII* 77
- REYES PEÑA, Mercedes de los: *Edición del acto del «Sanctísimo Sacramento, hecho en Andújar, año 1575», y estudio comparativo con la «Farsa sacramental del desafío del hombre»* 105

ARCHIVO HISPALENSE

SECRETARÍA HISTÓRICA, LINGÜÍSTICA Y ARTÍSTICA

2.ª FOLIA

1984-1985

ARTE

- AYARRA JARNE, José Enrique: *Organos barrocos en Sevilla* 147
- GIL-BERMEJO, Juana: *Datos sobre la colegial de Olivares: La sillería del coro* 169
- PLEGUEZUELO HERNANDEZ, Alfonso: *Nuevos datos sobre la vida y la obra de Pedro Duque Cornejo* 179

LIBROS

- Temas sevillanos en la prensa local** (enero-abril 1984)
- REAL HEREDIA, José Joaquín. 189
- Crítica de libros**
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad: *La obra dramática de Felipe Godínez (trayectoria de un dramaturgo marginado)*. Begoña López Bueno. 205
- GUILLÉN, Jorge: *Poemas malagueños*. Esteban Torre Serrano. 208
- VRIES, Henk de: *Símbolo y estructura en la obra de Cartujano*. Antonio Castro Díaz. 210
- RAVINA MARTIN, Manuel: *El pleito Cádiz-Sevilla por la Casa de la Contratación*. Antonia Heredia Herrera . . . 215
- HALCÓN, Fátima: *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla*. M^a Jesús Sanz 217
- URBANO, Manuel; PORLAN, Rafael: *Poesía y prosa*. Esteban Torre. 218

VALOR, RENTABILIDAD Y FORMAS
DE ENTREGA DE LA PRESTACIÓN
INSTRUMENTAL EN LA SEVILLA

ARTICULOS

ORGANOS BARROCOS EN SEVILLA (*)

Delimitación del término «barroco» aplicado a nuestro órgano

Antes de adentrarnos en el análisis de un tema como el que hoy nos ocupa: *Aparición, desarrollo, conservación y futuro del órgano barroco en nuestra diócesis*, considero elemental concretar bien los términos de la enunciación del mismo que, por su ambigüedad, puede llevarnos a lamentables confusiones y erróneas consecuencias.

Si ya de por sí el término «barroco» ha conocido significados tan diversos (respetables unos, peyorativos otros), y se ha empleado unas veces como sinónimo de suntuoso y extravagante, de relajación y decadencia, y otras como apelativo de un estilo determinado o de una época histórica concreta, al aplicarlo al órgano aumenta todavía más el número de sus interpretaciones posibles, por estar compuesto el órgano de elementos perfectamente diferenciados entre sí (como son el instrumento propiamente dicho y el mueble que lo cobija), no siempre pertenecientes a la misma época y, en consecuencia, desacordes a menudo en cuanto a su patrón estilístico.

Así, podríamos calificar de «barrocos» los órganos construidos durante el período de tiempo comprendido entre el Renacimiento y la Ilustración; pero también los que, obedeciendo al modelo técnico-artístico que se perfila en nuestra tierra a lo largo del siglo XVII, desa-

(*) Es el texto de la conferencia pronunciada en las «Primeras jornadas de estudio sobre el arte barroco sevillano», celebradas en Sevilla en 1983.

rrollan y se extienden hasta las postrimerías del siglo XVIII, cuando ya el Neoclasicismo se ha impuesto en otros campos del arte y la cultura. E incluso no faltarán los que identifiquen como «barrocos» a todos los órganos construidos en nuestro país hasta la invasión del órgano romántico (en Sevilla hacia 1870); es decir, a todos los que mantuvieron la tradición de la factura típicamente española, rota con la implantación de ese otro órgano que llamamos «sinfónico o romántico», que viene a transformar intrínsecamente la concepción misma del instrumento. Esta última acepción del término «barroco», en sentido amplio, como contraposición al «sinfónico», me parece un tanto abusiva. Y lo mismo parecen opinar otros estudiosos del órgano español, al elegir otras terminologías. Así, por ejemplo, el P. Manzárraga C.M.F., en su obra *El órgano tradicional litúrgico*, utilizará el término «polifónico» (en vez de «barroco» a la hora de referirse al órgano típicamente ibérico anterior al Romanticismo: don Ramón González de Amezúa, autor de un importante trabajo titulado *Perspectivas para la historia del órgano español*, preferirá llamarlo «órgano clásico español», y el P. Jesús Angel de la Lama S.J., en su reciente estudio sobre *El órgano en Valladolid y su provincia*, eludirá el término «barroco» al hablar de órganos construidos después de 1750. Terminologías, por consiguiente, para todos los gustos.

Nosotros, en este breve trabajo, extenderemos la denominación de «órgano barroco» a todo aquél que, construido a partir de los albores del siglo XVII, mantenga las constantes características que el estilo del mismo nombre imprimió en este instrumento —el más imponente y grandioso, flexible y amoldable—, aunque su origen se adentre en la época dominada por el neoclasicismo, o se encuentre encerrado en un mueble de características propias de otro estilo artístico, anterior o posterior al barroco.

Si hemos señalado el comienzo del siglo XVII como la fecha a partir de la cual vamos a llamar «barrocos» a los órganos construidos en nuestra diócesis es porque estos instrumentos responden adecuadamente a las exigencias de la música llamada «barroca» que, lejos de romper con el legado artístico del siglo anterior, lo acepta como punto de partida para su posterior evolución y desarrollo.

Y, ¿cuáles son las características de la música organística barroca en nuestro país?

El estilo barroco en nuestra música organística

Por lo pronto, la exaltación del individuo, iniciada en el Renacimiento, va a manifestarse ahora en una mayor libertad de expresión que, rompiendo con los moldes y cánones del Clasicismo, ensayará nuevas formas y armonías, ornamentos y cadencias, dinámica y espontaneidad.

Además, aquella bisección, operada en el siglo XVI, por la que la polifonía instrumental se independiza de la vocal e inicia su propio camino, va a desembocar ahora en una especie de rivalidad o competencia entre ambas por demostrar sus respectivas virtualidades, que alentará decididamente el fenómeno del virtuosismo. Pero el virtuosismo es algo eminentemente individual, es solista por naturaleza; de ahí que la figura del solista convierta al resto del grupo en acompañante y las partituras en melodías con acompañamiento. Con lo que el barroco viene a acentuar más la verticalidad del acorde y a sancionar el predominio de lo decorativo sobre lo constructivo, del adorno sobre el armazón, del colorismo sobre lo lineal, de la expresividad subjetiva sobre la rigidez de la forma clásica.

