

# El órgano de San Esteban de Bera: un modelo experimental de Aquilino Amezua\*

(The organ in San Esteban de Bera: an experimental model by Aquilino Amezua)

Campo Olaso, J. Sergio del  
J. Sergio del Campo & Alejandro Turanzas S.C. Organeros.  
Arrabal 7A, bajo. 48210 Otxandio  
jsergiodelcampo@telefonica.net;

Moreno Moreno, Berta  
Conservatorio Superior de Música de Navarra.  
Aoiz, s/n. 31004 Pamplona-Iruña  
bertamoreno@infonegocio.com

Recep.: 23.08.2010

BIBLID [ISSN: 1137-4470, eISSN: 2174-551X (2012), 19; 175-278] Acep.: 05.09.2012

---

*El artículo recorre la historia de la música y del órgano en la parroquia de San Esteban de Bera desde sus orígenes, y estudia las circunstancias de la construcción del órgano de Aquilino Amezua, aportando datos inéditos sobre la biografía del constructor, centrándose en las contribuciones de este último y de Lope Alberdi. Además, analiza pormenorizadamente las características de este singular instrumento.*

*Palabras Clave:* Aquilino Amezua. Lope Alberdi. Organería. Órgano. Bera. Navarra.

*Artikulu honek Berako San Esteban parrokiako musikaren eta organoaren historia biltzen du hasieratik, eta Aquilino Amezuaren eraikuntzaren nondik norakoak aztertzen ditu: egilearen biografiaz datu argitaragabeak dakartza eta, haren eta Lope Alberdiren ekarpenetan jartzen da arreta nagusia. Gainera, musika tresna berezi horren ezaugarriak analizatzen ditu xehetasun handiz.*

*Giltza-Hitzak:* Aquilino Amezua. Lope Alberdi. Organogintza. Organo. Bera. Nafarroa.

*L'article examine l'histoire de la musique et de l'orgue dans la paroisse de San Esteban de Bera depuis ses origines, et étudie les circonstances de la construction de l'orgue d' Aquilino Amezua, en fournissant des données inédites sur la biographie du constructeur axées sur les contributions de ce dernier et de Lope Alberdi. De plus, il analyse en détail les caractéristiques de cet instrument singulier.*

*Mots-Clés :* Aquilino Amezua. Lope Alberdi. Histoire de l'orgue. Orgue. Bera. Navarre.

---

\* Este trabajo es resultado de una Beca de Investigación concedida por Ayuntamiento de Bera en 2009 en el marco del convenio de colaboración suscrito con Eusko Ikaskuntza.

## 1. LA MÚSICA EN LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE BERA HASTA 1895

Bera<sup>1</sup> forma parte de las denominadas Cinco Villas de la montaña navarra (junto con Arantza, Igantzi, Lesaka y Etxalar). Su emplazamiento fronterizo –limita al norte y este con Francia– ha determinado que padeciera especialmente los conflictos bélicos contra la nación vecina. Entre otros, la Guerra de los Treinta años en 1638, durante la cual los franceses arrasaron la villa, la de la Cuádruple Alianza en 1719, la de la Convención en 1749, la de la Independencia Española en 1813, y la que afectó especialmente al órgano de la iglesia, la primera Guerra Carlista en 1838. Esta circunstancia explica, por ejemplo, que la iglesia tenga un carácter defensivo, que muchas de las casas de la villa hayan sido reconstruidas tras los desastres bélicos, o que gran parte de la documentación haya desaparecido en incendios y saqueos, dificultando en ocasiones la labor de reconstruir el pasado de esta bella localidad.



Fig. 1. Vista general de Bera. Archivo fotográfico del Ayuntamiento de Bera.

La parroquia de Bera, bajo la advocación de San Esteban, está situada en un alto que domina la villa. Los orígenes del edificio no están claros, pero es probable que existiera una primitiva iglesia gótica a partir de la cual se fue ampliando. Así, en el siglo XVI se construyeron los dos tramos que se corresponden con los de la nave actual y una cabecera. En 1632 se añadió el crucero y una cabecera cuyas cubiertas respetan el estilo del siglo XVI, excepto en el material (se usa ladrillo en lugar piedra). En 1838, durante la primera Guerra Carlista, las tropas liberales incendiaron la iglesia de San Esteban al abandonar la villa. Sólo quedaron en pie “las cuatro paredes y parte de la bóveda”. La

---

1. La localidad recibe el nombre de *Bera* en euskera y *Vera de Bidasoa* en castellano. El nombre oficial del municipio es desde el 31 de enero de 1989 *Bera/Vera de Bidasoa*, aunque el Ayuntamiento utiliza únicamente la denominación *Bera*.

iglesia se reconstruyó guardando el estilo y ya en diciembre de 1841 se solicita permiso para su bendición<sup>2</sup>.

Eclesiásticamente, Bera perteneció a la diócesis de Bayona desde el siglo XIII hasta 1567, fecha en la que pasó a la jurisdicción del obispado de Pamplona por petición de Felipe II al papa Pío V. Tenemos noticia de la actividad musical en la parroquia de San Esteban desde el año 1483, ya que en febrero de dicho año se erigen cuatro beneficiados por parte del obispo de Bayona<sup>3</sup>. Entre las obligaciones de los mismos y del rector estaban la de celebrar la misa cantada. Para ello se turnaban uno cada semana, mientras los demás debían ayudar en el canto ritualmente según el oficio de cada día. La eucaristía de los miércoles debía ofrecerse por los vivos y muertos de la familia del Señor de Alzate, en cuya sepultura, terminada la misa, se debía cantar el *Pater Noster* con su oración correspondiente. Siguiendo las normas del Papa Sixto IV, el obispo ordenaba la celebración de la misa cantada los domingos y fiestas del Señor, y cantar los maitines en algunas fiestas principales y en los Oficios de Tinieblas de la Semana Santa<sup>4</sup>.

La información que tenemos sobre la vida musical de la parroquia en los siguientes siglos es escasa y debemos reconstruirla a partir de datos aislados. Por ejemplo, por documentos indirectos tenemos la certeza de la existencia de cantores que acudían al coro a principios del siglo XVII<sup>5</sup>. De mediados de ese siglo son también las primeras noticias que conservamos de un órgano en la Parroquia de San Esteban: un realejo de 1651 que fue “conducido” en sus tres primeros años por Juan de Ziordia. Tras ser éste desestimado, pasó a ocupar el cargo Tomás de Garmendia, quien ejerció a la vez de sacristán y maestro de niños (práctica que será habitual también en el futuro)<sup>6</sup>. Garmendia trabajó

---

2. ADP: C/ 428, nº 38.

3. ADP: C/ 857, nº 10.

4. Joaquín Goya Iraola indica que así se siguió haciendo en Bera hasta los años 30 del siglo XX. GOYA IRAOLA, Joaquín: *Hace quinientos años 1480-1980. La parroquia de Vera de Bidasoa pertenecía a la Diócesis de Bayona*. Documento mecanografiado sin publicar (ADP: Caja propia Vera, 1).

5. Se trata de procesos en los que aparecen citados miembros del coro. ADP: C/ 429, nº 21 (1600): “D. Martín de Ezponda, Rector de la parroquia de Vera, contra D. Diego de Aguirre, beneficiado, acusándole entre otras cosas de haber agredido al Rector con un cuchillo y de haber abofeteado a un cantor en el coro; no reza el breviario ni acude a sus obligaciones”. *Id.* C/ 430, nº 4 (1602): “El Sr. Fiscal contra Diego de Aguirre, beneficiado de Vera, el cual, a pesar de haber sido amonestado por sentencias anteriores, no sirve su nemeficio (sic) sino cuando le toca la hebdomada, dejando de decir Misa y acudir a Coro en los demás tiempos”.

6. Además de estos tres trabajos, Garmendia cobraba 200 reales como relojero de la parroquia. Al parecer, al año de encargársele este último trabajo, por parte del alcalde y regimiento de la villa, dieron esta ocupación a Martín de Yerovi, presbítero de la villa, por lo que se lleva a cabo una reclamación de Garmendia. (ADP, C/ 1034, nº 14). Unos años más adelante, en 1678, tiene lugar un proceso entre Martín de Zidardia clérigo de la villa, por una parte, y el Rector y beneficiados de la misma, por otra parte. Zidardia que se queja de que, además de los tres trabajos, Garmendia pertenecía a una de las mejores casas de la población. En su defensa, se dice que Garmendia asiste “con todo cuidado y puntualidad al rector beneficiado y cavildo y a los expectantes de la dha [...] en la celebracion de todos los divinos oficios y a los estudiantes y expectantes enseñarles el canto llano lo qual demas de ser muy del servicio de la dha Iglesia es bien unibersal de todo el pueblo especialmente en la enseñanza de leer y escribir a los niños en que tambien se ocupa”. El proceso se prolongó hasta 1679 y finalmente el Cabildo siguió manteniendo a Garmendia como sacristán. (ADP: C/ 1121, nº 4).

como organista desde 1654 hasta 1707<sup>7</sup>, es decir, nada menos que 53 años. En 1707, Esteban de Narvaiz tomó ambos cargos (sacristán y organista) y también el de la escuela de niños, debido a que se consideró que los 300 reales que tenía asignados como organista eran insuficientes<sup>8</sup>.

Unos pocos años después, en 1713, se juzgó que el órgano hasta entonces existente era inservible por ser “muy pequeño y de mala calidad”, así que se encargó “a expensas de limosnas y de Rentas de dha villa” un nuevo instrumento a Joseph de Mañeru. Este organero de Lerín (Navarra), ya había construido o realizado intervenciones en algunos órganos importantes en Navarra, como los de Santa Clara en Estella, La Asunción en Urroz, y en Sangüesa los de las parroquias de Santa María y Santiago y el del Convento de la Merced. Posteriormente construiría el de Santa María de Tafalla (Sagaseta & Taberna, 1985: 121, 349, 352, 354, 405).

La composición del nuevo órgano de Bera, que costó “setecientos Reales de a ocho” y que debía estar terminado para el día de San Juan (24 de junio) de 1714, era:

Un flautado mayor de entonación de 13 palmos su tono natural de Capilla.

Item una octava clara.

Item una docena clara.

Item una quincena.

Item una diez y novena clara, que todas estas compuestas sirven para el lleno del dho Organo.

Item un lleno de cuatro caños por punto, que el primero de ellos a de tener su entonzión en veinte dozena y todos los demás especies an de ir reiteradas como es uso.

Item otro lleno llamado Címbala de tres caños por punto su entonación. El primero a de entrar en veinte y novena y reiteradas todos los demás como es uso; todas estas compuestas sirven para todo el lleno de dho Organo.

Item tres rexistros de nazardos: el primero a de entrar su entonación en dozena, el segundo en quinzena y el terzero en diez y setena.

Item un flautado llamado Violón o bordón, su entonación ha de ser Unisonus del flautado mayor, y este tal flautado Violon a de ser todo de metal y tapado por arriba que este sirve para el lleno de los nazardos.

Item un rexistro de Corneta Real de siete caños por punto y esta a de estar abierta.

Item otra Corneta de cinco caños por punto y ésta a de estar dentro de una arca para executar en ella con sus movimientos el eco, contra eco, y suspensión.

Item una trompeta real, su entonación de treze palmos.

---

7. ADP: C/ 1842, nº 27.

8. ADP: C/ 1121, nº 4. Para el sacristán estaban “señalados” 200 reales.

Item otro registro de Clarín, y este a de estar al frontis del Organo juntamente con otro registro del bajonzillo, que su entonación de bajoncillo ha de ser su octava de la Trompeta Real

Item otro rexistro de trompeta magna que ésta a de estar también en dho frontis del dho Organo.

Item otro rexistro de Dulzainas de mano entera que éste ha de estar en dha frente.

Item tres fuelles de Abanico de marca maior.

Item un Secreto de quarenta y cinco canales.

Item cuatro tablones con sus canales para conducir el viento al flautado maior, violón trompeta real, clarín y bajonzillo.

Item otro tablón para trompeta magna, que serán cinco los dicho tablones y estos todos an de estar aforzados con sus valdreses y asimismo el secreto mayor y canales como los dos secretillos de las dos cornetas.

Item un teclado de 45 teclas de Box y Nogal.

Item ocho pisas para los pies asidas a los ocho bajos primeros.

Item un rexistro de media mano baja de trompeta de batalla que son veinte y un caños y se han de poner en la fachada en forma de Artillería, excepto los bajos que sólo saldrán las bocas fuera<sup>9</sup>.

Este órgano, considerado como uno “de los Buenos que ay en el Reyno”, y que fue “entregado” al anterior organista, Esteban de Narvaiz, sufrió en pocos años un gran deterioro. En concreto, Joseph de Ripa, organero de Lerin, reconoció el instrumento en junio de 1726, e hizo una declaración de su estado:

[...] que en los regístrros de lengüettería como son trompeta Real, clarines, bajonzillo, trompeta magna y dulzainas ay muchos caños que no despiden labor con belozidad, y este defectto puede consisttir en tres cosas: la primera en el poco uso que pueden aver tenido, y la segunda en el modo de la afinación y la tercera en el transcurso del ttiempo que es nattural y estos defecttos no lo son de entidad; pues el [maestro] que afinare el órgano devera [prolijar] dhos registros y ygualar las boces pues es correspondiente a dho maestro y no al organista; en lo que ttoca a las demás diferencias del órgano están desafinadas; pues en el lleno no ay puntto afinado y eso consiste en lo mal afinado que quedo el flauttado como ttambién en las conpuesttas del lleno y zimbala están mui brillanttes y se devera afinar ttodo. En el registro del flauttado biolon ay un caño que no puede dar boz

---

9. ADP: C/ 1777, nº 13, f 7 rº - 10 vº. “Combenio para la fabrica del organo y su entrega a los cavildos eclesiastico y secular”. En la época en la que Sagaseta y Taberna escribieron su libro, se conservaba también el contrato de este órgano en el Archivo Municipal de Bera, Legajo 36 nº 30 año 1713. (Sagaseta & Taberna, 1985: 418). Actualmente el contrato parece haber desaparecido de ese archivo, por lo que hemos consultado una copia (agradecemos a Aurelio Sagaseta su asesoramiento en este punto). En la transcripción realizada por estos autores hay algunos pequeños errores: cuando se cita “un flautado llamado violón” no añade “o bajón”; se habla de un “teclado de 45 canales” (en vez un “secreto”) y en el registro de media mano baja de trompeta de batalla se indica que son 31 caños (en lugar de 21). *Ibidem*.

respectto de que el conductto que le conduze el viento estta comido de rratones y se devera cerrar el abujero que ttiene; y ttodos estos defecttos son nattucales que puede padezer un ynstrumentto en quantto a su afinación<sup>10</sup>.

Se acusó a Narvaiz de haberle dado “mal uso y manejo”, por lo que los vecinos deseaban poner organista de habilidad correspondiente. Incluso se consideró que el nombramiento de 1707 no era válido, ya que en aquella época “no se hallaba organista [...] sino un organillo muy pequeño”<sup>11</sup>. En 1726 se dictó sentencia para que Narvaiz dejara su cargo a favor de Pedro de Endara<sup>12</sup>, quien dos años después, en 1728, solicitó que se añadiera al cargo de organista (que seguía teniendo adjudicados 300 reales) el de sacristán de la parroquia. Así se hizo en enero de 1729<sup>13</sup>.

Durante algunos años tenemos pocos datos sobre qué organistas manejaron este instrumento de Mañeru. Joaquín Goya cita a Miguel de Leguía que, según él, opusó en 1768 a la organistía de Irún. José de Endara ejerció como organista y sacristán hasta su muerte en el año 1796. Al no encontrar quien desempeñara el cargo por los 50 ducados con que estaba asignado, se elevó el sueldo a 100 ducados por decreto de agosto de 1796. En esas fechas ya debió empezar a trabajar Jose Antonio de Uribe, natural de Oñate, aunque su nombramiento tuvo lugar en junio de 1797. Ejerció como organista y sacristán al menos hasta 1822, y seguía recibiendo por ello una renta de 100 ducados<sup>14</sup>. Aunque Joaquín Goya nombra como organista en los años posteriores a Felipe Ruiz, no parece claro que trabajara como tal<sup>15</sup>.

La historia de este magnífico órgano termina tristemente en 1838. En abril de ese año, un grupo de carlistas se refugiaron en la torre de la iglesia de San Esteban mientras esperaban la llegada del general carlista Llauder. Pero al quedarse el dos de abril sin munición, deciden descolgar la soga de la campana y bajar por ella durante la noche. El general carlista llegó finalmente dos

---

10. AMB: Caja 566. Carpeta 1726, Fondos especiales.

11. *Ibidem*.

12. En un proceso de Pedro Endara (ADP, C/ 1842, nº 27) se indica que la sacristía de la parroquia había quedado vacante por la muerte de Esteban de Narvaiz, pero no se indica la fecha.

13. AMB: Caja 566, Fondos eclesiásticos, Carpeta 1726. ADP, C/ 1777, nº 13, f 11 y C/ 1842, nº 27. En este documento se hace referencia a “que no sea Infructuoso el gasto de mil y trescientos pesos que a ora poco tiempo Se hizo en ponerlo nuevo [el órgano]”.

14. AMB: Caja 566, Fondos eclesiásticos, “Nombramiento de Organista y Sacristan de la Parroquia de esta villa de Vera echo por ambos Cavildos ecco y secular”. En dicho nombramiento se concreta que se le pague el sueldo desde agosto de 1796. En el año 1821, por orden de la Junta Diocesana, Uribe (al igual que el resto de los sacristanes, sochantres y cantores de la diócesis) vio reducida su renta a la mitad, 50 ducados. Al año siguiente la Junta Diocesana rectifica y ordena que se les pague su sueldo completo. AMB, Caja 566, Fondos eclesiásticos, Carpeta 1822.

15. Joaquín Goya afirma que Felipe Ruiz fue organista entre 1820 y 1846 (Goya Iraola, [1969]: 30). Sin embargo, cuando se nombra organista a Jose Antonio Ruiz, hijo de Felipe, se explica que “en la época en que por razón del incendio de la Yglesia [1838] no había órgano en ella, se nombró para el cargo de sacristán tan solamente a Felipe Ruiz que sigue desempeñando” (AMB, Caja 566, Fondos eclesiásticos. Carpeta Fondos especiales. 1726). Además, en la documentación consultada aparece en el año 1842 nombrado como organista D. Juan Esteban de Yrazoqui y Felipe Ruiz simplemente como sacristán (AMB, Caja 418. Personal. Organista. 1846). En todo caso, podría haber ejercido el cargo de organista hasta 1838.

días después y los liberales, al huir, incendiaron la iglesia el día cuatro de abril, destruyéndola casi completamente: “solo se salvaron de las llamas las cuatro paredes y parte de la bóveda<sup>16</sup>”.