Pero estas notas, que sin duda caracterizan a la música barroca de cualquier región europea, tienen en nuestro país unas connotaciones especiales.

El siglo XVII marca en España — con la subida al trono de Felipe III— el comienzo de la decadencia de nuestro Imperio. Las sucesivas dificultades políticas con Holanda en Flandes, con Francia en La Valtelina, con Saboya en el Milanesado, con los moriscos en nuestro propio suelo, y las ulteriores pérdidas del Rosellón (1652), Cerdeña (1659), Portugal (1665), etc., van a acarrear una sensible disminución del trasvase cultural y artístico de nuestro país con los demás pueblos de Europa, y un cierto aislacionismo de nuestros artistas, que de alguna manera van a repercutir en su producción musical.

Nombres de organistas como Pablo Bruna, Andrés de Sola, fray Pablo Nasarre o Sebastián Durón en Zaragoza; Bernardo Clavijo y Diego del Castillo en la Real Capilla, y, sobre todo, Francisco Correa de Arauxo en Sevilla y Joan Bautista Cabanilles en Valencia, serían lo suficientemente notables como para codearse en competencia y profesionalidad con los mejores compositores europeos de la época: Sweelinck, Titelouze, Du Mage, Clerambault, de Grigny, Couperin, Frescobaldi, Merula, Paschini, Scheindemann, Reinken, Bohm, Buxtehude, etc.; pero la limitada proyección exterior de sus obras a cau-

sa de la difícil situación política que vive nuestro pueblo restará indudablemente notoriedad internacional a nuestros artistas y condicionará notablemente el desarrollo de nuestra música organística del barroco.

Otro condicionante nada desdeñable de nuestra música barroca será, sin duda, la evidente peculiaridad de nuestro «órgano nacional» que, iniciando desde los años del Renacimiento un proceso de desarrollo absolutamente original e irrepetible en otras regiones europeas, marcará de manera determinante la naturaleza evolutiva de la producción organística de nuestros compositores. Pero de esto hablaremos más adelante.

Y ciñéndonos estrictamente a los límites geográficos de nuestro estudio presente (Sevilla y su provincia), permítaseme por lo pronto destacar la extraordinaria importancia que ha jugado en este aspecto la catedral hispalense, tanto por su ingente labor musical hacia adentro (su culto, enseñanza, etc.) como por su poderosa irradiación hacia afuera y su notable influencia en otras iglesias.

La catedral era el lugar a donde acudían músicos de toda la geografía española para ocupar por oposición los distintos cargos musicales; era el recinto donde, por consiguiente, se escuchaban las partituras más heterogéneas; el espejo donde se reflejaban las corrientes estilísticas más opuestas y el crisol en que se contrastaban todas las tendencias artísticas: avanzadas y tradicionales.

Pero, además, no lo olvidemos, la catedral era el eje en torno al cual giraba toda la vida musical de la ciudad y aun de la provincia, por cuanto todas las iglesias de la Archidiócesis, amantes también de la dignidad y solemnidad de sus cultos, miraron siempre a la catedral hispalense como el supremo modelo a imitar, y se aconsejarán a menudo de sus grandes maestros en música a la hora de programar su propia vida musical.

Y permítaseme también recordar —como las figuras más destacadas e influyentes de nuestra música organística barroca— a determinados organistas catedralicios (antecesores míos en el cargo) y a otros, también notables, que si no ejercieron nunca como titulares de nuestro primer templo sí fueron formados musicalmente en la escuela catedralicia o mantuvieron con sus racioneros músicos estrechas relaciones artísticas.

Entre los primeros hemos de citar a Francisco Pérez de Cabrera (de Sevilla), Juan y José Sanz (de Zaragoza), Pedro Jalón y Tejada (de Burgos), Francisco de Medina Castrillo (de Jaén), Sebastián Du-

rón (de Guadalajara), José Muñoz de Montserrat (de Cataluña), José y Manuel Blasco de Nebra (de Zaragoza y Sevilla, respectivamente), etc. Y entre los segundos, además de recordar al célebre italiano Domenico Zipoli, que honró con su arte los teclados catedralicios durante su breve estancia en nuestra ciudad (1716-1717), hemos de resaltar la figura de Francisco Correa de Arauxo, el eminente organista de la iglesia colegial del Salvador (1599-1636), formado musicalmente a la sombra de los organistas catedralicios Diego del Castillo y Francisco de Peraza; organista que, si no puede ser considerado un artista plenamente barroco, es, sin embargo, el iniciador en Sevilla del movimiento liberador que desembocará más tarde en el «barroco» y el gran impulsor y máximo exponente de la escuela organística sevillana, que extenderá su influencia durante decenios a la propia catedral, a través de su discípulo Francisco de Medina, citado más arriba; a toda la ciudad, contando entre sus discípulos a los organistas de las principales parroquias y conventos de la misma; e incluso a toda España y Portugal, por medio de su inmortal *Facultad Orgánica*, publicada en 1626, obra de gran interés técnico-pedagógico-artístico, que pondrá en manos de los organistas de nuestro país (tan pobres en repertorio organístico por estar todavía en mantillas la imprenta musical) todo el bagaje de sus conocimientos, experiencias e inquietudes, y constituirá una importantísima contribución a la música organística española, insustituible para explicarnos su proceso de transición al barroco propiamente dicho.

Correa manifestará ya su espíritu inquieto e innovador en la elección para casi todas sus obras (62 de 69) de una forma musical —si puede calificarse así— como el «tiento», mucho más apta y apropiada que otras para asumir una música fresca y remozada, dada su elasticidad o flexibilidad. Pero lo hará, además, atentando contra el bloque compacto de los ocho modos tradicionales, evitando la abusiva reiteración de los temas, multiplicando los tientos «de medio registro», estrenando nuevos modos y proporciones, adornos y figuraciones, disonancias y accidentales, alterando los pilares fundamentales de la polifonía renacentista (armonía y ritmo, formas y expresividad) hasta lograr un lenguaje nuevo, más apto para expresar —además de serenidad y sobriedad— alegría y patetismo, pasión e inquietud, subjetivismo y libertad. Correa será así puente entre el pasado y el futuro, respetuoso para con el Renacimiento, pero a la vez esperanzado en el Barroco que él adivinó, preconizó y provocó.

A partir de aquí, la música del Barroco en Sevilla seguirá una

línea creciente de libertad e individualismo, de expresividad y realismo, de espontaneidad e imaginación, de profundidad y dinamismo, de luminosidad y colorido, de ornamentación y virtuosismo, de tonalidad y riqueza tímbrica, hasta perderse en la exuberancia y el artificio, la saturación de florituras y la superficialidad, que provocará —por contraste y como defensa del arte y sus cánones— la implantación del Neoclasicismo en la segunda mitad del siglo XVIII.

La desaparición prácticamente total de nuestra música barroca no nos permite concretar con mayor detalle su proceso evolutivo; si bien de las pocas partituras que lograron sobrevivir a la destrucción se deducen algunas diferencias notables en las obras del siglo XVIII respecto de las anteriores como son: 1) su tinte extranjero, al pasar del aislacionismo español del siglo XVII y la insistencia casi obsesiva del «tiento» —nuestra forma nacional— a su abandono casi absoluto y a la adopción unánime e ilusionada de otras formas musicales importadas del extranjero, como las fugas, sonatas, tocatas, etc.; 2) La influencia del clave, con detrimento del órgano. Es consecuencia natural de la devoción de nuestros organistas por formas, como la sonata, tan afines y relacionadas con ese instrumento; 3) su patente frivolidad, fruto del desmedido afán de la mayoría de nuestros compositores (organistas) por lanzarse por nuevos derroteros con procedimientos también nuevos hasta desembocar en la música de concierto, con detrimento del carácter serio y religioso que tuvo hasta este momento nuestra música para órgano.

Pero, ¿de qué manera se pliega el órgano sevillano a las exigencias de la nueva música barroca? Y, ¿cuáles son sus notas características?

El estilo barroco en nuestros órganos

A) Sus características

El órgano, instrumento en evolución constante y con una capacidad casi infinita de adaptación a una determinada región geográfica o a una época histórica concreta, a las exigencias de un estilo artístico determinado o a las del gusto particular de un individuo cualquiera, a las condiciones especiales de un recinto o a las posibilidades económicas de quien lo adquiere, va a conocer en España y más concretamente en Sevilla una serie de particularidades y etapas que individualizarán su desarrollo hasta hacerlo característico y distinto de otros.

Por lo pronto, ya en el siglo XVI, centuria en la que aparecen las distintas escuelas regionales de la organería europea al generalizarse la diversificación sonora del instrumento a base de los tiradores de registros, existían en España seis centros de interés que capitalizaban prácticamente toda la organería de nuestro país; y uno de esos centros de influencia radicaba en Sevilla y se extendía a toda Andalucía, Extremadura y hasta la vecina Portugal. Los otros cinco se localizaban en Toledo, Zaragoza, Burgos y las regiones de Cataluña-Levante y de Vascongadas-Navarra. Y era tan avanzada la organería sevillana que será precisamente en nuestra catedral donde se estrene uno de los primeros órganos completamente analíticos (o de juegos separados con sus tiradores correspondientes): el construido por fray Juan en 1478.

El tipo de órgano que se construye en esa época en Sevilla no es especialmente diferente de los que abundan por otras comarcas de la geografía española (instrumentos más bien de reducido tamaño, con un solo teclado manual ordinariamente, compuesto de un «lleno» bien abastecido —que constituye la base fundamental de su sonoridad— y de algún otro juego complementario, como nazardos, flautas tapadas, etc.); si bien demostrará una vez más su elevado nivel técnico al adelantarse a las otras regiones españolas también en la adopción de un nuevo e importante elemento que más tarde será característico de la factura ibérica: la partición de los juegos por el centro del teclado, que posibilitará el realce de unas voces sobre otras sin necesidad de multiplicar los teclados manuales. Esto ocurrirá por primera vez en el órgano construido para nuestra catedral por el flamenco Maese Jorge en 1568; un órgano cuya caja obedece al más puro estilo renacentista —según las descripciones que de la misma nos han dejado Alonso Morgado (en su *Historia de Sevilla*) y Pablo Espinosa de los Monteros (en la obra *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla*, de Matías Clavijo)—, pero cuya naturaleza interior presenta ya muchos de los rasgos que caracterizarán después al órgano barroco: un «lleno» bien surtido de juegos fundamentales y de mixturas simples y compuestas, con flautas tapadas y diversos juegos de lengüeta, con «ruiseñores» (o «pajaritos»), «tambor» y «temblantes», con 19 juegos y todos partidos, con dos teclados de cuarenta y seis notas cada uno, es decir, con una extensión más que suficiente para poder interpretar en ellos toda la música barroca. (No olvidemos que en el órgano proyectado por fray Domingo de Aguirre, para sustituir a éste en 1723 había también dos teclados de 45 te-

clas cada uno). Buena prueba de la idoneidad de este instrumento para la ejecución de la música barroca es el hecho de que la catedral, siempre atenta a lo más avanzado y partidaria de lo mejor para el culto sin reparar en gastos ni esfuerzos, lo mantendrá hasta entrado el siglo XVIII, sin someterlo a otras reparaciones que las necesarias para su normal mantenimiento. No ocurrirá lo mismo con el del lado de enfrente (el construido en 1478 por fray Juan), que será sustituido en 1672 por el de Antonio Pérez Monge, muy inferior en tamaño y posibilidades al de maese Jorge.

Pero si bien es verdad que ya en el órgano de maese Jorge encontramos, de alguna manera, muchas de las bases del órgano que después se llamará «barroco», esto no quita que durante los siglos XVII y XVIII (en los que se inserta plenaente el barroco propiamente dicho), asistamos —también en Sevilla— a una serie de innovaciones en las entrañas del órgano que lo configurarán de tal manera que pueda diferenciarse tanto del instrumento de la época inmediatamente anterior (siglo XVI) como del instrumento que se construirá en el siglo XIX.

La primera de ellas va a ser «la caja de ecos» que, como su nombre indica, es un recipiente que encierra algún juego del órgano (de ordinario un «clarín» o una «corneta») y servirá para lograr una mayor expresividad (tan del gusto del barroco, posibilitando el doble efecto piano-forte mediante un resorte situado a la altura del pie del organista. Esta innovación, que la encontramos por primera vez en el órgano de San Francisco de Vitoria, construido por fray José de Echevarría en 1665, se generalizará en el órgano sevillano durante el siglo XVIII.