A partir de entonces comenzaron las acciones encaminadas a recuperar tanto el edificio como los objetos necesarios para restablecer el culto, incluido el órgano. Así, en abril de 1841 en una instancia del Ayuntamiento a la “soberana Regencia”, se solicitó que se adjudicaran a la iglesia “graciosamente” objetos de culto, entre ellos un órgano, de los conventos suprimidos en la provincia de Guipúzcoa o Navarra. En un decreto de mayo del mismo año, además de ceder el Convento de Capuchinos de la villa para celebrar el culto, se concedieron “los retablos que necesiten que están existentes en el Conv<sup>to</sup> de Sto Domingo de esta Ciudad [Pamplona], algunas imágenes, la sillería del Coro y órgano de dho Convto<sup>17</sup>”. Santo Domingo había sido exclaustro en enero de 1837 y posteriormente desamortizado (Salvador y Conde, 1977: 30), sin embargo, algo debió ocurrir para que finalmente el órgano de este convento no terminara en Bera, ya que en una lista con los efectos de mayor necesidad para la iglesia que los miembros del Ayuntamiento Constitucional y Cabildo Eclesiástico presentaron en abril de 1842, se volvió a solicitar un órgano “con sus fuelles” y un juego de sillas de coro para el Cabildo<sup>18</sup>. El problema se solucionaría probablemente con otro órgano de algún convento exclaustro de Navarra o Guipúzcoa. Lo cierto es que pocos meses después, el 23 de octubre de 1842, fue nombrado “Beneficiado Ynterino y Organista de la Parroquial de esta Villa” D. Juan Esteban Yrazoqui, presbítero religioso exclaustro, con la asignación de 1.200 reales de vellón anuales, y con las obligaciones de celebrar misa de siete los domingos y dar media peseta diaria al sacristán Felipe Ruiz<sup>19</sup>. Yrazoqui fue relevado del cargo de organista en 1849, por lo que José Antonio Ruiz, hijo del sacristán, solicitó desempeñar ese cargo el 29 de diciembre de ese año. Se le contestó que, a pesar de que el empleo de organista y sacristán se consideraban unidos, en la época en que, debido al incendio, no había órgano en la parroquia se nombró a Felipe Ruiz exclusivamente como sacristán, cargo que seguía desempeñando. Por ello

[...] se le agracia al suplicante con el empleo citado de organista sacristán, aun cuando en vida de su padre Felipe tan solo se utilizará del sueldo y obenciones que se corresponden a la horganistía, pues los de la sacristía, así como media peseta diaria de la asignación de cien ducados que contribuyen de los fondos de la Fábrica para ambos encargos, deverá gozar en vida el referido Felipe Ruiz, con la obligación de levantar sus cargas<sup>20</sup>.

Esta cantidad se va incrementando con el tiempo: en el informe realizado en 1855 se especifica que el sueldo del sacristán organista era todavía de 100

---

16. ADP: C/ 428, nº 38.

17. ADP: C/ 3, nº 104, 1.

18. APB: C/ 3, nº 105.

19. AMB: Caja 418. Personal. Organista. 1846.

20. AMB: Caja 566, Fondos eclesiásticos, Carpeta “Fondos especiales. Antecedentes sobre nombramiento, haberes y obligaciones del organista-sacristán. 1726”. 22 de Abril de 1850.

ducados (2.070´20 reales de vellón), aunque se considera que ha de incrementarse “por haberse aumentado las necesidades de la vida con la carestía de los artículos de primera necesidad”<sup>21</sup>. El 4 de Octubre de 1857, contestando a la petición del organista sacristán José Antonio Ruiz, que se queja de que la dotación es la misma desde hace más de 60 años (en realidad, desde 1796), se aumenta a 2.700 reales de vellón, y se especifican las obligaciones, que incluyen la dirección del coro y la instrucción musical a los niños de la capilla:

Como organista tendrá obligación de tocar el órgano en los días que admita el rito en las misas mayores, vísperas y demás funciones a que concurre el Cabildo y cantar y regir el coro en ellas y cuando no se toque el órgano, pero principalmente en el introito, gradual, ofertorio, postcommunio, antífonas, procesiones y rogaciones, asistiendo con puntualidad y teniendo preparado de antemano los libros y todo lo concerniente a el efecto, lo que después colocará en sus puestos. Enseñará y tendrá instruidos en el canto llano y figurado a lo menos dos chicos, de buena voz, los que asistirán a cantar para solemnizar las funciones en los días festivos en que sea posible. No tocará con el órgano piezas teatrales, o profanas, o que esciten a recuerdos poco decentes, sino graves, religiosas y que muevan a devoción, refinando el órgano cuando tubiere necesidad. No permitirá en tiempo de las funciones que los chicos esten en la parte donde están el órgano y los fuelles, sino es el manchador y cantores, y cuidará que no haya desorden y conversaciones en aquella parte<sup>22</sup>.

También conocemos algunos datos sobre la vida musical de esta parroquia, aunque fuera de sus muros, a partir de mediados del siglo XIX. Así, sabemos que en los entierros “de conducir” se acompañaba el cadáver con el canto ordinario<sup>23</sup>, o que la “música”<sup>24</sup> acompañaba las procesiones de Corpus Christi y Jueves Santo, por lo que recibían una gratificación de 50 pesetas, al menos a partir de 1887<sup>25</sup>.

La vida en Bera de este instrumento de origen cuyo origen desconocemos no fue muy larga, puesto que en el inventario del año 1881 de la parroquia de San Esteban ya se informa del mal estado en el que se encontraba. Hubo que esperar todavía unos años, hasta 1895, cuando el entonces organista Isidoro Crespo interviene para que se encargue un nuevo instrumento según la moda de la época (Goya Iraola, [1969]: 30).

## **2. AQUILINO AMEZUA: UNA VIDA DEDICADA A LA CONSTRUCCIÓN DE ÓRGANOS**

A partir de los años ochenta del siglo XIX se produjo en las regiones fronterizas con Francia, en especial el País Vasco y Norte de Navarra, una gran actividad de renovación de órganos, en la que se sustituyeron los

---

21. ADP: C/ 183, nº 18.

22. AMB: Caja 566, “Fondos especiales. Antecedentes sobre nombramiento, haberes y obligaciones del organista-sacristán. 1726”.

23. ADP: C/ 183, nº 18 [Informe sobre la parroquia 1855].

24. En este contexto, “música” significa “grupo de instrumentistas”.

25. AMB: Caja 286, Presupuestos: (1887-1915), Capítulo 9, artículo 6. Cargas religiosas.



viejos instrumentos existentes por otros realizados según la corriente organera “romántica” del país vecino. A lo largo de ese siglo, los órganos franceses habían sufrido un proceso de modificación que condujo a lo que se ha denominado convencionalmente “órgano romántico”: en especial se aumentó el número de registros, buscando mayor riqueza y dulzura de timbres e imitando a los instrumentos de la orquesta (clarinete, voz humana, celeste, gamba, etc.), y se instalaron teclados de pedal “a la alemana”. En esos años, la casa Cavallé-Coll, considerada como la más importante del momento, construyó, entre otros, los órganos de San Juan Bautista en Alegia (Gipuzkoa) (1880), Santa María de Begoña de Bilbao (1883), San Pedro en Santesteban (Navarra) (1887), y San Ignacio de Loyola en Azpeitia (1889). Otros organeros franceses también montaron sus instrumentos en esta zona. Así, la casa Stoltz Frères construyó los de Santa María y Santa Clara de Tolosa (1885 y 1889), San Pedro de Bergara (1889), y San Pedro de Zumaia (1889); Joseph Merklin el de la Basílica del Santo Cristo de Lezo (Gipuzkoa) (1884). En Gipuzkoa, la casa Puget realizó los de Santa Clara de Zarautz (1894) y Santa María de la Asunción de Ordizia (1895) (Elizondo Iriarte, 2002: 216-217, 276, 332, 333, 585-586). En 1895 la parroquia de Bera se incorporó a este movimiento de renovación de órganos, pero en este caso no se va a encargar la obra a un francés, sino a un organero vasco: Aquilino Amezua.

## 2.1. Datos biográficos

Aquilino Amezua, nacido en Azpeitia en 1847, provenía de una familia cuya tradición en el arte de la organería se remontaba al siglo XVIII a través de su abuelo Diego, su padre Juan y cuatro de sus hermanos mayores que él. Sin embargo, Aquilino fue el miembro más sobresaliente de toda la dinastía. Tras una primera formación junto a su padre y sus hermanos en el taller de Azpeitia, a la edad de 16 años abandonó la empresa familiar para recorrer varios países extranjeros, como Cuba, Francia, Inglaterra y Alemania, donde entró en contacto con las corrientes constructivas más modernas de la organería del momento. A partir de 1863, y en fecha que desconocemos, se trasladó a París con el propósito de trabajar con Aristide Cavallé-Coll. Según se desprende del folleto publicitario *Órganos Eléctricos de la Exposición Universal de Barcelona* (Muguerza, 1890: 29)<sup>26</sup> publicado en 1890, la suerte no le fue favorable al no ser admitido<sup>27</sup>, por lo cual terminó trabajando en otros talleres de la ciudad

---

26. Sobre la autoría de este escrito, véase capítulo 2.4.

27. Según Esteban Elizondo, “existe la constancia de que Cavallé-Coll se negaba a admitir en su taller a familiares de otros organeros o a quién hubiese aprendido organería en otro taller anteriormente, aunque también se sabe que hizo alguna excepción a esta regla”. Véase (Elizondo Iriarte, 2002: 361). Esta misma afirmación puede consultarse más detalladamente en *Órganos franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1925)* de Françoise Clastrier y Óscar Candendo, publicado en 1994, con anterioridad a la tesis de Elizondo. En el mismo, se hace mención a dos de las condiciones que supuestamente “impedían trabajar en el taller de Cavallé-Coll: haber aprendido el oficio en otra empresa y tener parentesco en la organería. Amezua reunía ambos impedimentos. Así pues, no es extraño que Cavallé-Coll se negase a contratarle: no olvidemos la dificultad con la que Fernand Prince *hab[ía]* logrado la excepción a la regla”. Véase (Clastrier & Candendo, 1994: 203).

...

como, por ejemplo, en el de Jean-Baptiste Stoltz (o quizás, más en concreto, con el constructor de tubos Zimmerman, que fabricaba para éste)<sup>28</sup>, o en la casa Blondel, dedicada a la fabricación de pianos. Tras esta primera etapa en Francia pasó a Inglaterra, donde se dice que aprendió la armonización en los talleres de August Gern<sup>29</sup> bajo las órdenes de Bubié. Varios años después se trasladó a Alemania donde mantuvo contacto con Welte, famoso constructor de órganos mecánicos de salón, a través de quien –según se indica en la misma fuente– tuvo la oportunidad de conocer el sistema de transmisión eléctrica diseñado y patentado por Schmoele & Mols<sup>30</sup>.

...

Para más detalle sobre las solicitudes de Prince y la forma en que fue contratado finalmente por Cavallé-Coll, véase asimismo el citado artículo, p. 190. Sin embargo, la credibilidad de este hecho es muy cuestionable. Con anterioridad a Prince, sabemos que Cavallé-Coll contrató a organeros que se habían formado previamente en otros talleres, tal como es el caso del británico Edgar H. Jenkins, quien había trabajado en Londres con William Hill, o como el del alemán August Gern, quien aprendió el oficio primeramente con Carl August Buchholz (otro discípulo de A. Cavallé-Coll, establecido en Berlín) antes de trasladarse a París en 1859. Curiosamente ambos organeros trabajaron en el órgano de Santa María del Coro de San Sebastián (1863), siendo Gern quien estuvo al cargo del montaje como capataz. Agradecemos esta información al estudioso británico Paul Joslin.

28. La relación de Aquilino Amezua con la casa Stoltz Frères no está clara. El propio Aquilino afirmaba haber trabajado “algún tiempo” en la fábrica de su “amigo Stolz” [sic] (Amezua, 1889: 17). En la biografía firmada por “Noemis” se señala: “comenzó a estudiar en casa de Stolz, donde estudió lo perteneciente al ramo de construcción de tubos, enseñándole el conocido Zimmerman, notabilísimo en esta especialidad, que acreditó a la casa Stolz” (Muguerza, 1890: 30). F. Clastrier y O. Candendo opinan que quizás Amezua había trabajado en el taller de Zimmermann y pretendiera haber trabajado con los Stoltz por ser éstos más conocidos en el extranjero (Clastrier & Candendo, 1994: 202). Puede corroborar esta hipótesis el hecho de que Amezua no aparezca mencionado en el libro de Anne-Marie Reby, *L'orgue Soltz, historique et esthétique*, París, “Aux amateurs de livres”, 1987.

29. Esta información entra en contradicción con la ofrecida en 1903 por el *Diario de Gerona*. Según se desprende de esta fuente, su relación con Stoltz habría que situarla a partir de 1868. Después de dos años, sus siguientes destinos fueron los talleres de Charles Barker, en París, y el de August Gern, en Londres. *Diario de Gerona*. Edición del 2 de noviembre de 1903; p. 7. Precisamente fue en 1870 cuando estalló la Guerra Franco-Prusiana, y Barker abandonó París después de que su taller quedara destruido en dicha contienda. Quizás, Amezua decidió abandonar la ciudad al estallar la guerra, y se dirigió a Londres para trabajar con August Gern. De haber sido así, es evidente que el tiempo que permaneció el organero vasco allí fue muy breve, puesto que existe constancia de que entre 1871 y 1872 ya se encontraba en Valencia trabajando nuevamente junto con su familia. August Gern, según Paul Joslin, se trasladó a Inglaterra en 1866 para montar el Cavallé-Coll en la Iglesia de los Carmelitas de Kensington (Londres), y su primer órgano fue instalado en 1868 en la Iglesia Francesa (French Church), situada en la Plaza Leicester de Londres. Esto nos hace suponer que la relación entre Amezua y Gern por esos años sea muy dudosa, por no decir casi imposible.

30. La relación de Amezua con Welte tampoco data del período de su formación transcurrido entre 1863 y 1870, tal y como se ha venido diciendo hasta la fecha, sino a partir de 1884. Posiblemente la misma surgió a raíz de la Exposición de las Invenciones, celebrada en Londres en 1885, donde Welte exhibió su primer *orchestron* de transmisión eléctrica, en el que se incorporaba el sistema patentado por Schmoele & Mols. Dicha patente era todavía muy reciente, puesto que fue registrada en Amberes en 1881. La misma tuvo bastante éxito, y, durante los años sucesivos, los organeros europeos comenzaron a aplicarla. Con respecto a Amezua, sabemos que todo esto ocurrió a partir de aquel viaje que realizó después de haber mantenido su trascendental cambio de impresiones con un fraile carmelita del convento de Larrea, Amorebieta (Bizkaia), a cuenta del órgano que fue instalado allí mismo por Aristide Cavallé-Coll. En relación a este punto, Simeón Muguerza dice claramente que Amezua “recorrió Francia, Inglaterra y Alemania, deteniéndose en las principales fábricas, e interrogando a los más notables organeros...” (Muguerza, 1890: 35). Concretamente, la instalación del órgano de Larrea tuvo lugar en 1884, lo cual confirma lo que venimos exponiendo en esta nota.

A principios de los años 70, Aquilino Amezua se trasladó a Valencia para colaborar con su familia. Según Rafael Puignau, durante su estancia en París, el organero vasco contrajo matrimonio con una francesa, M<sup>a</sup> Teresa Luisa Planchón, con la que se fue a vivir acompañado de su madre política (Puignau, 1962: 126-127), aunque otras fuentes apuntan a que dicho matrimonio tuviera lugar en Barcelona hacia 1881. Una vez en Valencia, Aquilino ayudó a su padre, Juan Amezua, a abrir un nuevo taller en la ciudad, después de que éste, junto con el resto de la familia, abandonaran su residencia en la villa guipuzcoana de Azpeitia a consecuencia de la Segunda Guerra Carlista. Quien había llevado el peso del taller hasta entonces junto con el cabeza de familia, fue Diego<sup>31</sup>, el mayor de los hermanos, que casualmente falleció en 1868, el mismo año en que el Ayuntamiento de Azpeitia finiquitaba con Juan Amezua el pago de la reforma del órgano de la Parroquia, la cual había sido propuesta en 1855. En el transcurso que va desde este año a 1868, Diego Amezua colaboró destacadamente tanto en la reforma como en la construcción de numerosos órganos nuevos a lo largo y ancho de toda España. Posiblemente, uno de los últimos instrumentos en los que participó fue en el de la iglesia del Salvador de Usurbil (1864-66)<sup>32</sup>. Unos años antes, en 1861, Diego Amezua ya había pasado por esta misma iglesia para reparar el órgano viejo. Entre 1864 y 1866 llevó a cabo la construcción de un órgano nuevo junto con su padre, después de haber presentado previamente dos proyectos. El experto asesor fue el organista de Azpeitia, José Ignacio Aldalur. Este ilustre personaje, según explica Aquilino Amezua en su *Vindicación de los Amezua como artistas*, fue el encargado de “que la tribulación entrara” en la casa de su familia, y el principal causante de la ruina y del descrédito de los Amezua tras el fracaso de la “notable obra del órgano de Azpeitia” (Amesua, 1889: 6-7). Cabe destacar que Aldalur, quien había sido nombrado organista de la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia el 20 de julio de 1855 –pocos meses antes de que Juan Amezua presentara su proyecto para la renovación del citado órgano–, prestó su apoyo incondicional a la instalación de numerosos órganos franceses en Gipuzkoa, principalmente de la firma Cavaillé-Coll<sup>33</sup>, lo cual provocó una tensa hostilidad por parte de Aquilino Amezua hacia este personaje y hacia el organero francés, que estaría presente a lo largo de toda su vida. En 1889, pocos meses antes del fallecimiento de Juan Amezua, Aldalur coronaba “su obra de odio” con su asesoramiento y mediación para la instalación del órgano construido por A. Cavaillé-Coll para la basílica de San Ignacio de Loyola, ubicada

---

31. En el mismo artículo de Rafael Puignau ya citado (p. 126), el autor sugiere que el hermano mayor que lideraba el taller junto con el cabeza de familia era Juan Prudencio, designado a ser “el continuador de la firma”. Sin embargo, después de haber realizado algunas pesquisas al respecto, nos atrevemos a afirmar que el papel que jugó Juan Prudencio dentro del clan familiar fue mucho más secundario de lo que se ha venido diciendo hasta la fecha.

32. Agradecemos el conocimiento de este documento a Juan Luis Acheaga, organista de la iglesia del Salvador de Usurbil.

33. Aldalur, antes de ser nombrado organista en Azpeitia, había ejercido el mismo cargo en la parroquia de Segura y opositó para ocupar dicha plaza en la iglesia de Santa María de Tolosa. Durante la Segunda Guerra Carlista se refugió en Francia, donde fue organista de la catedral de Bayona. Hizo amistad con Saint-Saëns y por medio de éste se relacionó con los organeros Stoltz, Merklin y Cavaillé-Coll, lo cual fue determinante para la instalación de sus órganos en el País Vasco (Leñena Mendizábal, 2001: 236).

también en Azpeitia, lo cual contribuyó todavía más a aumentar el rencor de Amezua (Leñena Mendizábal, 2001: 236).