Otras de las innovaciones más importantes que va a conocer nuestro órgano español, en este mismo decenio del siglo XVII (concretamente en 1670) es la aparición en fachada de la lengüetería horizontal. El propio fray José de Echevarría será el iniciador de este invento, esta vez en el órgano de la iglesia de San Diego de Alcalá de Henares; invento que a lo largo del siglo XVIII alcanzará tal arraigo, desarrollo y popularidad, que constituirá no ya solamente una de las características más acusadas del órgano español, sino uno de los elementos determinantes de su progresiva decadencia a partir, sobre todo, de los comienzos del siglo XIX.

Y en esta centuria (siglo XVII) asistiremos finalmente a la aparición en nuestro órgano de un tímido «pedalero» (más propiamente de las «Contras»), que viene a confirmar la naturaleza decididamente

organística de la música «para órgano» del Barroco, en contraposición a la música «para tecla» del Renacimiento. En nuestra catedral será el órgano de Antonio Pérez Monge (de 1672), el primero que cuente con «unos palos como teclas (o uñas) que llaman señales de Contrás..., que pisadas azen bajar la tecla que le corresponde al teclado del órgano», según el testimonio de José Muñoz de Montserrat, organista titular catedralicio en 1700.

El siglo XVIII es un siglo clave en la historia del órgano español. Si bien es verdad que recibe del anterior un instrumento ya perfilado y maduro, con sus bases bien asentadas y su personalidad definida, también lo es que abrirá confiado las puertas a la asombrosa inspiración de nuestros organeros posteriores para que, continuando en la línea marcada en el pasado, modelen un tipo de instrumento que resultará admirable tanto por su calidad artística como por su perfección técnica. Multiplicará sus fachadas y consecuentemente sus puntos sonoros que brotarán en todas las direcciones; crecerá el número de sus teclados manuales, prolongando, además, su extensión, tanto hacia los agudos como hacia los graves (prescindiendo, en muchos casos, de la octava corta, hándicap evidente para la nueva música tonal), hasta alcanzar, al final de esta centuria, las 54 teclas (frente a las 45 o 49 que eran las normales en el órgano del siglo XVII); no prolongará en la misma medida la extensión del teclado pedalero (que seguirá reducido a una octava cromática), pero sí enriquecerá notablemente el número de sus juegos independientes, tanto labiales como de lengüeta; multiplicará, de manera ostensible, el número de juegos de lengüetería alineados horizontalmente en el exterior de la fachada, hasta dominar descaradamente la potencia sonora del instrumento; cambiará sensiblemente el aspecto exterior del mueble, que se plegará naturalmente a las nuevas exigencias del arte; y sobre todo proliferará hasta límites insospechados e irrepetibles en cualquier otro momento de su historia ya varias veces centenaria.

Todas estas innovaciones que jalonan el desarrollo del órgano barroco español tienen cumplida realización en el órgano sevillano, órgano en el que cristalizan, sin embargo, de una manera peculiar y distinta.

Ante todo debemos notar la desaparición en nuestra geografía provincial de la práctica totalidad de los órganos construidos a lo largo de los siglos XVI y XVII. La singular demografía de Sevilla con ciudades y pueblos grandes y numerosos, su especial sensibilidad para valorar lo artístico, su profundo sentido religioso y proverbial gene-

rosidad a la hora de reclutar medios para solemnizar más sus cultos, etc., harán que se sigan con inusitado interés y afán de superación los imperativos de la novedad y la moda —sobre todo cuando es la catedral hispalense la que va marcando esa pauta—, aunque esta emulación resulte especialmente costosa y obligue las más de las veces a hacer «tábula rasa» del instrumento anterior o al menos a desvirtuar notoriamente con reformas y adaptaciones importantes sus características originales. Como excepción honrosa y valiosísima en medio de esa dolorosa y general desaparición, conservamos en un estado aceptable, aunque necesitado de una urgente restauración, el minúsculo instrumento de la capilla de Santa María de Marchena (MM. Franciscanas Clarisas), con sólo cuatro juegos, pero de extraordinario valor artístico y testimonial.

Y frente a esta lamentable penuria de órganos del siglo XVII, hemos de subrayar la abundantísima producción que dejó en Sevilla y su provincia el siglo XVIII, de la que todavía hoy conservamos no menos de cincuenta ejemplares en mejor o peor estado, que constituyen la razón de ser y el material fundamental y específico de este trabajo.

Estos órganos son, por lo pronto, en su mayoría, instrumentos que presentan una rara uniformidad exterior; instrumentos en los que —salvadas las lógicas diferencias de envergadura, tamaño, emplazamiento, características del entorno, etc.— se adivina una relación evidente a un patrón común, que responde a un criterio fijo en cuanto a la concepción de las distintas partes de la fachada (basamento, cuerpo de la tubería y entablamento) y que se repite obstinadamente por todas las comarcas de la provincia; un patrón cuyas características más notables serían las siguientes:

1) *Basamento*, de ordinario liso, sin decoración ni adornos especiales, salvo en los instrumentos de Ecija, donde el barroco se recreará a menudo en artísticas filigranas. La razón de esta austeridad decorativa no debió ser otra que su ocultación al público presente por las balaustradas que de ordinario se interponen entre ambos.

2) *Cuerpo de la tubería*, dividido generalmente en cinco compartimentos diferentes (prolongados hasta siete sólo cuando la distancia entre las columnas del arco que lo cobija así lo exige), de los que el central (a menudo «torreón») será el mayor (con los tubos de mayor tamaño), dobles los intermedios (con tubos mudos o «canónigos» en el nicho superior y sonoros en el inferior), y medianos los extremos. Si hay tres torreones, los serán el compartimento central y los

extremos, y «planos lisos» los intermedios. La separación entre los diversos haces de tubos se intentará siempre a base de pilastras, nunca con columnas. Las «claraboyas» serán unas veces talladas, otras caladas, y en alguna ocasión suplantadas por guirnaldas colgantes de flores (La Magdalena de Sevilla, lado evangelio). La cornisa de separación entre tubería y entablamiento será en unos casos recta y lisa, y en otros curva y decorada. Presentará unas veces clara y diáfana su línea arquitectónica, mientras otras se perderá por entre el espeso follaje de una decoración sobrecargada. No habrá, sin embargo, un criterio común en cuanto a la colocación de la tubería horizontal; pues, aunque se sitúe siempre en el centro de la cornisa que separa el basamento del cuerpo de la tubería vertical, adoptará unas veces forma de «punta de lanza», y de «V» o de «W» otras.

3) *Entablamiento* (el cuerpo del mueble más apropiado para la decoración) variado en cuanto a su línea y ornamentación; si bien el adorno central que de ordinario corona el mueble se destinará a destacar algún símbolo propio del titular de la iglesia para la que se construyó el instrumento.

Resumiendo: Se trata de un mueble proporcionado y artístico, en que la robustez y severidad de la línea recta (predominante en las fachadas del siglo XVI) cede ante la flexibilidad y la gracia de la línea curva, y donde la superficie absolutamente plana se rompe en concavidades y convexidades, al adoptarse el «torreón» como elemento casi irremplazable de la fachada barroca.

Algunos de esos muebles destacarán por su exuberante decoración churrigueresca, en su afán por imitar al máximo las que Luis de Vilches y Duque Cornejo realizaron para la catedral hacia 1724 (como, por ejemplo, los de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija, San Juan Bautista de Marchena —lado evangelio—, o la Magdalena de El Arahál); otros lucirán un acentuado colorismo y abundantes dorados, acordes con el rango del instrumento que cobijan y con el de los demás objetos artísticos que de ordinario atesoran esas iglesias, sean parroquiales o monacales, urbanas o rurales (como por ejemplo, los de las parroquias de la Magdalena —lado evangelio— y de San Nicolás, capilla de San José, MM. Comendadoras del Espíritu Santo y Santa Inés de Sevilla; Santa María la Mayor de Estepa, la Concepción de Gilena, la Victoria de Osuna, la Concepción de Castilleja de la Cuesta, Santa María de Utrera); otros, finalmente, no mostrarán precisamente en sus muebles un excesivo alarde artístico, considerándolos simplemente como parte integrante del instru-

mento y hasta determinante de su sonoridad (como, por ejemplo, los de la Consolación de El Pedroso, la Asunción de Alcalá del Río, San Sebastián de Estepa, la Estrella de Valencina, Santa María de las Nieves de La Rinconada); pero, tanto estos últimos muebles con su porte rústico y hasta tosco como los anteriores con sus alardes primorosos y artísticos, se plegarán gustosos a los rasgos característicos de la fachada que, con rara unanimidad, privará en Sevilla a lo largo del barroco, hasta la aparición del estilo neoclásico.

En cuanto a su naturaleza interna, el órgano barroco sevillano, que constará siempre con un «lleno de flautados» rico en hileras y armónicos, destacará por lo pronto por la presencia casi constante de juegos «tapados» que, además de reforzar su base sonora (aspecto siempre importante) y sostener como acompañantes el canto litúrgico, proporcionarán una mayor gravedad y consistencia a aquellos instrumentos que, por su reducido tamaño, no pueden alistar el Flautado abierto correspondiente, siempre más voluminoso y costoso. No encontraremos, sin embargo, los clásicos juegos «de chimenea», tan abundantes en otras regiones.

Tampoco serán muy comunes en los órganos de nuestra provincia los juegos de mixturas simples de talla ancha o nazardos (salvo la «Docena»), tan vulgares y socorridos en regiones como Castilla, a no ser en órganos de muy respetable tamaño. Se extenderá, por el contrario, de manera rápida y avasalladora —aunque tardase en aparecer por nuestra tierra— el medio juego de «corneta en ecos» e incluso —aunque en menor escala— el juego completo que servirá de puente entre el lleno de flautados y la lengüetería. También la «flauta travesera» tendrá, entre nosotros, buena acogida como juego de detalle de la mano derecha; y entre las mixturas simples de talla media (de principales) prevalecerá la «decinovenas» que, aparte de su gracia característica y la claridad que imprime tanto al contrapunto como a la glosa o a la melodía, constituirá casi siempre el techo de las mixturas simples, por debajo de los «lentos» y las «címbalas».

En la lengüetería, el órgano sevillano se caracteriza por la ausencia total del «cromorno», sustituido aquí en ocasiones por el «oboe» y rara vez por una «dulzaina» o una «voz humana»; por la popularidad del tandem «bajoncillo-clarín» (en valores de 4' y 8', para una mejor proporción sonora entre graves y agudos), y por la omnipresencia de la «trompeta real» (juego interior); salvo en la ciudad de Ecija, donde curiosamente son varios los órganos que carecen absolutamente de juegos de lengüetería (MM. Dominicas, Santa Bárbara,

San Juan, La Merced), mientras los demás (Santa María, Santiago, San Gil, los Descalzos) la tienen escasa y, por supuesto, en proporción mucho más tímida de lo que a instrumentos de esa envergadura les correspondería normalmente. Quizá sea el excesivo calor estival en esta ciudad unido a la extrema sensibilidad climatológica de este tipo de juegos lo que explique esta extraña parquedad de lengüetas en una ciudad tan rica, por otro lado, en instrumentos barrocos.

Si por las especialísimas circunstancias que rodean siempre a los órganos catedralicios (la extraordinaria envergadura de nuestro primer templo y la necesidad de contar con instrumentos de tamaño proporcionado a sus dimensiones, sus mayores presupuestos económicos y sus excepcionales exigencias culturales) no podemos exhibir dichos instrumentos como los más adecuados para representar al órgano barroco sevillano, tampoco podemos hablar de la «cadereta de espalda» como de un cuerpo habitual en el instrumento barroco de esta tierra, aún cuando en la catedral lo haya sido desde que Maese Jorge la incluyera en su órgano de 1579. La tuvieron también órganos como los de la Magdalena —lado evangelio— y de Santa Ana de Sevilla, San Juan Bautista de Marchena —lado evangelio—, Santa María y Santiago de Utrera, todos ellos de gran envergadura y categoría, a tono con las iglesias que los acogieron; pero ciertamente no podemos considerarla como elemento característico del órgano sevillano del barroco, cuando falta en otros de semejante tamaño e importancia, como son, por ejemplo, los de los PP. Terceros de Sevilla, las Nieves de La Algaba, San Juan de Las Cabezas, Santa María de La Campana, San Pedro de Carmona, Santa María de Estepa, La Victoria de Osuna, Santa María la Blanca de Los Palacios y los de Santa María, Santiago y La Merced de Ecija.