Pero volviendo al órgano de Usurbil, el mismo debía estar acabado en dos fases: una para julio de 1865, y otra para enero de 1866, en la que debía quedar completamente terminado. Una vez concluido el órgano, éste fue examinado por Cándido Aguayo<sup>34</sup>, organista de Bilbao, quien lo aprobó favorablemente el 6 de noviembre de 1866. Sin embargo, tuvieron que pasar todavía otros tres años para que se realizara la aprobación por parte del Ayuntamiento de Usurbil, asunto éste que no llegó a formalizarse definitivamente hasta el 28 de noviembre de 1869. Desconocemos si existieron o no deficiencias en la obra que tuvieran que ser subsanadas. Lo cierto es que después de todo lo acontecido en Azpeitia, vemos otra vez a la familia Amezua trabajando bajo la supervisión de Aldalur, cuya presencia suponemos no sería precisamente muy del agrado de los organeros. Esta situación, unida a la inestabilidad social que se vivía en el País Vasco a consecuencia de la Segunda Guerra Carlista y, quizás, a la muerte de Diego – quien a buen seguro estaba designado para dar continuidad al negocio familiar –, pudo ser la causa que empujó a Juan Amezua para trasladarse con su familia a Valencia, donde abrirían su nuevo taller entre 1870 y 1872, coincidiendo con el regreso de Aquilino de su peregrinaje europeo (Castro García, 2006: 55)<sup>35</sup>. Sea cual sea el motivo principal que obligó a Juan Amezua y familia a desplazarse a Valencia, y aunque no tengamos noticia de la actividad desarrollada durante el año 1871, lo cierto es que para 1872 tanto Juan como su hijo Aquilino se encontraban ya instalados en la Capital del Turia, en la calle de la Corona nº 8 (Hispania Sacra, 1981: 586). Los primeros trabajos pertenecientes a esta etapa que tenemos documentados son los órganos de la iglesia de la Purísima de Yecla (Murcia) –conocida también como iglesia Nueva de Yecla– y del Santuario de Monserrate, en Orihuela (Alicante), construidos e instalados ambos entre 1871 y 1872. En lo sucesivo, el prestigio y la fama de los Amezua quedarían consolidados, lo cual se tradujo rápidamente en un aumento de los pedidos, no sólo de la zona levantina, sino de otros puntos mucho más distantes. Durante los siguientes años, en los talleres de Valencia se construyeron y reformaron varios órganos, algunos de ellos de importancia: Aspe (1873), Novelda (1873), Penáguila (1874), los de las iglesias de Santa María y de San Mauro de Alcoy (c. 1875), catedral de Perpignan (1876), iglesia parroquial de Conçentaina (1877), Sueca (1877), iglesia de Santa Ana de Barcelona (1877), iglesia de Santa Ana de Elda (1878), iglesia de Palop (1880), catedral de Astorga (1880)...

No cabe duda de que el papel que jugó Aquilino Amezua en estas intervenciones fue muy decisivo, puesto que ya destacaba como figura clave y líder del clan familiar, llegando incluso a eclipsar la figura de su padre. El radio

---

34. Cándido Aguayo, junto con José Ignacio Aldalur, fue otro de los candidatos a la organistía de Santa María de Tolosa. Procedía de Madrid, y previamente había ocupado las plazas de organista en la catedral de El Burgo de Osma y en Segovia (Leñena Mendizábal, 2001: 236).

35. No era la primera vez que Juan Amezua trabajaba en esa zona, pues existe constancia de su paso por tierras levantinas ya en 1866 –el mismo año en el que se remataba el órgano de Usurbil– cuando fue solicitado para reparar el monumental órgano de la basílica de Santa María de Elche.

de acción de Amezua fue ampliándose rápidamente. Después de haber terminado los órganos de Alcoy, pasó a Francia, donde construyó un órgano de coro para la catedral de Perpignan. Es de suponer que la instalación de un órgano por parte de un constructor español en una catedral francesa –independientemente de la magnitud del mismo–, podría considerarse todo un logro en aquellos años de la segunda mitad del siglo XIX. Aprovechando la oportunidad que se le brindaba con la construcción de este órgano, así como la posibilidad de reformar el órgano de la iglesia de Notre-Dame de la Réal, también de Perpignan, la intención de Aquilino Amezua era establecerse en dicha localidad. Sin embargo, sus buenos deseos no se vieron hechos realidad debido a la intervención de Aristide Cavallé-Coll, su gran competidor en el País Vasco<sup>36</sup>.

Pocos años después, hacia 1881<sup>37</sup>, se trasladó a Barcelona, donde trabajó en Paseo de Gracia 40<sup>38</sup>. A partir de 1891, tras el fallecimiento de su esposa M<sup>a</sup> Teresa Luisa Planchón, y en fecha anterior a 1895<sup>39</sup>, Aquilino Amezua decidió fijar su residencia en Azpeitia –donde colaboró también con su hermano José<sup>40</sup>–, aunque inicialmente mantuvo los talleres de Barcelona al cargo de su discípulo predilecto, el vizcaíno Lope Alberdi. No obstante, entre 1895 y 1899, y coincidiendo con la etapa en la que Amezua se estableció definitivamente en el País Vasco, su razón social como constructor de pianos y órganos figuraba en el n<sup>o</sup> 123 del Paseo San Juan de Barcelona (AAEDMSOFE IX, 1895: 784)<sup>41</sup>. Bajo la dirección de Lope Alberdi, entre 1890 y 1897, se construyeron

---

36. Véase apartado 2. 2.

37. Para el verano de 1881 Amezua residía en Barcelona, donde ya había montado su segundo órgano importante en la iglesia de Belén; aunque es muy probable que el instrumento fuera construido todavía en los talleres de Valencia. Asimismo, según un aviso del *Cuerpo de Telégrafos de Barcelona* emitido el 19 de diciembre de 1881, sabemos que Aquilino Amezua residía en Paseo de Gracia 40.

38. Aunque Esteban Elizondo (Elizondo Iriarte, 2002: 362) cita como otra dirección de los talleres de Amezua el Paseo de Gracia 126 de Barcelona, la misma nunca estuvo relacionada a Aquilino, sino a su discípulo Lope Alberdi, años después de que decidiera fundar su propia empresa en 1897. El edificio de Paseo de Gracia 40 fue adquirido por Alberdi, cuya razón social figuró con dicha dirección hasta que posteriormente el mismo edificio fue reenumerado, pasando a ser a partir de entonces el n<sup>o</sup> 126.

39. En un documento otorgado con fecha 31 de diciembre de 1894 en Azpeitia ante el notario Nicasio Eizmendi, Aquilino de Amezua aparece como vecino de Azpeitia. GPAH: Protocolo de Nicasio de Eizmendi, n<sup>o</sup> 341, Azpeitia 31 de diciembre de 1894, Sign. 23863, fols. 1401-1404.

40. De la carta dirigida a Lope Alberdi con fecha del 26 de marzo de 1896, deducimos que su hermano José se encontraba instalado en Azpeitia y que también colaboraba con Aquilino, quien pedía a Alberdi el envío de algún dinero para “su hermano” para “hacer pedidos de Oñate y demás órganos”. (Elizondo Iriarte, 2002: 720). Efectivamente José Amezua colaboró en la reconstrucción del órgano de la iglesia de San Miguel de Oñati (Gipuzkoa), según el proyecto presentado el 20 de enero de 1896 “por los Sres. Amezua Hermanos, D. Aquilino y D. José” (Azkué, Elizondo & Zapirain 1998: 425).

41. La razón social correspondiente a Aquilino Amezua en Paseo San Juan 123 de Barcelona, comienza a aparecer en el citado anuario a partir de 1895. Esta misma dirección es la que figura asimismo en los anuarios publicados posteriormente en los años 1896, 1897, 1898 y 1899 (*Op. Cit.*; pp. 780, 914, 1063 y 1103 respectivamente). En las dos publicaciones correspondientes a los años 1893 y 1894 (*Op. Cit.*; pp. 699 y 771 respectivamente) a las que hemos tenido acceso, la razón social que se ofrece es todavía la de Paseo de Gracia 40 de Barcelona. A partir de 1902, Aquilino Amezua ya no figura en las listas de constructores de instrumentos establecidos en Barcelona. A pesar de nuestras pesquisas, no hemos localizado los anuarios correspondientes a los años 1900 y 1901.

y reformaron numerosos órganos importantes<sup>42</sup>. Unos años después, a partir de 1899, posiblemente en relación con la emancipación de Lope Alberdi y, quizás, por evitar el establecimiento de una competencia directa con su hermano José, quien tenía también su taller en Azpeitia, Amezua se instaló en la localidad de Pasajes de San Pedro, en Gipuzkoa. Hacia 1904-05 se trasladó nuevamente a Azpeitia, aunque mantuvo el taller de Pasajes. En Azpeitia se casó con Micaela Nazábal en 1897, de cuyo matrimonio tuvo cuatro hijos. En 1910 fundó la sociedad *Aquilino Amezua y Cía*, cuya razón social sería trasladada a San Sebastián en 1911. Tras su muerte a finales de ese mismo año, su viuda constituyó en Azpeitia la sociedad *Vda. de Amezua, Aragonés, F. Eleizgaray y Cía, s. en c. denominada San Ignacio de Loyola, Órganos*.

Entre las obras de Aquilino Amezua, destacan los órganos de la Exposición Universal de Barcelona (1888), del Palau Güell de Barcelona (c. 1890)<sup>43</sup>, de la catedral de Santa Fe de Bogotá (c. 1891), de la Catedral de Sevilla (1903), o de la Catedral de Oviedo (1906). En Navarra había realizado, antes de recibir el encargo de Bera, el órgano de la parroquia de San Cernin de Pamplona (1886-90), y posteriormente realizó otras intervenciones, como la reforma del órgano del monasterio de Santa Clara de Arizcun (1897), la construcción del de la parroquia de San Martín de Ituren (1899), el arreglo del de la Asunción de Alsasua y la construcción del de San Salvador de Jaurrieta (ambos en 1908).

Considerado hoy en día como “maestro de maestros”, Amezua se encargó de formar a toda una nueva generación de organeros españoles, como son: Lope Alberdi, Pedro Pagés, Martí, Pablo Xuclá, Cayetano Estadella, Francisco Aragonés, Luciano Cauqual, Leocadio Galdós, Fermín Olaciregui, Blas Beracoechea, Remigio Urrutia, Carmelo Loinaz, Julián Elizburu, Simón Juaristi, Antonio Aranguren, Isidoro Gómez, etc., quienes adoptaron las técnicas del órgano romántico-sinfónico. Por ello, podemos decir que con Aquilino Amezua –junto con la importación de órganos de las grandes firmas europeas (A. Cavallé-Coll, J. Merklin & Cie., Stoltz Frères, Walcker de Ludwigsburg, etc.)– se abrió un nuevo episodio para la historia del órgano en España. La adopción de esta nueva estética, encabezada por Aquilino Amezua ciertamente supuso un cambio radical en la estructura del órgano español. Este cambio no sólo se redujo a la mera sustitución de un determinado tipo de sonoridad por otro, o de unas técnicas constructivas por otras; más bien fue la consecuencia de un cambio mucho más profundo que afectó a la concepción misma del instrumento: a su principio ordenador.

## 2.2. Aquilino Amezua frente a la organería francesa

Pero no todo fue un camino de rosas. Contrariamente a lo que sucedía en épocas anteriores, las necesidades de algunos músicos españoles exigían

---

42. Véase apartado 2.5.

43. El palacio Güell se construyó entre 1885 y 1890. En 1890, Simeón Muguerza cita este “órgano instalado en el nuevo y artístico palacio del Sr. Güell, donde se ha hecho un auténtico derroche de dinero [...]”, lo cual nos da una orientación de su posible fecha de construcción (Muguerza, 1890: 92).

instrumentos que dieran una mayor posibilidad de recursos, tanto en prestaciones técnicas como de nuevas sonoridades. Los organistas y los mismos organeros eran totalmente conscientes de que la situación había cambiado radicalmente. Esto no era exclusivo de la organería, pues desgraciadamente imperaba un concepto negativo del propio país que estaba latente en todos los ámbitos de nuestra sociedad: una sociedad “cuya lamentable decadencia nos fue reduciendo a la talla de pigmeos, escarnio de la Europa entera”<sup>44</sup>. Por ello, no debe sorprendernos que la atención de algunos de los organistas vascos de aquel momento estuviera totalmente centrada en la organería extranjera, sobre todo en la de aquellos países más adelantados cultural e industrialmente.

Ciertamente los organeros españoles de mediados del siglo XIX no ofrecían los adelantos que se estaban implantando en otros países europeos, y nuestros organistas no estaban dispuestos a privarse de ello. Aquilino Amezua, que provenía de una familia de organeros, no dudaba en que la organería en España necesitaba salir del atraso en que estaba inmersa. Por ello tuvo la suficiente lucidez como para saber valorar y apreciar los avances que se estaban logrando en el extranjero. Muestra de ello es que por su propia cuenta y riesgo optó por recorrer Europa en busca de todos aquellos adelantos de los que carecía nuestra organería<sup>45</sup>.

Salta a la vista cuál iba a ser el motivo de la amargura del más distinguido de nuestros organeros, amargura que con el tiempo llegó a convertirse en una obsesión. La gran avalancha de órganos construidos en Francia que se estaban instalando en el País Vasco provocó una tensa hostilidad por parte de Amezua hacia esta forma de proceder, que anulaba muchas de sus posibilidades. Desde luego que no resultaba nada fácil convencer a los organistas vascos para que rehusaran aquellos magníficos instrumentos construidos por firmas tan prestigiosas como la de Cavaillé-Coll. Pero es sabido que “nadie es profeta en su tierra”, y Amezua tampoco lo fue. Su único “pecado”, en este caso, fue el de haber nacido a este lado de los Pirineos. No bastaba con ser un buen organero, sino que además debía convencer a “sus compatriotas vascongados”, que creían que este arte ya no se cultivaba en España. Así, tal y como ya hemos mencionado más arriba, aprovechando la coyuntura del encargo de un órgano nuevo para la catedral de Perpignan y la posibilidad de reformar el órgano de la iglesia de Notre-Dame de la Réal de la misma localidad, la estrategia de Amezua fue instalar su taller allí, lo cual resultaría un golpe de gran efecto, particularmente ante su paisano José Ignacio Aldalur, cuyas miras estaban puestas en Francia. Sin embargo, sus planes en el país vecino se fueron al traste, lo cual le obligó a centrar todos sus

---

44. Palabras pronunciadas por el Arzobispo de Valladolid en uno de sus sermones con motivo de la beatificación de Alonso de Orozco. Archivo de los PP. Agustinos Filipinos de Valladolid. *Velada Literaria en Honor del Beato Alonso de Orozco*, Valladolid: 1883; p. 97.

45. El organero sueco Per Åkerman (1826-1876), que fue el primero en introducir las técnicas del órgano romántico francés en la organería sueca, estuvo becado por su gobierno para trabajar y ampliar conocimientos con Merklin. En España no se apostó por esta fórmula.

esfuerzos en conquistar Barcelona, sin lugar a dudas, la capital cultural más importante del momento en España.

Efectivamente, Aquilino Amezua trató de realizar algunos trabajos en Perpignan. El 22 de abril de 1875 presentó un presupuesto para desmontar y llevar a cabo algunas reformas en el órgano de la iglesia de Notre-Dame de la Réal, cuyo estado, según su opinión, era de abandono. Entre las diversas mejoras que proponía Amezua, no podía faltar la incorporación de “las voces humanas de nuevo sistema”, con las cuales se imitaría “el canto hasta confundirse si es el instrumento o personas que cantan” (Clastrier, 1997: 86-89). Sin embargo, parece ser que el proyecto de Amezua no llegó a buen puerto (Clastrier, 1997: 56). Por aquella misma época, el obispo de Perpignan le solicitó un órgano de coro para la catedral, cuyo presupuesto era claramente más barato que otro presentado por Vincent Cavallé-Coll. Al parecer, Amezua barajaba entonces la posibilidad de establecerse en dicha localidad. Pero Aristide Cavallé-Coll bloqueó esta operación presentando una demanda ante el Ministerio, con objeto de conseguir que el Cabildo de la Catedral devolviera el coste del órgano de coro al Ministerio, a pesar de que el Cabildo ya había manifestado y decidido su preferencia por el proyecto de Juan Amezua, y que dicha cantidad fuera destinada a la reconstrucción del órgano grande de la misma catedral, otorgado a Cavallé-Coll. Finalmente, el Cabildo, que no había solicitado la autorización al Ministerio, se vio obligado a ceder el órgano de coro construido por Aquilino Amezua a la parroquia de Banyuls-sur-Mer en 1879 por el precio de 7.000 francos, y destinar dicho dinero para costear el proyecto de Cavallé-Coll (Clastrier, 1997: 100).

El resentimiento de Aquilino se manifestará a través de sus escritos de los años 1889 y 90, en los que califica de poco patriotas a quienes apoyan a los organeros franceses frente a los españoles, arremete contra José Ignacio Aldalur, acérrimo defensor de Cavallé-Coll en España, llega a describir a uno de sus órganos (el del convento de Padres Carmelitas de Amorebieta) como “carraca” (Muguerza, 1890: 34), y afirma que los suyos aventajan a los del organero francés. Según él mismo explica, fue precisamente en ese convento donde un fraile le insinuó que si él era tan buen organero, debería darse a conocer en las ferias. Y esto fue lo que le motivó a presentar su proyecto en la Exposición Universal de Barcelona.

Celebrada durante el verano de 1888, la Exposición Universal de Barcelona era el certamen de más categoría que había tenido lugar en España hasta entonces. Por unos días la Ciudad Condal se convirtió en la capital del progreso humano, sobre todo en una rama que estaba desbordando todas las previsiones: la electricidad. La corriente eléctrica lo mismo servía para transformar la noche en día, que para transmitir mensajes a distancia, proyectar imágenes sobre una pantalla o reproducir sonidos, voces, música, etc. El año 1888 señaló en España el triunfo definitivo de esta fuente de energía. Desde años antes ya se utilizaba la luz eléctrica en algunos centros o casas importantes de las grandes capitales, pero fue con motivo de la exposición de Barcelona cuando se firmó el convenio entre la empresa alemana AEG y varias compañías



españolas para la transformación completa del país (Comellas, 1979: 291). Igualmente la exposición universal de Barcelona supuso una magnífica oportunidad para dar a conocer los últimos avances tecnológicos introducidos en la organería de nuestro país, que comenzaba a despertar de un profundo letargo. Para esta ocasión, en la que la electricidad representaba todo un símbolo de progreso, Aquilino Amezua construyó un órgano de transmisión eléctrica de sesenta y cuatro registros, distribuidos en cuatro teclados manuales y pedal, consiguiendo un éxito sin precedentes<sup>46</sup>.

A partir de aquí, Amezua quedaría consolidado como un organero capacitado y competente para satisfacer las necesidades más exigentes, lo cual conllevó un aumento de los encargos. Tras la exposición de Barcelona, le fue encomendada la construcción de un órgano de 32 pies (algo más reducido que el del Palacio de Bellas Artes de Barcelona) para la catedral de Santa Fe de Bogotá (Colombia).

Últimamente se ha insistido con bastante frecuencia en que el retorno de Aquilino Amezua a Azpeitia fue por causa de “azares amorosos” (Elizondo Iriarte, 2002: 363, 460). Sin embargo, parece evidente que este sea un punto anecdótico más de la vida personal de Amezua, que poco o casi nada tuvo que ver con su última etapa profesional desarrollada en el País Vasco entre 1898 y 1912. Precisamente para el día de Año Nuevo de 1890 ya había fallecido Juan Amezua en Valencia, donde estuvo activo con sus hijos desde comienzos de la década de 1870. Asimismo, en diciembre del mismo año falleció en Barcelona M<sup>a</sup> Teresa Luisa Planchón, esposa de Aquilino; en 1890 lo haría también su madre, Petra Jauregui Yñorriza. No cabe duda de que el fallecimiento de estos miembros de la familia puede considerarse como un punto de referencia para que tanto Aquilino Amezua desde Barcelona, como sus hermanos María Dolores y José desde Valencia, tomaran la decisión de regresar a Azpeitia bajo un propósito común: restablecer el negocio familiar en el pueblo que les vio nacer, y “arrojar de sus trincheras a la favorecida industria extranjera”. Todavía en 1890 el número y la magnitud de los órganos instalados por Aquilino Amezua en el País Vasco no era tan considerable, si lo comparamos con su principal adversario: Aristide Cavaillé-Coll. Por ello, cualquier oportunidad era buena para propagar las virtudes y excelencias de los órganos fabricados por la prestigiosa firma Amezua, que después de haber alcanzado sus mayores éxitos en Barcelona, luchaba “sin descanso con la competencia extranjera”. De esta manera, a primeros del mes de junio de 1891 se daba noticia de la construcción del órgano destinado a la iglesia del Sagrado Corazón de San Sebastián en el diario *El Fuerista* de la misma ciudad (*EFu*, IV/n<sup>o</sup> 1001: 2). Previamente, tal y como ocurriera varios meses antes con ocasión de la inauguración del soberbio órgano para la catedral de Santa Fe de Bogotá, esta misma crónica

---

46. Según recoge en sus escritos (Amezua, 1889: 20-22) su obra fue alabada por el organista Widort (sic) y el propio Cavaillé-Coll. Esta misma afirmación aparece también en el folleto sobre los órganos eléctricos de la Exposición de Barcelona (Muguerza, 1890: 77). Sin embargo, a pesar de nuestras pesquisas, no hemos encontrado información relativa a este episodio en ninguna otra fuente.

había sido publicada en el *Diario Mercantil* de Barcelona, con fecha del 28 de mayo del mismo año. El texto que se transcribe literalmente del diario catalán, muestra claramente los sentimientos y los objetivos del organero azpeitiarra:

Los talleres del conocido fabricante de órganos Sr. Amezua no cesan de producir obras que cada vez confirman más la pericia e inteligencia de dicho constructor, que lucha sin descanso con la competencia extranjera. Hace poco dimos cuenta de la inauguración de un soberbio órgano para la catedral basílica de Santa Fe de Bogotá (Colombia) y el domingo se inauguró otro destinado a la nueva iglesia de San Sebastián dedicada al Sagrado Corazón de Jesús. El Sr. Amezua ha trabajado en esta obra con *amore*, pues va destinada a su propio país, donde la industria extranjera parece que ha tomado carta de naturaleza, para que se cumpla una vez más el dicho de que “nadie es profeta en su patria”. Ni por el precio, ni por la importancia, puede competir con otras obras similares, pero estamos seguros que los guipuzcoanos no se arrepentirán de haber confiado dicha obra a su paisano y los hechos demostrarán cuan injustos son los que teniendo en España verdaderos artistas van a buscar fuera lo que les cuesta mucho más y es bastante peor [...]. Con estas serán ya varias las obras que el señor Amezua habrá mandado a las provincias Vascongadas y es de esperar que con el tiempo logrará arrojar de sus trincheras a la favorecida industria extranjera.

De entre todas las características del instrumento, además del célebre registro de “Voz Humana del sistema Amezua” cabe destacar que era totalmente expresivo, “siendo sólo de adorno los tubos exteriores”, tal y como lo haría posteriormente Amezua en el de San Esteban de Bera y en otros muchos órganos, como por ejemplo Santa María de Amorebieta, Santa María la Real de Zarautz, Concepcionistas de Azpeitia, Compañía de María de Bergara, etc. De ello daba noticia el diario liberal *El Guipuzcoano* de San Sebastián en su edición del 24 de julio de 1891 con motivo de la inauguración del órgano, que además explicaba que el coste del órgano había sido de 16.000 pesetas y alababa la construcción esmerada tanto en el exterior como en la “consola, secretos y demás piezas del órgano” (*EGuip IX/nº 942: 1-29*).

Unos días después, el diario católico *El Fuerista* volvía a insistir nuevamente en la noticia de la instalación de este órgano en San Sebastián, resaltando todas sus cualidades y los pormenores del concierto inaugural y la solemne misa celebrada al día siguiente. La crónica finaliza con la consabida alabanza a Amezua frente a las obras de organeros extranjeros:

Felicitemos pues al Sr. Amezua, por su última obra que justifica bien a las claras el progreso de la industria y del arte en España y la posibilidad de que sin acudir al extranjero, encontremos en nuestra misma patria, órganos que no sólo no desdichan de los que fuera de España se construyen, sino que bajo algunos aspectos les superan (*EFu, IV/nº 1045: 2*).

No sabemos con exactitud cuando se estableció Aquilino Amezua con sus hermanos en Azpeitia, aunque es muy probable que lo hiciera entre 1893 y 1894. Precisamente para finales del mes de diciembre de este último año,

como muy tarde, Aquilino Amezua ya se encontraba residiendo en Azpeitia, tal y como hemos podido deducir a partir de algunos protocolos notariales referentes a estos años<sup>47</sup>. Al igual que él, y por las mismas fechas, se encontraban también residiendo en Azpeitia su hermano José y su hermana María Dolores, quienes habían vivido junto a sus padres en la ciudad de Valencia desde comienzos de la década de 1870 hasta el verano de 1893<sup>48</sup> –su hermano Juan Prudencio es probable que hubiera permanecido más tiempo en Azpeitia que el resto de sus hermanos en el transcurso de todo este período–. Durante aquél mismo año Aquilino estaba poniendo todo su empeño en honrar el prestigio de su padre y el de toda su familia, entregándose en cuerpo y alma en la reforma del órgano de la iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia. Este instrumento se había convertido desde hacía muchos años en un foco de disgustos y sinsabores familiares, y había llegado el momento de curar esas viejas heridas. Las negociaciones con el Ayuntamiento de Azpeitia debían estar ya muy avanzadas para la primera quincena de marzo de 1892, pues Amezua, conocido todavía como “vecino de Gracia, Barcelona”, daba su poder a José Ignacio Zudupe, vecino de Azpeitia, con objeto de que otorgase “la escritura de compromiso para la construcción del órgano de la parroquia” de la citada villa<sup>49</sup>. Los trabajos estaban prácticamente terminados hacia finales de noviembre de 1893, y para la ocasión se organizó un acto inaugural que tendría lugar el 1 de diciembre del mismo año. En el mismo tomarían parte tanto organistas locales como otros venidos de más lejos. Como censor, entre otros, se nombró a Gregorio Mateos, organista de San Francisco el Grande de Madrid (*EFu*, VI/

---

47. En escritura fechada el 31 de diciembre de 1894, Aquilino Amezua figuraba ya como vecino de Azpeitia, con relación a la “obligación de pagar cinco mil pesetas e interés anual del cinco por ciento” por parte de Manuel Orbeagozo a Aquilino Amezua. GPAH: Protocolo de Nicasio de Eizmendi, nº 341, Azpeitia 31 de diciembre de 1894, Sign. 23863, fols. 1401-1404. Una semana después, en otra escritura fechada el 6 de enero de 1895, Aquilino Amezua vuelve a ser mencionado como vecino de Azpeitia, con relación a la “obligación de pagar cuarenta mil pesetas en el término de ocho años y el interés anual del cinco por ciento por” los hermanos José Luis y Juan de Mata Echaide Olascoaga a favor de Aquilino Amezua. GPAH: Protocolo de Nicasio de Eizmendi, nº 5, Azpeitia 6 de enero de 1895, Sign. 23864, fols. 15-18v. Al cabo de un mes, el 6 de febrero de 1895, se dice en otra escritura que “Dn. Aquilino de Amezua y Jauregui de estado viudo, organero, mayor de edad y vecino de esta villa de Azpeitia [...]. Que libre y espontáneamente autoriza y da poder en forma a Don Alberto Azpiazu, vecino de la ciudad de Barcelona, corredor de bolsa, habitante en la calle de Mallorca número doscientos noventa y nueve, para que perciba y cobre todos los créditos y haberes que le corresponden al otorgante del Ayuntamiento de la expresada ciudad, y de cualquiera otra u otras personas y corporaciones que se le adeuden en Barcelona y cualquiera otro pueblo y lugar de la Península...” GPAH: Protocolo de Nicasio de Eizmendi, nº 32, Azpeitia 6 de febrero de 1895, Sign. 23864, fols. 123-124.

48. José Amezua, “fabricante de órganos”, y su hermana María Dolores ya se encontraban residiendo en Azpeitia a comienzos de 1895, según consta en una escritura fechada el 14 de enero del mismo año, en la que se procede a la “manifestación y descripción para inscribir a su nombre la casa nombrada *Patocua* a *Organocoa* de la calle de Emparan de Azpeitia”. María Dolores figuraba como “apoderada de sus hermanos D. Juan y D. Aquilino de Amezua y Jauregui”, que “en representación de éstos, otorgaron en la ciudad de Valencia” el 17 de julio de 1893, “una escritura de convenio, liquidación y división de los bienes [...] al fallecimiento de sus padres D. Juan Amezua Arteché y D<sup>a</sup>. Petra Jauregui Ynorriza, que les fueron adjudicados a los comparecientes D. José y D<sup>a</sup>. María Dolores, hijos de los citados finados...” GPAH: Protocolo de Nicasio de Eizmendi, nº 10, Azpeitia 14 de enero de 1895, Sign. 23864, fols. 37-39.

49. GPAH: Protocolo de Nicasio de Eizmendi, nº 75, Azpeitia 11 de marzo de 1892, Sign. 23858, fols. 281-282.

nº 1732: 2). Este dato es de gran interés, ya que Mateos estaba al cargo de un órgano construido por Cavallé-Coll en 1884, y un veredicto favorable por parte del organista madrileño podría hacer ganar la confianza de la clientela vascongada sobre Amezua, e impulsar así su actividad en el País Vasco. Cabe pensar que la elección de Gregorio Mateos como censor no se trata de un hecho fortuito ni casual, y que la asistencia de dicho personaje fuera sugerida por el mismo Aquilino Amezua con el propósito de realzar aún más su trabajo como organero ante el pueblo de Azpeitia, y evidenciar al mismo tiempo la figura de su paisano y eterno enemigo, José Ignacio Aldalur. De esta manera, por fin el órgano de Azpeitia sería juzgado por una destacada personalidad de la vida musical de la capital de España<sup>50</sup>, y no por un “mal organista” que ni era “sabio, ni noble, ni músico” (Amezua, 1889: 7), ya que, en opinión de Amezua, Aldalur no tenía “competencia ni disposición para criticar una obra española” (Amezua, 1889: 14). De cualquiera de las maneras, ya nunca iba a ser posible que José Ignacio Aldalur se pronunciara sobre ninguna obra realizada por Aquilino Amezua, ni tampoco humillarle con la instalación de más órganos traídos de Francia, puesto que falleció el 22 de noviembre de 1890, aproximadamente año y medio antes de que la Parroquia y el Ayuntamiento de Azpeitia cerrasen el trato con Amezua.

Es de suponer que una de las intenciones de Aquilino Amezua era la de mantener sus talleres de Barcelona, para lo cual fue designado como director Lope Alberdi. Precisamente en 1893, a la vez que Amezua se ocupaba de la reforma del órgano de su pueblo natal, el cual debería rivalizar con el gran órgano instalado en 1889 por Cavallé-Coll en la basílica de San Ignacio de Loyola –ubicada también en Azpeitia–, en Barcelona había un pequeño salón destinado a ofrecer audiciones en el primer piso de la casa de Paseo de Gracia 40, donde tenía sus talleres. Sin embargo, mientras trababa de reorganizar el negocio familiar en Azpeitia, Amezua fue perdiendo progresivamente el control de todo lo que iba aconteciendo en la Ciudad Condal. Según una carta fechada en 1895, intuimos que otras empresas organeras habían construido algunos instrumentos en lugares importantes de Barcelona, como en la capilla del monasterio de Pedralbes o en el mismo teatro del Liceo; y es posible que para entonces la firma Amezua hubiera perdido también el control sobre algunos de sus órganos más emblemáticos construidos con anterioridad a dicho año en la ciudad. En la mencionada carta, dice Amezua:

Conviene mucha actividad, y no olvide lo que ha sucedido en Pedralbes, en el Liceo, Sagrado Corazón, Salesas, Santa Ana, y otros puntos; si yo hubiera estado en lugar todo hubiera venido a casa (Elizondo Iriarte, 2002: 712).

---

50. Gregorio Mateos, además de ejercer sus funciones como organista de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, donde se desarrollaba una gran actividad musical, fue muy apreciado en su tiempo como compositor y director de orquesta. Tuvo una gran carrera musical, desde que en 1877 obtuvo el primer premio de piano en la *Escuela Nacional de Música y Declamación*, actuando y dirigiendo agrupaciones musicales en diversos teatros de Madrid y de Barcelona (Teatro Real, Príncipe Alfonso, Eldorado...). Entre sus innumerables actuaciones como organista, cabe destacar su intervención en los funerales del rey Alfonso XII, celebrados en la iglesia de San Francisco el Grande en 1885.

En relación con este tema sabemos, por un lado, que el órgano de Pedralbes fue construido por la firma francesa Puget (Escalona, 2000: 90-91)<sup>51</sup>, y que entre 1893 y 1894 en el Liceo fue instalado un órgano por el constructor italiano Filippo Tronci, establecido en Pistoia (La Toscana); por otro, es muy posible que alguno de los empleados más aventajados y avispados de Amezua ofreciera sus servicios de mantenimiento después de abandonar la empresa. Este pudo ser el caso de Pablo Xuclá, que en su propaganda publicitaria se atribuía, por ejemplo, la autoría del órgano de la iglesia de Belén, e incluso el del Palacio de Bellas Artes de la Exposición Universal de Barcelona (*R & f*, V. 55/nº218-220: 561), ambos construidos, como es sabido, por Aquilino Amezua.

### 2.3. San Esteban de Bera: una oportunidad aprovechada

Así pues, en resumidas cuentas, la historia de Aquilino Amezua como organero es la de la lucha por demostrar que sus órganos podían competir en calidad con los franceses. Y el enfrentamiento con éstos se focalizará principalmente en la casa Cavallé-Coll debido, entre otros motivos, a que no había sido admitido de joven como aprendiz en su taller y a que se había encargado a esta casa parisina el órgano de la basílica de San Ignacio de Loyola de su pueblo natal, Azpeitia (1889).

Sin embargo, la oportunidad de exhibirse ante la nación vecina se le presentó pocos años después, en 1895, al encargársele el órgano de la parroquia de San Esteban de Bera, localidad de la zona fronteriza con Francia. Ello explica el interés que tenía en realizar una obra en la que se mostraran todos los avances técnicos que se habían alcanzado en su taller. En este sentido, resulta revelador el hecho de que en el presupuesto del nuevo instrumento, presentado con fecha de 3 de marzo y firmado por el organista, Isidoro Crespo, junto con el alcalde Bruno Iraizoz y el propio Amezua<sup>52</sup>, constara una garantía de 20 años (Amezua, 1899: 24) y que en la cláusula final del mismo figurase el siguiente texto: “[...] y en caso que no superara a todas las obras extranjeras presentadas hasta hoy, quedan con derecho de reprobación la obra los nombrados para su examen y aprobación”<sup>53</sup>. La obra fue costeada con subvenciones de los fondos de la fábrica de la misma parroquia y del municipio, así como con donativos voluntarios del vecindario (*EEN*, XXII/nº5538: 4)<sup>54</sup>.

---

51. Hacia 1893 la firma Puget de Toulouse era conocida como “Théodore Puget Père et Fils”. No obstante, es muy probable que el autor material del órgano de Pedralbes fuera Jean-Baptiste Puget, puesto que su padre, Théodore (fundador de la dinastía organera), falleció en 1883, y posteriormente, en 1892, lo haría también Eugène, hermano de Jean-Baptiste.

52. APB: C/ 4 - nº 264, *Presupuesto de un Órgano [...] para la Yglesia parroquial de Vera (Navarra)*.

53. Parece que Amezua, como buen vasco, era dado a este tipo de retos, porque ya en 1889 había apostado cien mil pesetas a M. Cavallé-Coll (sic), a que construirían “en el término de un año un órgano de las proporciones que tiene el de Loyola por la mitad de precio y mejor que aquel” (Amezua, 1889: 30).

54. Véase en Anexos Documento 4.

El órgano fue realizado en el taller de Barcelona, como se indica en la inscripción sobre el teclado:



Fig. 2. Placa identificativa de Aquilino Amezua.

Como se ha mencionado, en aquella época estaba al frente del taller de Barcelona Lope Alberdi. Gracias a un folleto escrito en 1895 por el organista Buenaventura Íñiguez (Íñiguez, 1895: 18-19), conocemos los nombres de los operarios que trabajaban entonces en Barcelona: Louis Lebatteaux, Porta y Ginart fabricaban los tubos de estaño, Víctor Charrier los teclados, Pedro Pagés los secretos y tubos de madera, y Luis Carreras se encargaba de la “parte escultórica”, es decir, el trabajo en madera de las cajas y consolas de los órganos. También tenemos constancia de los nombres de otros trabajadores como Cayetano [Estadella], [José] Beobide y un tal Jaime<sup>55</sup>. En una carta a Alberdi, Amezua sugería que el órgano de Bera fuera presentado en los talleres de Barcelona con una audición a cargo de [Joaquín] Portas<sup>56</sup>, y así se hizo, según se recoge en la crónica publicada en el *Diario Mercantil* el 11 de septiembre de 1895 (*DM*, nº 3149: 2)<sup>57</sup>.

Tras la aprobación por el censor nombrado por la comisión gestora, la inauguración del nuevo órgano tuvo lugar en Bera el 17 de enero de 1896. La crónica sobre el evento que se publicó en *El Eco de Navarra* días después, describía cómo “la Casa Consistorial se hallaba engalanada y sus escaleras adornadas con tiestos de variadas flores y la Iglesia lucía sus mejores ornamentos”. El Ayuntamiento contribuyó con la mitad de los gastos de este festejo y acordó asistir en corporación a la función solemne celebrada con ese motivo<sup>58</sup>. Después de la ceremonia de bendición, se celebró una solemne misa con música del com-

---

55. Carta de Aquilino Amezua a Lope Alberdi, escrita en 1895. Reproducida en (Elizondo Iriarte, 2002: 711-712).

56. *Ibidem*. Amezua sugiere que se le regale a Portas una caja de cigarras.

57. Véase en Anexos, Documento 1. Agradecemos la aportación de este dato a Josep Maria Escalona.

58. AMB: 387 *Libro de Actas* nº 108, 12 de enero de 1896.

positor navarro Hilarión Eslava, que finalizó con el canto de un *Te Deum*. Tras la misa, hacia las once y media, tuvo lugar una audición de piezas musicales por parte de Torbio Eleizgaray Mugerza y José Luis Zapiriain. La fiesta finalizó con un banquete para autoridades civiles y eclesiásticas, mientras que por la tarde se tocó el tamboril<sup>59</sup> en la plaza “para diversión de la gente joven”.

La elección de estos dos intérpretes para el concierto de inauguración no deja de ser significativa: Eleizgaray era organista de la parroquia de Azpeitia desde febrero de 1891 y por tanto, sucesor nada menos que de José Ignacio Aldalur, considerado por Aquilino su enemigo hasta su muerte, y el presbítero José Luis Zapiriain era el organista de la iglesia del Sagrado Corazón de San Sebastián. Probablemente Amezua consideró a este último una de las personas importantes en Gipuzkoa que podían influir en su promoción tanto en San Sebastián como en el resto de la provincia<sup>60</sup>.

Los elogios de Zapiriain fueron publicados en el diario *El Fuerista* de la capital donostiarra, varios días después del evento:

El órgano, es un bello ejemplar de la industria española, construido en Barcelona, como queda dicho. Es muy armónico, conservando el mismo agradable sonido en los altos que en los bajos, y en los pianos y en los fuertes; tiene un juego de abrir y cerrar de persianas que hacen desaparecer cuantas voces por completo excepto en una insignificante, y justamente perceptible vibración, produciendo un efecto sorprendente, que sobresale especialmente, en la ocarina, en el barítono, en las flautas, la trompeta angélica y en la trompetería: las notas que producen los registros son naturales que a no ver la causa del efecto confundirían: la voz humana, con su vibrante y sentimental canto está imitada a cuanto se alcanza en el arte, el bombardino no varía en nada de los sonidos que produce el instrumento de metal; la ocarina, es preciosa y en la misma forma en el resto. La construcción es artística y los materiales en él empleados son de caoba, cedro, palo santo y metales (*EFu*, IX/nº 2367: 3).