B) *Los organeros*

Pero no es sólo la cantidad de instrumentos o su madurez alcanzada a lo largo de los siglos XVII y XVIII lo que destaca en nuestra factura organística de la época barroca. También su extraordinaria calidad técnica, consecuencia y reflejo de la gran profesionalidad de la mayoría de sus constructores, es algo que está fuera de toda duda.

En Sevilla han trabajado muchos y prestigiosos organeros del barroco; unos, hijos de esta tierra; otros, residentes en ella, aunque procedentes de otros lugares, y, por último, otros, que circunstan-

cialmente vinieron a Sevilla para hacerse cargo de algún proyecto concreto.

Entre los primeros hemos de recordar forzosamente a la dinastía de los Franco (desde Enrique —su fundador— hasta su nieto Francisco —el maestro Claudio Osorio—, pasando por Bartolomé —hijo de Enrique—, Juan y Pedro), y también a José Antonio Morón y Francisco Rodríguez, constructores de varios instrumentos en la provincia durante el siglo XVIII.

Entre los segundos, por citar algunos nombres, recordemos a Claudio Osorio, Diego de Orío, fray Domingo de Aguirre, Francisco Ortíguez y Francisco Pérez de Valladolid, hombres todos ellos familiares para quienes han profundizado algo en la historia del órgano español.

Y entre los del último grupo, ¿cómo omitir los nombres de un Antonio Pérez Monge, José y Pedro Echevarría, Francisco Ortega, Patricio Furriel, Sebastián García, Julián de la Orden o José de Casas y Soler, constructores todos ellos de algún instrumento en nuestra ciudad o localidad provincial y auténticas figuras nacionales del arte de la organería? Y esto sin citar a los Jorge Bosch, Juan de Bono, Antonio Otín Calvete y Valentín Verdalonga, que —en mi opinión— pertenecen ya a una época en la que el órgano presenta ya elementos nuevos (manifiesta inclinación por las mixturas compuestas, oposición frontal entre el lleno de flautados y de trompetas, aparición de los primeros juegos de talla estrecha e incluso de las primeras cajas expresivas para varios juegos), que expresan un cambio de mentalidad, que les convierte a ellos en los grandes maestros del Neoclasicismo.

Y si todavía hoy desconocemos a los autores de la mayor parte de los órganos construidos en nuestra provincia, durante el período barroco, no por eso hemos de poner en duda la evidente calidad de los mismos, por otra parte, fácilmente explicable si tenemos en cuenta la escrupulosidad con que se estudiaba el *currículum* del organero y se analizaba su proyecto antes de encargarle la obra.

Efectivamente, el proceso era largo y complicado. Una vez que los responsables de un templo determinado y su junta económica —previo el informe del organista local— coincidían en la conveniencia de adquirir un órgano nuevo, se solicitaba licencia del Provisor diocesano; quien, después de examinar las razones aludidas por los dichos responsables y sus posibilidades financieras para llevar el asunto a buen fin, decidía sobre su ejecución. En ese momento, la

obra salía a concurso, al que podían presentar sus proyectos todos los maestros organeros que lo desearan. Una vez elegido el proyecto y su autor —previo el dictamen del maestro organero del arzobispado— se redactaba el contrato y comenzaba la obra. Para la compra de materiales se pagaba al organero el primer tercio del importe total; el segundo cuando el organero iniciaba el montaje *in situ*, y el tercero cuando —una vez efectuados todos los controles por parte del maestro organero y del organista encargados de esto y superadas las pruebas finales— era oficialmente recibido. Con todos los defectos de forma que éste como cualquier otro modo de controlar una obra así pueda tener, es indudable que la seriedad y hasta la rigurosidad con que esto se llevaba de ordinario a la práctica, ofrecía una garantía, tanto de la calidad de los materiales y su construcción como del puntual cumplimiento de su fecha de entrega que, en otros momentos —como el actual—, difícilmente podemos asegurar.

C) *Su difícil supervivencia*

Pero la abundante producción del siglo XVIII que se extiende indiscriminadamente por todas las comarcas y rincones de nuestra geografía provincial, sufrirá, a lo largo de estos dos últimos siglos, toda una serie de pruebas que pondrá en serio peligro su propia supervivencia.

La desamortización de Mendizábal a partir de 1835 y la consecuente depauperación de nuestras iglesias va a romper la cuerda por su parte más débil, y, en este caso, por lo que de una u otra forma contribuye a la solemnización del culto, como es lo tocante a la música, y en concreto al órgano. La necesidad de recortar gastos impondrá la supresión forzosa de muchos de los empleos remunerados (y entre ellos el de organista), con lo que los instrumentos van a quedar abandonados a su suerte, cuando no malvendidos para remediar con su producto otras necesidades más urgentes. (Así, por ejemplo, salió de San Juan de la Palma el precioso órgano que hoy se encuentra en la iglesia de la Concepción de Castilleja de la Cuesta).

Este abandono, obligado por las circunstancias económicas y prolongado durante varios decenios, va a propiciar, además, una total desconexión con el pasado; ya que para cuando en los últimos decenios del siglo XIX algunas iglesias pretendan con inmensos esfuerzos la recuperación de la música de órgano en sus cultos o decidan la construcción de nuevos instrumentos, se ha impuesto ya el romanti-

cismo, que desprecia olímpicamente el órgano barroco por inexpressivo e impone un instrumento absolutamente diferente, que responde a una concepción nueva y que rompe tajantemente con lo que fue tradicional en nuestro país en los últimos siglos.

Por otra parte, el órgano sevillano —al igual que el del resto de España—, que se pudo librar de los graves desastres que acontecimientos como la Revolución Francesa y las dos guerras mundiales ocasionaron en los órganos de otras regiones europeas, tuvo que soportar, sin embargo, los efectos de las continuas contiendas internas que asolaron a nuestro pueblo en los últimos cien años, y que arrojan una cifra considerable de instrumentos totalmente destruidos (una docena sólo en la guerra del 36, según el estudio de los doctores Hernández Díaz y Sancho Corbacho) y de otros muchos que quedaron en estado prácticamente insalvable.