La descripción del órgano recogida en la citada crónica de *El Eco de Navarra* parece inspirada en la de Zapiriain:

El órgano es de los más modernos, cuyos secretos y consola son de caoba y su frontis de cedro; armónico en sus voces así en los pianos como en los fuertes, conservando siempre el mismo agradable sonido en los altos y bajos: se compone de tres teclados y un juego de pedales; siendo dos de aquellos expresivos y el otro doble expresivo; un movimiento de persianas abriéndose y cerrándose origina que aparezcan aproximación y alejamiento de los sonidos en forma tal que desapareciendo casi por completo conservando una vibración justamente perceptible, produce en combinación con el bombardino, la flauta, la ocarina, la voz humana, el clarinete y la trompetería un efecto fantástico. Sus notas son tan naturales que causan confusión y el oyente cree atender á una banda ó una orquesta. Los

---

59. En esta época, “tamboril” se utiliza como término genérico para el intérprete de *txistu* y tamboril.

60. De hecho, en los años sucesivos a 1897, pasó a ser organista de la catedral del Buen Pastor de San Sebastián. Asimismo, en 1912, al fallecer Aquilino Amezua, Luis Zapiriain figuraba como testamentario de éste.

materiales empleados en su construcción son especiales, de caoba, cedro, palo santo y por su esmero parece una obra artística: en resumen, es un buen ejemplar (EEN, XXII/nº5538: 4).

#### 2.4. El marketing: Simeón Muguera y Buenaventura Iñiguez

Simultáneamente a la construcción del órgano de la Exposición Universal de Barcelona, Amezua debió hacerse consciente de la importancia de darse a conocer a través de la prensa y de otros escritos donde se resaltarán las cualidades de sus creaciones. Así, en 1889 publicaba en Barcelona, en la imprenta Pedro Ortega, *Vindicación de los Amezua como artistas contra las acusaciones de un mal organista*, escrito con el que se pretende defender la labor de su familia frente a José Ignacio Aldalur, uno de los personajes que más favoreció a Cavaille-Coll en España.

Un año después, en 1890 y en la misma imprenta, se publicaba *Órganos eléctricos de la Exposición Universal de Barcelona*, cuyo autor firmaba bajo el seudónimo de "Noemis". Curiosamente, si leemos este nombre de derecha a izquierda, obtenemos el nombre de "Simeón". Esto nos conduce a la hipótesis de que la citada obra debe atribuirse casi con toda seguridad a Simeón Muguera Sáenz, destacada personalidad en el mundo financiero de Barcelona, entre cuyas actividades cabe citar las de redactor y director del *Diario Mercantil* y del *Diario de Comercio*<sup>61</sup>. La relación entre Amezua y Muguera queda reflejada en una carta enviada por el primero a Lope Alberdi en el año 1895, cuando estaban finalizando el montaje del órgano de Bera (Elizondo Iriarte, 2002: 460, 711)<sup>62</sup>. En un fragmento de la misma dice:

En cuanto enseñe el órgano de Vera le dice al Primo y don Simeon Muguera que le pongan en los periódicos lo siguiente (Un adelanto mas en la organería). Invitados por Dn. Lope Alberdi director y socio de la casa Amezua, hemos visto un gran órgano en sus talleres con destino a Vera, posee cuatro teclados siendo todos los registros expresivos y los pertenecientes al 3º de doble efecto dispuesto de tal manera que en los pianos llega a desaparecer el sonido resultan[do] un efecto fantástico particularmente con las voces humanas [Línea vertical, indicando el fin de la cita], además pone V. lo que crea conveniente, y se concluye felicitando por el nuevo invento al Sr. Amezua y al director y discípulo Sr. Alberdi.

[...] Luego estos periódicos los manda a Vera [Sapirain] y otros que V. sabe como también a Sevilla Iñiguez<sup>63</sup>.

---

61. También es posible Simeón Muguera tuviera algún parentesco con los hermanos Toribio y Manuel Antonio Eleizgaray Muguera, quienes se encargaban de la dirección de la orquesta y del coro de la iglesia parroquial de Azpeitia. En 1885, Toribio Eleizgaray Muguera (1839-1910), -tío de Ignacio Fernández Eleizgaray, afamado organista muy vinculado a Aquilino Amezua-, siendo organista de la catedral de Vitoria, fue una de las personalidades que participó en la recepción del órgano de la iglesia de Santa María de Tolosa, construido por Stoltz Frères.

62. Esteban Elizondo cita y reproduce parte de la carta. Según indica el autor, ésta procede del archivo personal del organero José María Arrizabalaga (Carta remitida por Antonio Alberdi Aguirrezabal, fechada e Bilbao el 28 de marzo de 1972).

63. *Ibidem*; p. 711.



Como se ve, Amezua indica expresamente el texto que se ha de publicar en los periódicos, y el texto que se publicó posteriormente en el *Diario Mercantil* está casi literalmente copiado de esta carta, con algún párrafo añadido<sup>64</sup>. Por ello, cabe pensar que también en el caso del folleto *Órganos eléctricos [...]*, Amezua podría haber escrito un primer borrador, que fuera revisado y completado por Muguerza. Además, la relación con este último explica, por ejemplo, la extensa crónica publicada el 21 de marzo 1891 en el *Diario Mercantil* con motivo de la presentación del órgano destinado a la catedral de Santa Fe de Bogotá, y su posterior difusión a través de otros periódicos, como en *El Fuerista* de San Sebastián (31 de marzo de 1891).

Por otra parte, en la citada carta se hace también referencia a la labor difusora de [Buenaventura] Íñiguez en Sevilla<sup>65</sup>. Íñiguez, que había nacido en Sangüesa (Navarra) en 1840, y era en esa época Organista primero de la Catedral de Sevilla, publicó también en Barcelona en abril de 1895 (es decir, un mes después de que se firmara el presupuesto del órgano de Bera) *Breve memoria sobre los órganos de iglesia de construcción moderna de autores españoles y extranjeros*. El autor dedica a defender los órganos realizados por Aquilino Amezua un largo capítulo, donde afirma que

[...] contienen en grado muy superior de calidad y carácter á los extranjeros, todos los adelantos que éstos hayan podido introducir en sus obras, y además otros que ellos ni aun han soñado, tales como la configuración y proporciones de los teclados manuales, y particularmente de los pedales, que tarde ó temprano habrán de copiar por necesidad (Íñiguez, 1895: 17).

El apoyo del organista navarro a Amezua no da lugar a dudas. Varios meses antes de la inauguración del órgano de Bera, Buenaventura Íñiguez inauguraba el órgano de la iglesia de San Bartolomé de Elgoibar, construido también por Amezua, y en cuya ocasión se interpretó una misa “obligada de bajos” compuesta por el organista de la villa guipuzcoana, Ildelfonso Lizarriturri. Así pues, en el momento de la construcción del órgano de Bera, Aquilino Amezua contaba al menos con la colaboración de Simeón Muguerza en Barcelona y Buenaventura Íñiguez en Sevilla como difusores y defensores de sus obras, además de la de José Luis Zapirain en San Sebastián.

## 2.5. Lope Alberdi y la autoría del órgano de Bera

No estaría de más cuestionarnos si los órganos realizados en los talleres de Aquilino Amezua en los años 90, y en concreto el de San Esteban de Bera, hubieran sido los mismos sin la participación de Lope Alberdi. Nacido en Gauteguiiz de Arteaga (Bizkaia) en 1869, Alberdi ingresó como aprendiz de

---

64. Véase en Anexos, Documentos 1 y 2.

65. En principio se podría pensar que el encargo del órgano de la Catedral de Sevilla en 1899 (terminado en 1903) podría estar relacionado con esta amistad entre Amezua e Íñiguez. Sin embargo, cuando el primero narra las circunstancias del encargo de este trabajo, no hace referencia alguna al segundo.

Aquilino Amezua a los 15 años. Con el tiempo llegó a convertirse en director y socio de la casa Amezua. Sin embargo, las tensiones entre ambos llevaron a Alberdi a independizarse y a crear la casa Lope Alberdi y Cía. (Elizondo Iriarte, 2002: 459-461).

Entre 1890 y 1897, Lope Alberdi mantuvo una posición destacada en los talleres Amezua de Barcelona. En esos años se construyeron y reformaron numerosos órganos importantes como por ejemplo: el de la iglesia de Santo Domingo de Manila (1890)<sup>66</sup>, el de la catedral de Santa Fe de Bogotá (1891), Sagrado Corazón de Donostia-San Sebastián (1891), Sagrado Corazón de Barcelona (1892), San Sebastián de Soreasu de Azpeitia (1893), San Miguel de Vitoria (1893), Santa María de Uribarri de Durango (1894)<sup>67</sup>, Ntra. Sra. Del Rosario de Chiquinquirá, en Colombia (1894), San Vicente Mártir de Bilbao (1894)<sup>68</sup>, San Bartolomé de Elgoibar (1895), Abadía de Montserrat (1896)<sup>69</sup>, San Miguel de Oñate (1897), etc., además, por supuesto, del de San Esteban de Bera (1895-96). Rafael Puignau, en un artículo dedicado a alabar la figura de Alberdi, escribía: “Con la ausencia total del Sr. Amézua y bajo la única

---

66. Este instrumento fue presentado al público en los talleres de Aquilino Amezua, Paseo de Gracia 40 de Barcelona, con la celebración de una audición. El encargado del montaje del órgano en Manila fue Lope Alberdi, quien se encontraba ya de vuelta en Barcelona a mediados de diciembre de 1890, pocos días antes del fallecimiento de M<sup>a</sup> Teresa Luisa Planchón de Amezua, esposa de Aquilino.

67. La memoria histórica popular siempre ha atribuido la reconstrucción de este órgano a Lope Alberdi, quien había contraído matrimonio con la duranguesa Dolores Aguirrezabal. Coincidiendo con el montaje del órgano de Santa María de Uribarri, su hijo Antonio Alberdi Aguirrezabal nació en Durango el 21 de octubre de 1893. El matrimonio habitualmente residía en Barcelona, donde por aquel entonces el cabeza de familia dirigía los talleres de Aquilino Amezua. Tras el encargo de la Iglesia de Santa María de Durango, Alberdi fue a instalarlo acompañado de su mujer. Durante la permanencia en dicha villa vino al mundo Antonio, futuro organero y compositor, que pocos meses después volvía junto con su madre a la Ciudad Condal (del Campo Olaso, 2009: 49). El órgano fue entregado por Amezua el 1 de enero de 1894, e inaugurado el 25 de marzo del mismo año.

68. Al parecer el órgano de Bilbao no iba del todo bien, y en Markina (Carmelitas) seguían descontentos. En una carta redactada por Amezua, éste daba órdenes a Lope Alberdi para la conclusión de varios órganos: “le recuerdo que lleve la idea de acabar todos los trabajos a la vez, es decir: el de Montserrat primero, luego el de Bogotá, luego el mío, luego el de salón, y luego el de Oñate...” (Elizondo Iriarte, 2002: 721-722). Rafael Puignau, con relación a la construcción del órgano de San Vicente de Bilbao, nos dice que Amezua escribía a Alberdi el 1 de septiembre de 1896 sugiriendo que fuera “a Bilbao en donde se juega el prestigio de la casa. A un tiempo conocerá al Mtro. Guilmant que es quien va a inaugurar el órgano” (Puignau, 1963: 66). Sin embargo, este dato no coincide con la fecha de construcción de 1894, ofrecida por Miguel Salaberría (Salaberría, 1992: 28). Posiblemente, esta última sea la fecha correcta, puesto que el órgano de San Vicente ya era citado por Buenaventura Íñiguez en su escrito, publicado en abril de 1895 (Íñiguez, 1895: 15). De cualquiera de las maneras, lo que sí es cierto, es que entre agosto y septiembre de 1896 los organistas Alexandre Guilmant y Giovanni Tebaldini tocaron el órgano de San Vicente de Bilbao dentro de los actos celebrados en el marco del *Congreso Internacional de Música Religiosa* que tuvo lugar en la capital vizcaína. No obstante, Puignau vuelve a insistir en que la “inauguración” del órgano fue todo un éxito, tras lo cual Guilmant emitió un informe muy favorable del instrumento, en el que definía particularmente “el conjunto de fondos, magnífico”.

69. En carta de Amezua con fecha del 26 de marzo de 1896, se dice que se estaba terminando de montar el órgano de Montserrat, y se habla de la provisión de materiales para el “de Oñate y demás órganos”. (Elizondo Iriarte, 2002: 720).

dirección del Sr. Alberdi se construyeron en Barcelona órganos de la importancia del de Montserrat, Casa Damians, Manizales, Vera y otros” (Puignau, 1963: 66)<sup>70</sup>.

Los síntomas de las citadas tensiones eran ya muy evidentes durante el año en que se estaba construyendo el órgano de Bera. Todo indica que en ese mismo momento, Amezua estaba perdiendo el control de sus talleres en Barcelona. Si en la citada carta a Alberdi de 1895, con motivo de la presentación del órgano de Bera, Amezua todavía mencionaba a Cayetano Estadella (Elizondo Iriarte, 2002: 712) –uno de sus empleados más distinguidos–, pocos meses después, éste instalaba primeramente su propio taller en la calle de la Estrella nº 13<sup>71</sup>, y después en la calle Martínez de la Rosa nº 58 (AM Vols. 33-35, 1978: 41)<sup>72</sup>. Otro de sus discípulos más sobresalientes, Pablo Xuclá, tomó también la decisión de instalarse por su cuenta por aquella misma época. No se sabe con certeza cuando estableció su propio taller, aunque es muy posible que lo hiciera hacia 1894, año en el que realizó algunas reformas en el órgano de la catedral de Tarragona. En agosto de 1895 estaba instalado en la calle de la Granada nº 38 de la villa de Gracia, donde había construido un órgano de 27 juegos, de sistema tubular-neumático, cuyo destino desconocemos. Tampoco sabemos si se trata del primer instrumento construido por Pablo Xuclá. Lo cierto es que durante el mes de marzo de 1896 se inauguraba un órgano construido por él en la iglesia de San José de Barcelona (R & f, V. 55/nº218-220: 561)<sup>73</sup>. La vinculación entre Amezua y Alberdi duró algo más, hasta que finalmente ambos organeros decidieron romper definitivamente sus relaciones hacia el otoño de 1897, coincidiendo poco más o menos con la inauguración del órgano de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá (Colombia).

Este órgano, fue construido en 1894, y presentado en los talleres de Aquilino Amezua de Barcelona el 26 de junio del mismo año, con una audición ofrecida por el maestro de capilla de la iglesia de Belén, Joaquín Portas –el mismo que tocó en la presentación del órgano de Bera–, acompañado de otros profesores de violín y piano. Sin embargo, el instrumento no llegó a Chiquinquirá hasta marzo de 1896, pues estuvo abandonado en la Costa

---

70. Parte de la información aportada por Puignau resulta algo confusa, ya que el órgano de Manizales (Colombia) fue construido en 1907 por Lope Alberdi y puesto en marcha en 1908. Cardona, Darío Augusto. “Miradas”. En: *La Patria* (29/11/2009), en línea en [www.lapatria.com](http://www.lapatria.com) (consulta realizada el 15/05/2010).

71. Agradecemos la aportación de este dato a Josep Maria Escalona.

72. En esta fuente se cita una carta comercial del organero catalán cuyo membrete identificativo dice así: “Manufactura de órganos y armoniums para iglesias y salones. Cayetano Estadella, Martínez de la Rosa, 58. Casa fundada en 1895.”

73. Posiblemente Xuclá ya formaba parte de la plantilla de Amezua cuando se construyeron algunos de los órganos importantes de Barcelona, como por ejemplo el de la iglesia de Belén o el mismo del Palacio de Bellas Artes de la Exposición Universal. Sabemos que también realizó importantes reformas por su cuenta en años posteriores a la construcción de los mismos, pues en sus anuncios publicitarios citaba dichos instrumentos como unos más de los construidos en su taller. Sobre decir que tanto el órgano de Belén como el del Palacio de Bellas Artes fueron instalados por Aquilino Amezua en 1881 y 1888 respectivamente, aunque luego fueran alterados considerablemente por Xuclá.

Atlántica durante año y medio a causa de la guerra civil colombiana que tuvo lugar en 1895 (Castaño Rueda, 2005: 93). Una vez instalado el órgano en su nuevo emplazamiento<sup>74</sup>, fue inaugurado el 31 de octubre de 1897 (Castaño Rueda, 2005: 94). La instalación del mismo fue llevada a cabo por el organero José Beobide, enviado expresamente por Amezua, lo cual motivó el retraso del montaje de otro instrumento que se preveía colocar también en Colombia durante aquel mismo año de 1897, en la capilla del convento del Desierto de la Candelaria (Matute, 1897: 56), regentada por los padres Agustinos Recoletos. Asimismo, sabemos que también entre 1896 y 1897, en los talleres de Aquilino Amezua de Barcelona, se construyó otro órgano destinado a la iglesia de San Ignacio de Bogotá (Mesanza, 1913: 211)<sup>75</sup>. Pero para finales de 1897, como muy tarde, es muy probable que el organero vizcaíno Lope Alberdi hubiera decidido establecerse por su cuenta con el apoyo de algún otro socio, y separarse de su antiguo maestro.

El 29 de diciembre de aquel mismo año, el diario *La Lucha* de Gerona publicaba la noticia de que se estaba “construyendo en los talleres de los señores Ligse, Alberdi y C<sup>a</sup>. de Barcelona, un magnífico órgano destinado a la parroquial iglesia de Cassà de la Selva” (*LL*, XXVII/nº 6354: 3; *DGAN*, IX/nº 2896: 5), costeadado por Juan Dausà. La ruptura con Aquilino Amezua parece no dar lugar a dudas, pues un par de meses después, el 2 de febrero de 1898, con objeto de dar a conocer el órgano de Cassà de la Selva, el diario *La Vanguardia* de Barcelona anunciaba un concierto a cargo del organista Roberto Goberna, que tendría lugar “en la fábrica de órganos de Lope Alberdi y Compañía, sucesores de Amezua” (*LVG*, XVIII/nº 5299: 2). No obstante, partiendo de las investigaciones llevadas a cabo por Josep Maria Escalona, sabemos que el contrato para la realización de este órgano fue firmado por Aquilino Amezua, y que el diseño de la caja corrió a cargo de Luis Carreras. La configuración original de este instrumento se conservó hasta 1911, año en el que el mismo fue reformado y ampliado nuevamente por Lope Alberdi (Escalona, 1998: 49-54). Por este motivo, podemos afirmar con toda seguridad que el órgano de Cassà de la Selva se convierte en el punto de referencia más claro que viene a marcar el antes y el después de la ruptura de las relaciones entre Amezua y Alberdi.

Como ya hemos advertido más arriba, estos acontecimientos vienen a coincidir precisamente con los años en los que Aquilino Amezua figuraba como vecino de Azpeitia, y cuando la razón social de sus negocios como constructor de pianos y órganos se encontraba, paradójicamente, en el nº 123 del Paseo San Juan de Barcelona. Sin embargo la actividad principal se desarrollaba

---

74. Parece que en el montaje del órgano de Chiquinquirá hubo algunos problemas. La preocupación de Amezua es evidente según la carta enviada a Lope Alberdi el 5 de marzo de 1897. También son evidentes las promesas de formar sociedad con Alberdi. (Elizondo Iriarte, 2002: 723-724).