Finalmente, es necesario citar también, entre las causas que más gravemente han atentado contra nuestro patrimonio organístico provincial, la irresponsabilidad manifiesta de quienes más debieron cuidar de su conservación y óptimo estado. Me refiero primeramente a la inhibición y desconsideración para con estos instrumentos de muchos de los responsables de nuestros templos, que o bien se desprendieron alegremente de sus viejos instrumentos por considerarlos objetos inútiles y pasados de moda, indignos de seguir ocupando un espacio en la tribuna del coro (más rentable, por lo visto, como almacén de otros trastos), o bien no los preservaron a tiempo de la inconsciencia de los monaguillos o de la rapiña de otras gentes hasta que, expoliados de sus elementos más apetecibles o valiosos, pasan a engrosar la larga lista de los objetos artísticos irrecuperables. Y me refiero también a la incalificable insensatez de esos «piratas del órgano» que, autotitulándose organeros, pululan por todas nuestras regiones, ofrecen reparaciones a bajo precio y —haciendo caso omiso de los valores artísticos, estilísticos e históricos de tales órganos— los transforman, mutilan y hasta inutilizan a su antojo, dejándolos las más de las veces gravemente adulterados en su naturaleza original, cuando no completamente irreparables.

D) *Su actual estado de conservación*

Después de analizar algunos de los más graves obstáculos que en su larga carrera de varios siglos ha tenido que superar el órgano barroco sevillano para sobrevivir y llegar hasta nuestros días, y después de

descubrir el poder destructivo de cualquiera de ellos, parece milagroso que sean cerca de cincuenta los instrumentos barrocos que, en mejor o peor estado, han llegado hasta nosotros. Instrumentos, a veces, espléndidos y de gran tamaño como para iglesias de corte catedralicio (como son los de la Magdalena, Santa Ana y PP. Terceros de Sevilla; Santa María, Santiago y la Merced de Ecija, Santa María la Mayor de Estepa, Colegiata de Osuna, San Juan de Las Cabezas, Santa María y Santiago de Utrera, la Magdalena de El Arahál, San Juan de Marchena, entre otros); otras veces, sencillos y diminutos, como propios de monasterios y conventos recoletos (Santa Inés, San Leandro, San José y MM. Comendadoras del Espíritu Santo en Sevilla, Santa María de la Concepción de Marchena, Santa Clara de Carmona, la Concepción y Santa Catalina de Osuna, MM. Dominicas de Ecija, etc.); y finalmente, otras de tipo medio, adecuados para recintos del tamaño de tantos de nuestros templos parroquiales (San Isidoro y San Nicolás en Sevilla, la Asunción de Alcalá del Río, las Nieves de La Algaba, la Asunción de Cantillana, las Nieves de la Rinconada, la Estrella de Valencina, las Nieves de Villanueva del Ariscal, la Concepción de Castilleja de la Cuesta, Santa María la Blanca de Los Palacios, la Concepción de Gilena, San Sebastián de Estepa, la Victoria de Osuna, Santa Bárbara de Ecija, San Bartolomé y San Pedro de Carmona, la Consolación de El Pedroso, entre otros); pero en todo caso órganos de los siglos XVII y XVIII, supervivientes de mil y unas pruebas, testimonios de la época dorada del órgano español, parte importante de nuestro patrimonio artístico, instrumentos valiosísimos e insustituibles para la recuperación de la música que hizo popular y prestigiosa a la escuela sevillana del barroco, objetos de admiración y de envidia para quienes no conocieron una época barroca o perdieron después en distintos avatares sus instrumentos barrocos; y, sin embargo, monstruos inútiles, cuando no estorbos insoportables muchas veces, para quienes deberíamos sentirnos orgullosos del privilegio de contar hoy —sólo en nuestra provincia— con más instrumentos barrocos que la mayoría de los países europeos, incluidos los de tan honda tradición organística como Alemania, Polonia, Austria, Italia, etc., en todo su territorio.

¡Qué pena! ¡Tan ricos, y, sin embargo, tan ciegos!

El redescubrimiento de la tradición musical barroca en nuestra provincia

Si es en 1932 (fecha de la celebración del Congreso de Strasburgo que congregó a organeros, organistas y musicólogos) cuando casi toda Europa —a raíz de una histórica intervención del gran organista y más tarde Premio Nobel de la Paz Albert Schweitzer— toma conciencia de la necesidad de recuperar el arte musical clásico y barroco y comienzan los músicos a organizarse para redescubrir, revalorizar y fomentar el órgano de esta época, en España han de pasar todavía muchos años (hasta después de finalizada la Segunda Guerra Mundial) para que se inicie —protagonizada por músicos españoles— un movimiento semejante. La persistente penuria económica de nuestras iglesias, la formación musical de nuestros compositores e intérpretes más preclaros, el aislamiento español frente a los movimientos europeos de revalorización del arte del pasado, nuestra especial situación política en los momentos claves para la conexión con nuestro pasado y sobre todo la insensibilidad de nuestro público melómano hacia el «viejo» instrumento barroco y su música, explican suficientemente este retraso español respecto de otros países europeos.

No obstante, de unos años a esta parte, el panorama ha cambiado, y Sevilla no es precisamente una provincia que vaya en esto a la zaga en el conjunto de las provincias españolas. Todo lo contrario. Si en un principio fueron foráneos los musicólogos que comenzaron a desempolvar y reeditar la música teórica y práctica de nuestro más glorioso pasado (de fray Juan Bermudo, Francisco Peraza, Estacio de la Serna, Francisco Correa de Arauxo, Manuel Blasco de Nebra, etcétera), y foráneos los organistas que de ciento a viento hacían sonar alguno de nuestros órganos en audiciones públicas, hoy Sevilla es una de las provincias españolas donde el relanzamiento de la afición por el órgano resulta más palpable y evidente. Desde que en 1968, y con motivo del Congreso Eucarístico Nacional celebrado en nuestra ciudad, tuve el honor de dar en la Catedral el primer concierto de órgano después de más de treinta años sin organizarse ninguno, las audiciones públicas son continuas y variadas; lo que indudablemente ha contribuido a despertar este inusitado y creciente interés por el órgano sobre todo entre los jóvenes, que garantizan siempre con su asistencia masiva el éxito de organización de dichos actos.

Pero además de la asistencia de esta juventud entusiasta a cualquier convocatoria en este sentido, se materializa también esta creciente «devoción» por nuestro instrumento en la financiación, por parte de diferentes entidades y organismos eclesiásticos y civiles, de conciertos y recitales; en la promoción de conferencias y grabaciones discográficas; en la publicación y buena acogida de trabajos generales y monográficos relacionados con nuestro instrumento, etc.