75. Posiblemente se trata del órgano que se cita en la carta de Amezua a Alberdi fechada el 26 de marzo de 1896, cuando dice “veo con gusto que el órgano de Bogotá está adelantado y no hay mucho gasto”. Más adelante dice Amezua: “en cuanto al órgano de Bogotá, el de Madrid responderá pues con él convino V. que fuera de un sólo cuerpo” (Elizondo Iriarte, 2002: 721-722).

todavía en los talleres de Paseo de Gracia nº 40, regentados por Alberdi. Esta última dirección es la que aparece en las placas identificativas de los órganos construidos por la firma Amezua durante los años a los que nos referimos (1895-1898). Es obvio que algo falló en los planes de Aquilino Amezua, lo cual nos hace pensar que su establecimiento definitivo en el País Vasco fue una consecuencia directa del desacuerdo con sus posibles aliados en Cataluña, particularmente con su discípulo predilecto, Lope Alberdi. Una muestra muy evidente de este hecho es la nota publicada por Alberdi en el periódico semanal *La Voz de Peñaranda* en 1902, en la que manifiesta claramente su desvinculación con el organero azpeitiarra. La dirección ofrecida en dicha nota es la de "Paseo de Gracia, 126 (antes 40)", y además se insiste con toda contundencia en que la nueva firma *Lope Alberdi y Compañía* no era "sucesora de ninguna otra" (LVP, XXV/nº 1278: 4):

Estos grandes talleres reformados desde que dejaron de ser propiedad del señor Amezua, quien nada tiene que ver con ellos, continúa trabajando con mayor impulso dando mayor solidez a las obras y procurando introducir mayores reformas, como lo demuestran los grandes órganos construidos por esta casa para los PP. Jesuitas de Madrid, para el Palacio del Conde de Peñaver (sic), Talavera de la Reina, Toledo, Colegiata de Valencia, Catedral de Gerona, Cassá de la Selva, San Pablo de Barcelona, Vergara, etc., etc. Actualmente cuatro en construcción para Navarra, Bermeo y República de Colombia. Esta casa no es sucesora de ninguna otra.

La intervención de Lope Alberdi en el órgano de San Esteban de Bera, queda probada por la citada carta de Aquilino Amezua. En cuanto a las innovaciones aportadas por Alberdi en este órgano, si tuviéramos que pensar en alguna de ellas, ésta sería la peculiar disposición que adquiere la tubería del tercer teclado "de doble efecto", encerrado dentro de un habitáculo al estilo de las antiguas arcas de ecos españolas, alojado a su vez dentro de una expresión general que afecta a la totalidad del instrumento. Esto último no podemos considerar una innovación en este caso, ni siquiera atribuible a la propia firma, puesto que previamente en 1891 se había instalado otro órgano totalmente expresivo en la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de San Sebastián. No obstante, la forma tan particular de concebir el órgano de doble expresión es una de las características que Lope Alberdi llevará hasta sus últimas consecuencias en casi todos sus instrumentos, en los que se ofrece una versatilidad que no llega a darse todavía en el órgano de Bera. Quizás uno de los ejemplos más logrados derivado de este concepto surgido del órgano de Bera, sea el órgano de la iglesia de San Torcuato de Abadiño (Bizkaia), construido por Alberdi en 1913<sup>76</sup>.

---

76. Para más información, véase Campo Olaso, J. Sergio del. "El órgano Lope Alberdi de Abadiño, Bizkaia". Publicado en la revista electrónica *Euskonews & Media de Eusko Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos*: (Nº 474 - 2009/02/20-27) <http://www.euskonews.com/0474zbn/gaia47401es.html>; (Nº 475 - 2009/02-27/03-06) <http://www.euskonews.com/0475zbn/gaia47501es.html>

## 2.6. La herencia de Sébastien Erard y John Abbey en el órgano de Bera

El órgano construido por Aquilino Amezua para la iglesia de Bera es un ejemplar difícil de clasificar, tanto por la naturaleza de sus registros como por la distribución de los mismos. Las diferencias que presenta respecto a los instrumentos de otros constructores son evidentes. No sólo choca con los criterios y los principios de aquellos órganos del período clásico español, sino con los mismos que se estaban construyendo por los organeros franceses coetáneos de Amezua, a los cuales creíamos que pretendía imitar. Si examinamos detenidamente el órgano de Bera, no cabe duda de que esto es así.

La particularidad de este instrumento es que los registros se encuentran distribuidos en tres compartimentos manuales (Órgano Mayor, Positivo y Recitativo), y uno de Pedal, encerrados todos ellos en una caja expresiva general. Aquilino Amezua, al presupuestar el órgano de Bera, pretende ir más allá en cuanto a expresividad se refiere, y propone un “novedoso” concepto en el que “todos los registros que contiene el órgano estarán dentro de una caja expresiva, y los pertenecientes al 3<sup>er</sup> teclado serán doble expresivos, dispuestos por primera vez, que produzca directamente doble expresión”<sup>77</sup>. Ciertamente, el sistema expresivo aplicado en este caso, afecta a la totalidad de los registros del instrumento, puesto que se trata de una expresión general común que agrupa todas sus divisiones. Pero, además de esto, los registros correspondientes al tercer teclado se encuentran encerrados a su vez dentro de otro compartimento, al modo de las antiguas arcas de ecos del órgano clásico español, lo cual hace que dicha división sea “doblemente expresiva”; de tal manera que en su “juego de abrir y cerrar de persianas”, tal y como explicaba el organista donostiarra José Luis Zapirain, se hacían “desaparecer cuantas voces por completo excepto en una insignificante, y justamente perceptible vibración”. Sin lugar a dudas, este último efecto es muy sorprendente y está perfectamente logrado, aunque su sistema de regulación no es directo y carece de la independencia que cabría esperarse de un Recitativo en toda regla, ya que su dispositivo de apertura y cierre se ve limitado a la utilización de las persianas de expresión de la fachada, por ser éste solidario a las mismas. Pero, sorprendentemente, el concepto de doble expresión propuesto por Amezua, a pesar de las apariencias, tampoco venía a ser tan novedoso como se sugería en un primer momento; y en definitiva, el resultado es un tercer teclado sin identidad propia al que se le ha dotado de una autonomía parcial, ya que su cometido fundamental no es otro que el de servir como elemento complementario del segundo teclado: el Positivo.

Para aclarar mejor este aspecto, comparemos el órgano de Bera con los de las iglesias de Santa María de Markina (Bizkaia) y San Martín de Zegama (Gipuzkoa), construidos también por Aquilino Amezua respectivamente en 1910 y 1911. Por un lado, en el instrumento de Zegama, los dos teclados manuales son expresivos por separado, es decir: el primer teclado (Gran Órgano) se encuentra encerrado en una caja expresiva, y el segundo teclado (Recitativo) se encuentra encerrado en otra caja expresiva, separada de la

---

77. APB: C/ 4 - nº 264, *Presupuesto de un Organo [...] para la Yglesia parroquial de Vera (Navarra)*.

primera. Por otro lado, el órgano de Markina cuenta sólo con un teclado en expresión (Recitativo), con la particularidad de que el registro de Voz Humana se encuentra encerrado a su vez en un arca individual, cuya tapa está conectada a la expresión, y que se abre y se cierra al mismo tiempo que lo hacen las persianas que encierran el Recitativo. En el órgano de Bera nos encontramos ante un caso similar al de Markina, en el que esa “arca individual”, además de la Voz Humana, agrupa también los registros de Violón, Gamba y Voz Celeste, precisamente los más idóneos para las sutilezas expresivas. Sin embargo, a pesar de encontrarse en una división separada, todavía carece de la autonomía suficiente para ser considerado un Recitativo propiamente dicho. En el órgano de Zegama esto es algo que no ocurre, pues aunque ambas divisiones son expresivas, las mismas son totalmente independientes, y por ello se da la existencia de dos pedales de expresión en la consola, y no uno, como en el caso de Bera. Llegados a este punto, ¿no sería más apropiado y correcto hablar de una especie de teclado de Ecos –por llamarlo de alguna manera–, y no de un Recitativo en toda su esencia? En este caso, la denominación empleada por Amezua para este compartimento es la de “Expresivo”, cuando realmente es el único teclado cuya posibilidad de regulación se realiza a través de un medio totalmente secundario. La única forma de conseguir algún efecto expresivo para dicho teclado sólo es posible a través de la expresión general, al igual que en cualquiera de las demás divisiones<sup>78</sup>. ¿Cómo surgió esa extraña idea? ¿Cuáles fueron las fuentes que sirvieron para alimentar la inspiración de Amezua para que llevara a cabo semejante diseño?

Los conceptos aplicados por Amezua en el órgano de Bera dejaron de ser bien vistos con el paso de los años, tal y como lo manifiesta Ramón González Amezua en su artículo *El órgano y la organería*, publicado en 1943 en la revista *Tesoro Sacro-Musical*. En el mismo, el autor explica cómo Aquilino Amezua “comenzó [...] a construir órganos de una mecánica moderna y sólida, de una alimentación de aire perfecta, de una armonización muy limpia y tubería muy sólida y buena” (González Amezua, 1943: 58). Asimismo, sugiere que Amezua “se contentó con copiar lo mejor posible” nada menos que a Cavallé-Coll, “si bien es claro que no alcanzó la perfección” ni “el equilibrio sonoro de éste, ya que parece imposible conseguirlo con las composiciones que adoptaba” (González Amezua, 1943: 58). Pero Ramón González de Amezua va todavía más allá, y termina por mostrar su crítica más severa hacia los ideales del organero azpeitiarra:

Pero Amezua quiso innovar, y además con espíritu muy comercial, dar gusto al “mal gusto” reinante en la época; de aquí salieron esos órganos repletos de flautas de todas clases, de ocarinas, voces humanas (o de cabras), oboes y clarinetes y otras ñoñeces, todo ello encerrado en esas horribosas cajas expresivas que asomaban sus indiscretas celosías a la vista de todo el mundo; suprimiendo de la fachada del órgano lo que le es más esencial: el tubo (González Amezua, 1943: 58).

---

78. En el libro *Órganos de Navarra*, al decirse que “al ser expresivos los tres teclados”, también puede interpretarse que los tres teclados son expresivos cada uno de ellos por separado. Véase (Sagaseta & Taberna, 1985: 417). Evidentemente, como venimos diciendo, esto no es así, y sería más correcto decir que los tres teclados (incluido el Pedal) se encuentran encerrados dentro de una única caja expresiva.

Que los órganos contruidos por Aquilino Amezua no llegaron a alcanzar la perfección ni el equilibrio sonoro de aquellos de Cavaillé-Coll es más que evidente. Ahora bien: si Amezua trató de “copiar lo mejor posible” al gran organero francés del momento, habría que saber en qué aspectos lo hizo y especificarlos detalladamente pues, de lo contrario, es obvio que no lo hizo nada bien. Esto nos conduce a pensar que los instrumentos que sirvieron como fuente de inspiración al organero guipuzcoano fueron otros muy diferentes que los contruidos por su principal competidor en el País Vasco. Entre ellos, habría que mencionar de manera muy especial, un ejemplar experimental muy poco conocido, pero muy alabado y considerado a pesar de su corta existencia: el modelo de “gran órgano expresivo” diseñado hacia 1829 por Sébastien Erard para la Capilla Real de las Tullerías de París.

Por aquella época, la influencia que ejercía François-Joseph Fétis a través de sus publicaciones en *La Revue Musicale*, fue trascendental de cara a divulgar la idea de que el *orgue expressif* –entendido principalmente como órgano de lengüetas libres, o lo que entendemos hoy vulgarmente como *armonium*– señalaba toda una revolución en el mundo del órgano. En una serie de artículos publicados en 1829, Fétis describía lo que fue aquel notable *grand orgue expressif*, diseñado por Sébastien Erard. Este personaje, de gran fama internacional por la construcción de pianos y el desarrollo del arpa con pedales, residió durante algún tiempo en Londres a causa de la Revolución Francesa, donde posteriormente entró en contacto con el organero inglés John Abbey (1785-1859). Después de su regreso a París, en 1826 decidió hacer una incursión en el terreno de la organería con objeto de aplicar sus técnicas y su inventiva al órgano. No obstante, para llevar a cabo sus planes, necesitaba la colaboración de un organero con experiencia, y que el mismo estuviera particularmente familiarizado con los sistemas expresivos. Parece ser que el perfil de organero que buscaba Erard no se encontraba en París, por lo cual persuadió a John Abbey, a quien finalmente logró convencerle para que se trasladara desde Londres a París bajo su protección con el propósito de construir un órgano que incorporase algunos registros de lengüetas libres y aumentar así la capacidad expresiva del órgano. Este ejemplar al que venimos refiriéndonos fue realizado para exhibirlo en la Exposición del Louvre, celebrada en 1827. Tras la conclusión de dicho certamen, el órgano fue colocado definitivamente en el castillo de la Muette (Galtier, 1997: 77). El rey Carlos X debió quedar tan impresionado con el ejemplar exhibido por Erard en la Exposición del Louvre, que encargó un *grand orgue expressif* para la Capilla Real de las Tullerías. Dicho instrumento fue construido también por John Abbey en 1829, pero el mismo fue prácticamente destruido junto con las Tullerías durante la revolución burguesa de 1830 (Galtier, 1997: 120)<sup>79</sup>. Según explica Roland Galtier en su tesis *La facture d'orgues en France de 1800 á 1870*, es muy probable que ambos instrumentos fueran precedidos por otro de características muy simila-

---

79. El órgano de la Capilla Real de las Tullerías fue reconstruido en 1855 por Pierre Erard, sobrino de Sébastien. Tras esta reconstrucción, el órgano se vio incrementado de nuevos registros, además de la incorporación de una máquina Barker. Asimismo, según la disposición que ofrece Roland Galtier, deducimos que como mucho solamente los teclados segundo y tercero (*Recit y Expressif*, respectivamente) podrían encontrarse encerrados dentro de una caja expresiva.



res, instalado en la capilla del Convento de la Legión de Honor de Saint Denis y que afortunadamente todavía se conserva, aunque con la posibilidad de haber sido modificado tras la intervención llevada a cabo por A. Cavallé-Coll hacia 1849 (Galtier, 1997: 119-120).

Estos instrumentos contenían un gran número de novedades, gran parte de las cuales fueron importadas del órgano inglés: fuelles paralelos de compensación del sistema *Cumming*, teclados de mayor extensión, mecánicas de balancines basculantes, caja expresiva regulada por persianas venecianas, pedales de combinación para el control de los registros, etc. El estudioso Fenner Douglass advierte en la posibilidad de que Aristide Cavallé-Coll –que por aquella época trabajaba en la reconstrucción del órgano de la catedral de Lérida– hubiera leído los artículos de François-Joseph Fétis, y tomara nota de algunos de los detalles más peculiares de los órganos de Erard, particularmente en las pisas o pedalillos destinados al control de los registros, los fuelles paralelos de compensación, y las persianas de expresión (Douglass, 1999: 5). En este sentido, Roland Galtier incluye en su libro una cita muy interesante extraída de un escrito de Carolyn-Jean Shuster, en el cual la autora afirma que en 1829 Aristide Cavallé-Coll aplicó en el órgano de la catedral de Lérida los pedales de acoplamiento entre teclados, la fuellería de compensación (de pliegues invertidos) del sistema *Cumming*, los paralelogramos articulados destinados a la regulación de los depósitos de aire, y el pedal de expresión, ya utilizados por Abbey aquel mismo año (Galtier, 1997: 109)<sup>80</sup>. Tampoco debemos olvidar que durante aquellos años, Cavallé-Coll dedicó también su atención a los registros de lengüeta libre, y que en 1834 desarrolló asimismo un instrumento de la familia de *armonium*, conocido con el nombre de *poikilorgue*, que fue tocado por el organista Lefébure-Wély, y cuya patente, según se dice en algunas fuentes, fue cedida posteriormente a Victor Mustel (Williams & Owen, 1988: 240)<sup>81</sup>.

Fétis describía el órgano de Erard como uno de los grandes logros que se habían obtenido hasta entonces, llegando a decir que se trataba del “*nec plus ultra* de todos los logros posibles”. En su opinión, el órgano clásico carecía de esa capacidad de acentuación que se perseguía, cualidad que mermaba considerablemente las pretensiones de la práctica musical que se desarrollaba durante el siglo XIX. Esta imposibilidad de acentuación o de modificación en la intensidad del sonido, había convertido al órgano en un instrumento obsoleto e inadecuado para “expresar la música”. No se sabe muy bien ni se tiene constancia de si Sébastien Erard intervino o tomó parte directamente para que Fétis realizara aquellas extravagantes afirmaciones sobre el gran órgano expresivo. Lo

---

80. Para más información ver también Shuster, Carolyn-Jean. “Les Orgues de théâtre d’Aristide Cavallé-Coll et leur répertoire”. En: *L’Orgue*, nº 231, julio-septiembre 1994; pp. 1-33.

81. Dos páginas antes, el nombre que se ofrece es el de Alphonse Mustel, nieto de Victor, lo cual entendemos que se trata de un error. Asimismo, según Robert F. Gellerman, el fabricante belga Georges Cloetens (1870-1949) produjo en asociación con Cavallé-Coll algunos instrumentos denominados “Orpheal Cavallé-Coll Paris”. Sin embargo, teniendo en cuenta la fecha de nacimiento de Cloetens, es de suponer que dichos instrumentos fueran construidos en colaboración con Charles Mutin, sucesor de Cavallé-Coll (Gellerman, 1998: 44).

cierto es que posteriormente, en la Capilla Real se pudo disfrutar del sonido de un *grand orgue*, producido por un instrumento relativamente pequeño. La clave de este “logro” radicaba en las características de un peculiar-teclado, a través de cuya pulsación se podía controlar y regular la presión del aire que hacían sonar los tubos. Obviamente, este teclado estaba compuesto por registros de lengüetas libres. Por suerte o por desgracia, esta última peculiaridad no llegó a ser explotada en los registros convencionales, debido a la manera en que se produce el sonido en los tubos del órgano, que por naturaleza necesita de una presión de aire lo más estable posible<sup>82</sup>. Sin embargo, para el caso que nos compete, lo más llamativo de todo es que el *orgue expressif* de Erard constaba de tres teclados manuales, de los cuales el primero y el segundo se encontraban encerrados detrás de unas persianas de expresión, mientras que el tercero era “expresivo” (Douglass, 1999: 6). Salta a la vista que aquí se está hablando del aspecto expresivo a través de la fusión de esos dos conceptos tan diferentes que serían retomados por Aquilino Amezua años más tarde (1896) en el órgano de la capilla del Colegio de la Compañía de María de Bergara, es decir: un órgano totalmente expresivo, cuyos dos primeros teclados manuales se encuentran encerrados tras las persianas de expresión de la fachada –medallones circulares, en este caso–, mientras que los registros correspondientes al tercer teclado son de lengüetas libres (Azkue, Elizondo & Zapirain 1998: 225-226).

Esta misma conclusión que acabamos de plantear a través de la información ofrecida por Fenner Douglass, viene a ser confirmada por otro investigador americano, Orpha Ochse, que también coincide con su compatriota y colega en que el gran órgano expresivo de Sébastien Erard descrito por Fétis, fue admirado por todos aquellos que los conocieron. No obstante, admite que la descripción de dicho instrumento no es del todo clara. Efectivamente el teclado superior (el tercero) era expresivo, por lo cual sugiere la utilización de registros de lengüetas libres. También menciona la existencia de un pedal de expresión, que unida a la descripción de *récit* que hace Joseph Guédon, cabría pensar en que dicha división se encontraba encerrada en una caja expresiva, a pesar de que no se especifique con detalle la existencia de uno o más de un pedal de expresión<sup>83</sup>. Lo que sí está claro, es que los dos primeros teclados manuales

---

82. El inconveniente y la inutilidad de una apertura progresiva de las válvulas que controlan el paso del aire hacia los tubos es muy evidente en los secretos de válvulas cónicas, ideados por Eberhard Walcker de Ludwigsburg en 1842, y aplicados por Lope Alberdi, varios años después de su separación con Aquilino Amezua. Una pulsación irregular y poco depurada puede dar lugar a un resultado poco satisfactorio, y poner en duda la buena calidad de un instrumento, puesto que “si el organista no baja completamente la tecla, sonarán con menos aire los tubos y desafinados”, tal y como explica Alberto Merklin en su *Organología* (Merklin, 1924: 144). Para paliar este problema, por ejemplo, en 1913 Lope Alberdi colocó una máquina *Barker* conectada al primer teclado del órgano de la iglesia de San Torcuato de Abadiño. Una comparación entre la pulsación de este teclado y la del segundo, cuya transmisión es directa, será suficiente para demostrar este inconveniente que acabamos de exponer. Campo Olaso, J. Sergio del. “El órgano Lope Alberdi de Abadiño, Bizkaia. Publicado en la revista electrónica *Euskonews & Medía* de *Eusko Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos*: (Nº 474 - 2009/02/20-27) <http://www.euskonews.com/0474zkb/gaia47401es.html>; (Nº 475 - 2009/02-27/03-06) <http://www.euskonews.com/0475zkb/gaia47501es.html>.

83. De haber existido un único pedal de expresión, es evidente que estaríamos ante un instrumento muy parecido al construido por Aquilino Amezua para la capilla del colegio de la Compañía de María de Bergara.

se encontraban encerrados en una caja expresiva, cuyos cambios dinámicos se regulaban por medio de un pedal de expresión –quizás el único destinado a este fin–, y que el teclado superior (el tercero) era una división expresiva compuesta de registros de lengüetas libres en el que los cambios dinámicos se realizaban dependiendo de la fuerza ejercida por los dedos del intérprete a la hora de pulsar el teclado. Como ya se ha dicho, también existían pisas para controlar los acoplamientos entre teclados, así como para activar y desactivar parte de los registros. Aunque el órgano contaba únicamente con una docena de registros, se decía que producía el efecto de un instrumento de mayores proporciones (Ochse, 2000: 24).

De la descripción que se ofrece del órgano de las Tullerías en el tratado de Hamel, sabemos que fue construido de acuerdo a otro modelo de características muy similares, concretamente el *orgue expressif* diseñado por Gabriel-Joseph Grenié (1757-1837)<sup>84</sup>, el cual constaba además de un teclado manual a través del cual se controlaba un registro de cualidades expresivas por medio de una pulsación gradualmente regulada (Hamel, 1849: 432)<sup>85</sup>. Irónicamente, Fenner Douglas argumenta que Sébastien Erard era demasiado anciano<sup>86</sup>, y que carecía de experiencia en el terreno de la organería como para saber captar las necesidades del órgano desde otros puntos de vista tan ajenos (Douglass, 1999: 6-7). No obstante, gracias a su inquietud y capacidad inventiva, contribuyó enormemente al desarrollo de la organería del siglo XIX en Francia. A través de su influencia, John Abbey introdujo en París el sistema de fuelles paralelos compuestos de compensación inventados por Cumming, y se conocieron por primera vez las persianas de expresión que permitían la gradación del sonido producido dentro de las cajas expresivas. Igualmente, gracias a Erard, se realizaron los primeros inventos con registros de lengüeta libre, con los cuales se permitía el control del volumen sonoro según la pulsación aplicada sobre el teclado, así como el aumento de la extensión de los teclados manuales y la aplicación de pisas para el control de los registros.

Con lo descrito hasta aquí, cabe suponer cómo fueron transferidas estas ideas a Aquilino Amezua. Por supuesto habría que pensar en la influencia que pudo ejercer sobre él Jean-Baptiste Stoltz, quien se había formado precisamente con John Abbey. Otra posibilidad podría ser a través de los constructores de pianos Alphonse y Albert-Louis Blondel<sup>87</sup>, con quienes Amezua trabajaría

---

84. Para la fabricación de este *grand orgue expressif*, Sébastien Erard y John Abbey contaron también con la colaboración de Pierre-Joseph Cosyn, quien había sido el principal artesano en los talleres de Grenié (Ochse, 2000: 24).

85. Según Hamel, uno de los inconvenientes de este sistema era la obligación de aprender una nueva técnica de la ejecución.

86. Sébastien Erard falleció en 1831, al año siguiente de que el órgano de las Tullerías quedara prácticamente destruido durante los actos vandálicos que tuvieron lugar a causa de la Revolución Burguesa.

87. En algunas fuentes se dice que fue Alphonse Blondel quien a partir de 1873 –cuando Aquilino Amezua se encontraba ya instalado en Valencia– dirigió la prestigiosa fábrica de pianos Erard de París (Duffin, 2008: 136). En otras fuentes, sin embargo, se dice que fue Albert-Louis quien tomó la dirección de los talleres de Erard (Good, 2002: 252).

antes o después de haberlo hecho previamente en el taller de Stoltz. Sin embargo, a pesar de la existencia de ciertos rasgos comunes entre los órganos de Stoltz y Amezua, es evidente que la influencia del primero no fue tan acusada como para empujar a Amezua a retomar los planteamientos de Sébastien Erard. Esto nos hace pensar que el organero azepeitiarra bebiera de la misma fuente que su rival Aristide Cavaillé-Coll, es decir: bien a través de los escritos de François-Joseph Fétis o bien a través del tratado de Pierre-Marie Hamel, publicado en 1849. En la descripción de los *Órganos Eléctricos de la Exposición Universal de Barcelona*, se describe la caja expresiva adoptada por Erard en 1827, a la cual tanto organistas como constructores la habían considerado “indispensable en el órgano, porque además de dar un timbre agradable a los registros que encierra la caja expresiva, tiene el precioso recurso de dar más o menos brillantez por medio de un pedal que a voluntad abre o cierra las persianas de la mencionada caja expresiva” (Muguerza, 1890: 46). Además de estas cualidades, contaba también con “la inmensa ventaja de poder generalizar la expresión a todos los registros del grande órgano, por medio de combinaciones que pueden hacerse con seis pedales sujetos todos al pedal general, mediante el cual funcionan a la vez todos, produciendo un *crescendo* desde el *pianíssimo* al *fortíssimo*, aumentando gradualmente la intensidad de los sonidos, y armonizando los timbres todos de los diferentes registros, que ligan formando un solo cuerpo los miles de tubos sonoros que posee el inmenso órgano” (Muguerza, 1890: 46). Desconocemos hasta qué punto trató Amezua de emular el sistema de Erard. Lo cierto es que el organero vasco, según se menciona poco más adelante en la citada obra, daba por sentado que los Amezua creían “haber encontrado la piedra filosofal de su arte en la expresión de los órganos, y por eso la ha[bía]n cultivado y mejorado, perfeccionando en gran manera el órgano hasta colocarlo en condiciones de que el artista pueda expresar sus pensamientos y traducir en el órgano sus concepciones por complicadas que sean” (Muguerza, 1890: 47). Su instrumento que más fielmente reúne los ideales de Erard, como ya hemos mencionado más arriba, es, sin duda alguna, el del Colegio de la Compañía de María de Bergara (Gipuzkoa), construido en los talleres de Barcelona en 1896. No obstante, este planteamiento ya venía siendo puesto en práctica por Amezua en mayor o menor medida desde algunos años antes, como por ejemplo en el órgano de la iglesia del Sagrado Corazón de San Sebastián, instalado en 1891; y por supuesto en el órgano de Bera, en el que se incorporaba “por primera vez”, según Amezua, un tercer teclado cuyos registros serían “doble expresivos”. ¿Pero hasta qué punto es cierto todo esto? ¿Puede atribuirse la invención de la doble expresión a Amezua o a su discípulo Lope Alberdi, tal y como sugerían ambos en los medios de comunicación? Lamentablemente, hemos de decir que no.

Creemos que no es muy necesario insistir demasiado en que el origen de las cajas expresivas surgieron en España de la mano de fray José de Echevarría hacia 1662, y posterior y paralelamente en Inglaterra a partir de 1712<sup>88</sup>. Aunque el objetivo que se perseguía tanto con el arca de ecos espa-

---

88. Los tratadistas británicos confirman el origen español del sistema expresivo. En este caso nos referiremos a una de las publicaciones más recientes (Bicknell, 2000: 25).

ñola como con la *swell box* inglesa era exactamente el mismo, la evolución de este concepto se fue desarrollando de manera muy distinta en un país y otro. Concretamente en Inglaterra la caja expresiva o *sewll box* adquirió gran importancia a lo largo del siglo XVIII. Tanto es así, que en una obra publicada en 1772, el holandés Hess de Gouda, expresaba la admiración que sintió al escuchar a Haendel en Londres, y ver la facilidad con la que dominaba dicho dispositivo. Poco tiempo después, en 1780, el Abbé Vogler recomendaba la utilización de la “caja expresiva” a los organeros alemanes. La idea del órgano expresivo fue ganando terreno, aunque sin llegar a conseguir esos logros tan deseados, a pesar del empeño y de los considerables esfuerzos de Sébastien Erard (Near, 1992: xv).

Durante la primera mitad del siglo XIX, en Gran Bretaña era raro el órgano que no dispusiera de esta división, que rápidamente fue aumentando tanto en extensión como en número de registros, además de su función en el órgano británico. En este sentido se realizaron experiencias de lo más diversas, como, por ejemplo, revocar las paredes de la caja expresiva con cemento u otro tipo de materiales, jugar con diferentes formas de las cajas... Por ello, no es de extrañar que Sébastien Erard pusiera toda su confianza en John Abbey, plenamente familiarizado en la corriente británica del *swell organ*, y cuyas excelencias fueron transferidas rápidamente al órgano romántico francés. Tampoco resultaría sorprendente que más de un constructor se entretuviese en experimentar sobre los efectos que se podrían obtener encerrando una *swell box* dentro de otra. Este es el caso de Edward Hodges, cuya obsesión por conseguir una diferencia de volumen extrema del sonido, le llevó a proponer un sistema con el que se pudiera obtener el *pianissimo* más efectivo cuando las persianas terminaban por cerrarse completamente. Corría el año 1824 cuando Hodges proponía sus ideas, coincidiendo con la reconstrucción del órgano de la iglesia de St. James de Bristol, entre las cuales la vieja caja expresiva fue introducida dentro de otra nueva, y el espacio comprendido entre una y otra (alrededor de 125 mm.) fue rellenado con virutas de madera y serrín (Thistlethwaite, 1999: 116, 158). Una idea muy parecida fue también llevada a cabo posteriormente durante el año 1841 por el organero John Gray en el órgano destinado a la sala de música del Castillo de Windsor, en el que incorporó una *double box* para el *Swell*<sup>89</sup>. Pero lo más curioso y sorprendente de todo es que también en Windsor, pero en la capilla de St. George, en 1790, el organero Samuel Green ya había construido antes que nadie un órgano enteramente expresivo, en cuyo interior se alojaba el *Swell Organ* dentro de su correspondiente caja expresiva (Bicknell, 1998: 186)<sup>90</sup>. También en Francia Aristide Cavallé-Coll construyó algún que otro modelo de órgano experimental con doble expresión, principalmente órganos de salón. Según Alfred Picard, los visitantes de la Exposición de 1889 tuvieron la oportunidad de escuchar un órgano con doble expresión de

---

89. La idea de colocar cajas expresivas de doble panel con relleno de serrín fue puesta en práctica con bastante asiduidad a partir de 1841 por Gray & Davison (Thistlethwaite, 1999: 116).

90. Sobre este aspecto, George Ashdown Audsley únicamente alude a que Samuel Green encerró también el *Great Organ* dentro de una gran caja expresiva, sin más detalle (Ashdown Audsley, 1965: 39).

Cavallé-Coll, similar al órgano de salón presentado por el mismo constructor en la Exposición de 1878 (Picard, 1891: 506).

Dada la supuesta estancia de Aquilino Amezua en Londres, donde se dice que trabajó con August Gern, cabría pensar en la posibilidad de que el organero azpeitiarra conociera algún órgano que poseyera esa peculiar característica de la doble expresión que aplicó en el órgano de Bera. Sin embargo, las posibilidades de que eso fuera así son muy remotas. Por un lado, en 1838 Edward Hodges emigró a Norte América, y su influencia no parece haber trascendido más allá de los confines de Bristol (Thistlethwaite, 1999: 159)<sup>91</sup>, y su nombre jamás ha sido mencionado por Amezua en sus escritos, así como tampoco el de John Gray ni el de Samuel Green. Por otro lado, quizás el taller menos indicado para entrar en contacto con la corriente del órgano victoriano era precisamente el de Gern, quien hacia 1870 (año en el que supuestamente permaneció allí Amezua) todavía construía sus instrumentos dentro del estilo del órgano romántico francés heredado de su maestro, Aristide Cavallé-Coll. La posibilidad más razonable de que Amezua llegara a conocer algún sistema de expresión doble, se ofrece en el mismo Londres, concretamente a través del órgano construido por Gray & Davison para la iglesia de St. Anne de Limehouse, exhibido durante la Gran Exposición de 1851, y que entre otras novedades incluía una caja expresiva con un segundo grupo de persianas (Thistlethwaite, Drake, Frostick & Coram, 2007: 52). En teoría, ambos grupos de persianas se cerraban en una secuencia graduada con objeto de que el sonido quedara prácticamente extinguido. Es decir, un grupo de persianas se encuentra detrás del otro, para abrirse y cerrarse poco después de haberlo hecho su inmediato (Thistlethwaite, Drake, Frostick & Coram, 2007: 59). Pero ni este órgano ni sus constructores son mencionados por Amezua, y tampoco la idea aplicada en el órgano de Bera guarda relación alguna con la “doble persiana” de dicho instrumento, a pesar de que el efecto que se perseguía era el mismo. Todavía habría que esperar algunos años más para que Lope Alberdi desarrollara su inventiva en cuanto a la doble expresión se refiere en España, cuyos conceptos vendrían a coincidir básicamente con aquellos que ya habían sido puestos en práctica por Samuel Green unos 120 años antes.

De cualquiera de las maneras, no cabe duda de que la influencia más clara y evidente sobre Amezua viene de la mano de Sébastien Erard y John Abbey, a pesar de que este último tampoco sea mencionado por el organero guipuzcoano en ninguno de sus escritos conocidos hasta la fecha. Por ello, podemos afirmar con toda rotundidad que fue la corriente del órgano francés la que más directamente influyó en Aquilino Amezua a pesar de que, como ya hemos mencionado más arriba, algunos de sus criterios chocasen notablemente con el de los organeros de su misma generación. La idea de la “doble expresión

---

91. Según Nicholas Thistlethwaite, durante la época en la que Hodges se trasladó a Norte América, se produjo un movimiento mucho más definido y efectivo de la mano de William Hill, Henry John Gauntlett y Frederick Davison, que llegaría a sentar las bases de los que hoy conocemos por órgano victoriano.

directa”, aún con las imprecisiones que ya hemos señalado, ya fue divulgada por el mismo Amezua incluso antes de instalarse el órgano de Bera, tal y como podemos observar en los escritos del navarro Buenaventura Íñiguez, publicados en abril de 1895, varias semanas después de que Amezua presentase el presupuesto para la construcción del órgano de Bera. Su propósito estaba encaminado, como explica Íñiguez, a obtener

[...] un colorido que matiza de una manera perfectísima, de tal modo, que si se oye desaparecer el sonido de toda cadencia, ya intermedia o final, que se hace al fin de una frase o período, consiguiéndose el perfecto filamento de todos y cada uno de los sonidos (Íñiguez, 1895: 8).

En definitiva, el resultado del órgano de Bera es un instrumento enteramente encerrado en una única expresión o expresión general que afecta a la totalidad del instrumento, tal y como ocurre en algunos otros órganos construidos por Amezua en aquellos mismos años como son los de las iglesias de Santa María de Amorebieta, Santa María de Zarautz, San Miguel de Oñate, colegio de la Compañía de María de Bergara... No obstante –volvemos a insistir una vez más–, en España quien llevó la idea de la “doble expresión” en toda su esencia hasta sus últimas consecuencias fue, sin duda alguna, Lope Alberdi, varios años después de romper sus relaciones con Amezua.

### **3. EL ÓRGANO AMEZUA DE SAN ESTEBAN DE BERA. DESCRIPCIÓN**

#### **3.1. Exterior del órgano: caja y consola**

Como se ha señalado, el exterior del órgano fue diseñado por Luis Carreras, que, con taller propio en Barcelona, por aquellos años colaboraba con Amezua (Íñiguez, 1895: 18). El artista planteó una obra de estilo ecléctico, como es habitual en los órganos de esta época, y que resulta interesante por la lograda armonización de los diversos elementos decorativos.

En la caja, realizada según consta en el presupuesto en “maderas finas de cedro”, el cuerpo inferior está adornado con 12 arcos de medio punto ciegos (los ocho centrales más anchos y los cuatro de los extremos más estrechos) y cinco columnas con basa, fuste acanalado y capitel liso. Una cornisa sostenida por ménsulas separa este cuerpo del principal, que consta de cuatro calles centrales, cada una de ellas con cuatro hojas de persianas expresivas adornadas con flores de lis en sus extremos inferiores y superiores, y otras dos calles más largas en los extremos con tubos verticales “canónigos” (de simple adorno). La parte superior se remata con crestería, una guirnalda central y tres frontones: uno partido en el centro con una cruz y dos en los laterales, en cada uno de los cuales se representan dos instrumentos aparentemente del tipo de las dulzainas<sup>92</sup> cruzados en aspa y,

---

92. La forma de tubo cónico se asemeja a la de la dulzaina, aunque la doble lengüeta no aparece representada, incluso alguno de los instrumentos parece terminar en una embocadura de bisel.

debajo de ellos, unas castañuelas. Aunque pueda parecer curiosa la representación de instrumentos populares en este contexto, se podría poner en relación con la tendencia existente en el romanticismo de colocar elementos simbólicos en arcos de triunfo, edificios, etc.

La consola exenta está ligeramente labrada, con una decoración muy plana, que parece inspirada en los trabajos de cuero o en las *ferroneries*<sup>93</sup>. Entre otros motivos encontramos, en el frente, cuadrados enmarcados en círculos y con una punta de diamante rectangular en el centro, así como motivos semiesféricos decorados más abultados, que aparecen también en la caja aunque con alguna variante. En los laterales, además de la decoración plana, aparece el motivo semiesférico adornado y la punta de diamante rectangular. El atril, muy decorado, es una copia de hace unos 10 años del original que, al parecer, presentaba un estado muy deteriorado<sup>94</sup>. Tanto el atril como la consola presentan gran semejanza con los del órgano del convento de la Purísima Concepción de Azpeitia, realizado por Amezua en la misma fecha.