Hoy contamos con una *catalogación* completa de todos los instrumentos de nuestra provincia, válida como documento base para estudios más profundos y ambiciosos. Contamos con una *conciencia popular* mucho más sensibilizada respecto de nuestro tesoro artístico en general y de los órganos en particular, que no sólo no permitirá fácilmente su destrucción o desaparición en nuestras iglesias, sino que además clama muchas veces y de muy distintas formas por su restauración total y su utilización frecuente. Contamos con unos *responsables* —tanto de las iglesias como de los distintos organismos del poder civil— más conscientes en general de su misión de conservar y hasta promocionar el legado artístico recibido del pasado. Contamos con *entidades*, como el Cabildo Catedral (del que me honro en formar parte) y determinadas Comunidades religiosas, siempre dispuestas a colaborar en el fomento del órgano y su música, ofreciendo generosamente sus históricos instrumentos para conciertos y otras audiciones, y con otros *organismos* provinciales y locales, públicos y privados, para financiarlos. Contamos con el suficiente número de *instrumentos* de calidad y en estado aceptable en la ciudad y en otras localidades de la provincia, como para poder ofrecer y garantizar a los melómanos más exigentes óptimas audiciones de la música orgánica de todos los tiempos, sea barroca o romántica, clásica o contemporánea. Contamos con un grupo de *aficionados a la organería*, que están estudiando a fondo la factura del órgano español y que se inician ya en reparaciones de alguna importancia. Contamos con otro grupo de *amigos del órgano* que, alentados en todo momento por la Real Academia de Bellas Artes de Sta. Isabel de Hungría (a la que pertenezco como miembro numerario) y con su valiosa y extensa colaboración, pretende en reuniones periódicas, abiertas a todos, interesarse por los distintos aspectos del órgano: su historia y su factura, sus escuelas y estilos, a base de charlas y audiciones comentadas, informaciones locales y provinciales sobre restauraciones y reparaciones en curso, proyectos y conciertos, etc. Contamos con *compositores* locales de reconocido prestigio y valía (como Manuel

Castillo y otros), que escriben ya para órgano obras de categoría e interés evidentes, por cuanto acuden a él ávidos de nuevos logros en el terreno de la sonoridad y descubren, apuran con fruición y ofrecen a los demás las inmensas posibilidades coloristas del «rey de los instrumentos». Contamos con una *cátedra de órgano* en el conservatorio (cátedra que desde hace cuatro años largos tengo el honor de regentar), donde espero saber formar organistas que, enamorados del instrumento, devuelvan a nuestro pueblo las más puras esencias de un arte tan peculiar, tan excelso y a la vez tan nuestro, que nunca debió dejar de oírse en nuestros templos sevillanos. Y finalmente contamos, por lo visto, con una actualidad y relevancia suficientes como para que en unas jornadas sobre el barroco sevillano —como éstas— se dedique al órgano nada menos que una de las conferencias; hecho que yo, por mi parte, agradezco y aprovecho, aunque sea abusando de la amabilidad de todos ustedes.

Esperanza en el futuro

Por todo ello, no tengo más remedio que sentirme esperanzado y mirar al futuro con optimismo. Confío en que el órgano barroco conozca pronto en Sevilla una nueva época de esplendor. La concienciación del pueblo y sus dirigentes, la profesionalidad de los organeros, la competencia de los organistas, el buen gusto artístico de los aficionados, la incuestionable calidad objetiva de los instrumentos y la estimación general del barroco en nuestra Sevilla fundamentan mi esperanza.

Pero mi confianza se convertirá en seguridad

— cuando compruebe que no se cometen atropellos con nuestros viejos instrumentos ni se dejan en manos de «piratas» que no organeros;

— cuando desaparezca esa misteriosa por repentina fiebre de impaciencia, que ataca a determinados responsables de iglesias y candidatos a organistas y por la que, con tal de ver funcionando sus instrumentos cuanto antes, los confían a cualquiera exponiéndolos a chapuzas descabelladas e indignas, si no perniciosas;

— cuando todos los contratos de reparación o restauración debidamente redactados y puntualizados den fuerza legal a un proyecto-presupuesto conocido, analizado y aprobado previamente por un técnico en la materia, de autoridad reconocida y probada solvencia;

— cuando todos y cada uno de los trabajos realizados en un órga-

no tubular deban ser inspeccionados y aprobados por un organista competente y honesto, nombrado *ad hoc* por la autoridad competente o, en su defecto, por el propio recipiendario del órgano, antes de liquidar la última parte del costo total de la obra;

— cuando la autoridad competente pueda rescindir (y lo haga) todo contrato que no cumple estos requisitos y pone, por consiguiente, en peligro la integridad del instrumento;

— cuando contemos con un plantel de organeros especializados en trabajos de restauración, con un conocimiento profundo del órgano tradicional español, un respeto total por la naturaleza y la factura de los instrumentos a restaurar, y un amor sincero y desinteresado a su trabajo, indispensable para que se haga bien, aunque no siempre compense su remuneración económica;

— cuando nos esforcemos todos porque el órgano, una vez a punto, se utilice frecuentemente tanto en actos litúrgicos como en recitales y conciertos.

Todo esto es factible; y su puesta en marcha sería toda una garantía para la debida conservación de nuestro tesoro histórico-artístico.

Lo merecen nuestros órganos barrocos que, si de ordinario destacan ya por el arte y la grandiosidad de sus muebles, destacan mucho más por la variedad de sus sonidos, la riqueza de sus planos sonoros y los contrastes de sus juegos, que incluso en ejemplares de poca envergadura permiten al organista infinidad de combinaciones y matices para el amplio despliegue de su actividad creadora o para la mejor interpretación de la señera música de nuestra escuela barroca.

Lo merece la música barroca sevillana, que representa el momento cumbre de nuestra producción organística, conocida y admirada en toda España y también fuera de nuestras fronteras gracias, sobre todo, a la pronta impresión y difusión de la obra de Correa de Arauxo, y que requiere órganos de las características de los que el autor conoció en Sevilla para conseguir las versiones más fieles y logradas, naturales y modélicas. Y nuestra provincia los tiene.

Lo merece Sevilla que, por su vitalidad y dinamismo, su espontaneidad e independencia, sus sentimientos y contrastes, su luminosidad y colorismo, se siente y sigue siendo barroca, aunque el período histórico de la hegemonía del barroco se cerrase hace ya doscientos años. He dicho.

José Enrique AYARRA