En resumen, encontramos elementos decorativos con reminiscencias góticas (la crestería), renacentistas-clasicistas (guirnaldas, columnas, ménsulas), manieristas-barrocos (frontones partidos) y románticos (representación de instrumentos musicales “populares”), además de otros como los inspirados en las *ferroneries* y algunos más difíciles de clasificar.

El órgano y la sillería del coro forman un conjunto integrado de gran belleza. Sin embargo, aunque la sillería está unida a la caja y parece realizada en el mismo tipo de madera, el estilo de aquella es diferente, ya que en ella predominan los elementos más claramente clásicos, como columnas corintias con fuste liso, ménsulas y, como remate, una balaustrada.

Como sucede habitualmente, en el dibujo que se conserva con el proyecto primitivo de la caja<sup>95</sup> se pueden observar algunas diferencias notables con el órgano que posteriormente se llevó a cabo. Por ejemplo, las láminas de las persianas eran cinco en lugar de cuatro, y estaban adornadas con círculos, y no con las flores de lis actuales (curiosamente, un elemento decorativo que suele relacionarse con lo francés). No aparecen las ménsulas que actualmente sostienen la cornisa, ni tampoco la línea decorativa a base de hexágonos entre las parejas de los arcos ciegos. En cambio, los arcos estrechos de los extremos, que están sin decorar, tenían en proyecto un adorno en la parte superior.

---

93. Las “*ferroneries*” son motivos decorativos introducidos en la Península por Juan Flores, artista del siglo XVI originario de Amberes, que se inspiran en las labores de hierro forjado recreadas con motivos italo-flamencos a base de tarjetas, volutas y orificios para remaches (Menéndez Robles, 1991: 11-38).

94. Así lo afirma el actual párroco, D. Luis Aizpuru (entrevista realizada el 28-11-2009).

95. Archivo personal de Josu Goia Etxebarria.





Figs. 3 y 4. Vista general del órgano de Bera.

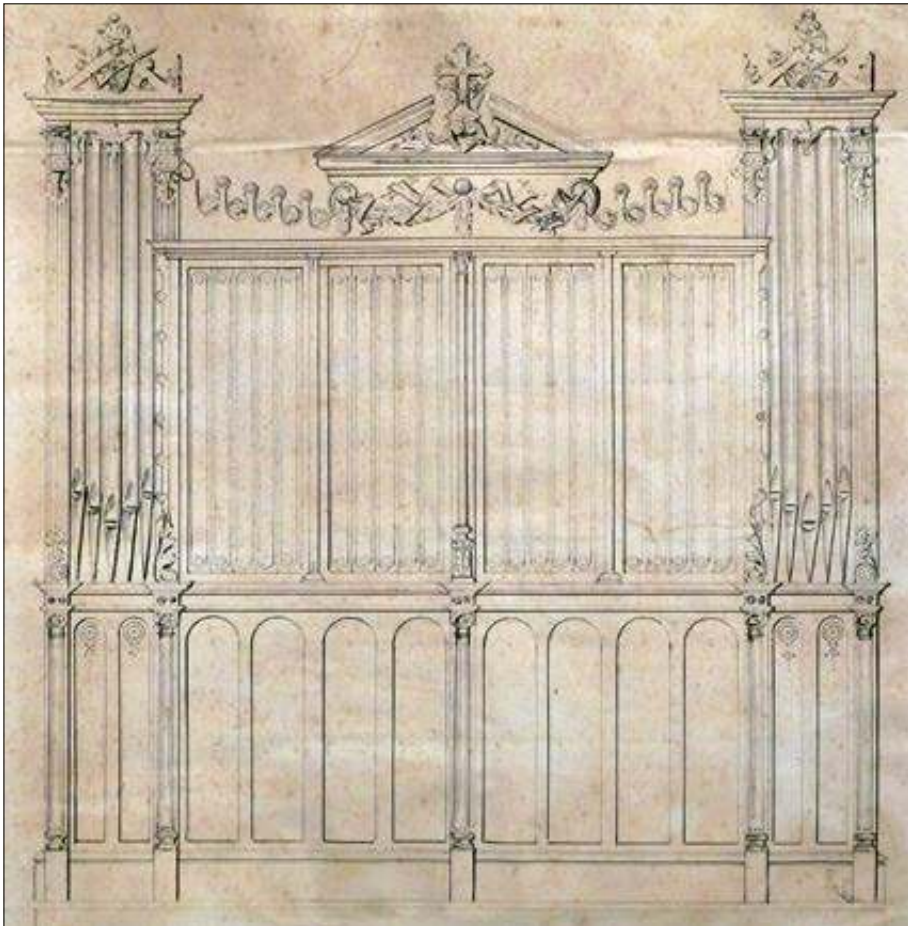


Fig. 5. Dibujo del proyecto de la caja y fachada del órgano. Dibujo de Luis Carreras, marzo 1895.



Fig. 6. Fachada del órgano.



Figs. 7 y 8. Detalles de la fachada principal.



Figs. 9, 10 y 11. Detalles parciales de la caja y coronamientos laterales.

### 3.2. Disposición y temperamento del órgano<sup>96</sup>

La disposición del órgano no es más que la lista de registros que contiene, distribuidos y ordenados por tesituras en los diferentes compartimentos o divisiones que lo conforman. Tras un examen a primera vista, la disposición puede darnos una idea del alcance sonoro que puede proporcionar el instrumento así como el estilo del artífice. Por ello, el primer requisito que debe considerarse para un buen órgano es una disposición bien diseñada y equilibrada.

Teniendo en cuenta lo expresado en el párrafo anterior, no cabe duda que conociendo el constructor de un órgano podríamos también intuir poco más o menos cómo puede ser su disposición, dependiendo de la magnitud del instrumento, número de teclados, etc. De esta manera, cuando nos referimos a algún órgano construido tanto por Aquilino Amezua o sus sucesores, rápidamente lo asociamos como un instrumento de una estética y época muy concreta, con una sonoridad redonda y corpulenta, donde abundan los registros de boca o labiales en tesitura unísona de ocho pies. Y esto es lo que ocurre concretamente en el órgano de la iglesia de San Esteban de Bera, construido como ya se ha indicado más arriba en 1895 en Barcelona, y al que podemos considerar como uno de los instrumentos más importantes que se conserva en estado original de los construidos por el organero vasco a lo largo de su carrera.

El órgano de Bera consta de 23 registros distribuidos en tres teclados manuales de 56 notas y un pedalero de 30: 8 en el Órgano Mayor o Gran Órgano, 8 en el Positivo, 4 en el Recitativo y 3 en el Pedal. La disposición y la denominación de los registros del instrumento según la rotulación inscrita en la denominación de los tiradores es como sigue:

#### I. Órgano Mayor

1	Flautado Violón	16'
2	Flautado	8'
3	Violón	8'
4	Octavante	4'
5	Octavín	2'
6	Lleno	(2-3h)
7	Trompeta Batalla	8'
8	Bajoncillo y Clarín	4'-8'

#### II. Positivo

9	Flautado Armónica	8'
10	Keraulofón	8'
11	Dulciana	8'
12	Unda Maris	8'
13	Ocarina	4'
14	Corneta	(5h)
15	Trompeta Angélica	8'
16	Fagot y Oboe	8'

#### III. Recitativo

17	Violón	8'
18	Gamba	8'
19	Voz Celeste	8'
20	Voz Humana	8'

#### Pedal

21	Contras	16'
22	Contrabajo	8'
23	Bombarda Dulce	16'

96. Véase la aclaración sobre las tesituras de los registros al final de este trabajo.

Acoplamientos: I/P, II/P, II/I, Octavas Graves I/I. Trémolo, Trueno, Pedal del Expresión General al I y II. El temperamento es igual y está afinado tomando como referencia la nota  $a^1 = 435$  Hz. Originalmente, en la parte inferior derecha de la consola existía una pisa para las Llamadas de Lengüetería, que fue anulado posteriormente.

Conociendo la disposición podemos considerar también la estructura de los diferentes coros del órgano. Éstos pueden estar contruidos de cada una de las cuatro familias principales de registros. Así, cuando se escucha un lleno bien diseñado con toda su plenitud y brillo, deberían de predominar dos coros en particular: un *coro de registros labiales* formado por flautados abiertos o principales y un *coro de lengüetería* formado por registros del tipo de la trompeta.

### 3.3. Consola y transmisión de movimientos

Antes de describir el modo de generar el aire comprimido y su conducción a través de los porta-vientos desde los fuelles hasta los secretos, pasaremos a enumerar los medios con los cuales el organista puede controlar y distribuir este aire a cada uno de los tubos del instrumento; en otras palabras, la *transmisión* del órgano. Este tema puede considerarse bajo dos aspectos: el control de las notas por la acción de las teclas y la selección de los diferentes timbres por el accionamiento de los registros.



Fig. 12. Detalle de la consola.

La consola es la parte del órgano donde se encuentran los teclados, el pedalero, los tiradores de registros, así como todos aquellos recursos de combinación y medios de control que el constructor pone a disposición del organista para que pueda manipular el instrumento. El órgano de la Iglesia de San Esteban de Bera dispone de una consola de pupitre separada de la caja del instrumento. Construida en madera de cedro, destaca su elegante diseño. Consta de dos teclados manuales de 56 notas (CC-g<sup>3</sup>) y de un pedalero de 30 (CCC-F). Teniendo en cuenta el orden de numeración ascendente de los teclados manuales y los nombres convencionales, el primer teclado gobierna el *Órgano Mayor* o *Gran Órgano*, el segundo corresponde al *Positivo*, y el tercero al *Recitativo*.

Las teclas, con las chapas o *uñetas* blancas de hueso y las *alzas* de ébano, son unas palancas de madera que trabajan sobre unas guías y apoyos centrales. Están dispuestas sobre su propia armadura de madera que delimita cada uno de los teclados. En los tres teclados, cada una de las teclas transmite su movimiento mecánicamente por medio de varillas y escuadras, pasando desde la consola, por debajo de la tarima donde se ubica el organista, hasta llegar al pedestal del instrumento. Una vez aquí, de manera similar, cada grupo de varillas va unido a sus respectivos tableros de reducción, de donde surgen otras series de varillas que conectan dichas reducciones con los respectivos secretos. El cometido de todo este complejo sistema de varillajes, no es otro que el de transmitir el movimiento de cada una de las teclas desde la consola hasta las correspondientes válvulas que controlan el paso de aire hacia sus correspondientes notas en cada uno de los secretos.

De forma análoga que los teclados manuales, trabaja el teclado destinado al Pedal, en el que el movimiento se transmite a través de su respectivo varillaje, que pasa también por debajo de la misma tarima hasta llegar a su correspondiente tablero de reducción. En el interior de la consola, según abrimos las portezuelas que están tras los teclados, puede observarse el varillaje que pende de los tres teclados manuales en conexión con las escuadras que transmiten el movimiento por debajo de la tarima, ocupando, como es lógico, la anchura que obliga el propio reparto de los teclados manuales. Las 30 primeras notas de cada grupo van provistas de unos pequeños topes. El cometido de dichos topes es transmitir el movimiento a los teclados desde el pedal por medio de un sencillo sistema mecánico de balancines cuando se encuentran activados los acoplamientos I/P y II/P. Los acoplamientos entre teclados manuales, tanto de *unísono* como de *octava baja*, trabajan bajo los mismos principios mecánicos.

A la misma altura de cada uno de los teclados manuales se encuentran los tiradores de los registros, así como los destinados al Pedal.

Así como las transmisiones de los registros del Órgano Mayor, Positivo y Pedal son mecánicas, la correspondiente al Recitativo es tubular-neumática, dada la ubicación que tiene esta división dentro del instrumento. En este caso, el sistema de accionamiento de la transmisión de registros o *saca-registros*,



Figs. 13, 14 y 15. Detalles parciales de la consola.

aunque algo aparatoso desde el punto de vista actual, es simple y efectivo. Los saca-registros de este último compartimento, colocados en el costado izquierdo del instrumento, están dispuestos verticalmente, tan próximos como es posible a las *cabezas de corredera*, a las cuales transmiten el movimiento por medio de unos pequeños vástagos articulados.





Fig. 16. Varillaje y mecanismos.

El dispositivo saca-registros está formado por 4 pequeños fuelles de cuña –uno por registro– estrechos y alargados de alrededor de 70 cm. de largo por 12 de ancho, enfrentados a las correderas de cada uno de los registros del Recitativo. Dichos saca-registros se encuentran alineados y conectados a un porta-vientos lo suficientemente largo como para alimentar a todo el grupo. La tablilla móvil de cada uno de los saca-registros hace contacto por la parte inferior de una palanca que transmite el movimiento a su respectiva corredera por el extremo superior. El retorno del saca-registros se realiza por medio de un muelle unido al chasis del dispositivo general y al extremo inferior de cada palanca. Este dispositivo permite que al hincharse los saca-registros, éstos permanezcan expandidos para mantener activados los registros; al cesar la entrada de aire a presión en los saca-registros, los mismos retornan a su posición de reposo por la acción de los muelles, y de esta manera los registros quedan desactivados.

Encima del pedalero se encuentran los mandos y demás dispositivos de control, como son las pisas para los acoplamientos, combinaciones, trémolo, y el pedal de expresión.



Figs. 17, 18 y 19. Saca-registros del Recitativo.



Fig. 19. Detalle del trémolo.

### 3.4. Fuellería y sistema de alimentación

La fuellería del órgano es una parte de vital importancia en el instrumento. Para su buen funcionamiento, es indispensable que en todo momento pueda suministrar la cantidad de aire necesaria para hacerlo sonar con eficacia. Un suministro insuficiente e inestable de aire es un defecto tan serio que podría cuestionar la labor de cualquier artífice a pesar de que éste haya puesto su mayor esmero en las demás partes constructivas del instrumento. Por ello, sobre todo durante el siglo XIX, los organeros fueron tratando de mejorar los sistemas de alimentación con objeto de garantizar el suministro del aire y de que, a su vez, se pudiera obtener un flujo más continuo y estable. Surgieron así los fuelles compuestos o fuelles horizontales. Recibieron el nombre de compuestos por estar constituidos de dos partes principales: una que recoge el aire de la atmósfera y lo introduce dentro de otra, donde es almacenado y se le da el grado de compresión deseado para distribuirlo posteriormente. Asimismo, se denominaron horizontales porque el tablero superior del fuelle de almacenaje o depósito se mantiene siempre horizontal en cualquiera de sus movimientos.

Este nuevo sistema de fuelles comenzó a utilizarse en Gran Bretaña a mediados del siglo XVIII. Además de una presión más estable y constante, ofrecía una abundancia y uniformidad de viento desconocida hasta entonces. El hallazgo permitió dar una presión diferente a cada secreto del órgano, e incluso a diferentes divisiones dentro de un mismo secreto, llegando a convertirse en el alma o, mejor dicho, en los pulmones del gran órgano romántico-sinfónico. Los fuelles horizontales se extendieron rápidamente por España durante la segunda mitad del siglo XIX. Pero sería sobre todo a partir de la década de 1880 con el organero Aquilino Amezua, impulsor del órgano romántico-sinfónico español, cuando se implantó definitivamente este sistema en España.

La fuellería del órgano de la iglesia de San Esteban de Bera, al que podemos considerar como uno de los instrumentos construidos durante la etapa creadora más sobresaliente de Aquilino Amezua, sigue la línea descrita arriba. En este sentido, Amezua es muy claro en su presupuesto a la hora de especificar que los fuelles del órgano de Bera se construirían “*con todos los adelantos modernos del día, sistema Cominjs (sic)*”<sup>97</sup>, que surtan abundante aire...”<sup>98</sup>, es decir: un gran fuelle de almacenaje o *depósito general* paralelo alimentado por dos fuelles cargadores de cuña. Este fuelle depósito abastece de aire directamente las arcas de vientos de los secretos, así como el resto de los dispositivos neumáticos que se distribuyen por todo el interior del instrumento (saca-registros del Recitativo, secretillos auxiliares, etc.).

El depósito mide aproximadamente 4,50 m. de largo por 0,85 m. de ancho, y, además de horizontal, es también de *compensación*, es decir: consta de dos pliegues, uno entrante y otro saliente, separados entre sí por un marco de madera, de modo que cada uno de ellos neutralice o “*compense*” la acción de su inmediato.

Este tipo de fuelles horizontales-compuestos de compensación, en definitiva, no es más que un sistema de recogida y almacenaje de aire que, como ya hemos adelantado, consta de dos partes (ver Fig. 20): *fuelles cargadores* (A), los cuales recogen el aire atmosférico para enviarlo hacia el *fuelle depósito* (B), colocado encima de los anteriores, y que recibe y almacena el aire con el fin de distribuirlo posteriormente a la presión requerida. Esto último se consigue contrapesando el *tablero superior* (C) por medio de unas *pesas* o *contrapesos* (D) (piedras, ladrillos o barras metálicas) distribuidos uniformemente sobre la superficie del tablero hasta que el aire que se halla en el interior del depósito alcance la presión deseada. El depósito trabaja

---

97. El apellido de este personaje aparece escrito en algunos textos como Cummins o también Cummings. Efectivamente se trata del famoso relojero inglés Alexander Cumming (1733-1814), natural de Escocia y afincado en Londres, a quien se le atribuye la invención de los fuelles paralelos de compensación en 1762, y que los utilizó por primera vez en un órgano construido en 1787 por el Conde de Bute. Después vino a ser de uso general en Gran Bretaña (Ashdown Audsley, 1965: 677; Thistlethwaite, 1999: 25).

98. APB: C/ 4 - nº 264, *Presupuesto de un Organó [...] para la Yglesia parroquial de Vera (Navarra)*.

verticalmente y está construido como se indica en la Fig. 20. Consta de dos pliegues, siendo el *pliegue superior* (E) *saliente* o *invertido*, con objeto de que neutralice o compense la acción del *pliegue inferior* (F), que, al contrario del superior es *entrante* o *directo*. Los pliegues están separados por medio de un *marco intermedio* (G), de manera que el pliegue invertido vaya unido entre el tablero superior y el marco intermedio, quedando el directo entre este último y el *armazón* (H) del depósito.

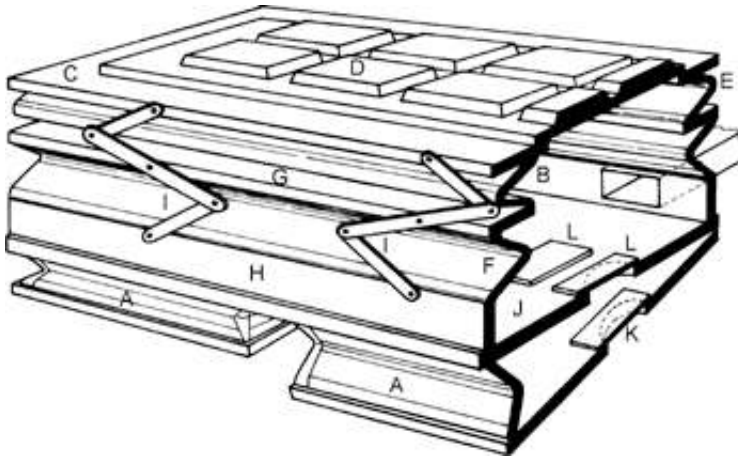


Fig. 20. Dibujo de fuelle de compensación.

Para que un fuelle de compensación trabaje correctamente, el movimiento de ascenso y de descenso de ambos pliegues debe estar sincronizado, de manera que en todo momento el tablero superior el marco intermedio y el armazón permanezcan paralelos entre sí. Igualmente, en los mismos movimientos, la separación entre el tablero superior y el marco intermedio, y la separación entre este último y el armazón deben de ser equidistantes. Todas estas condiciones están garantizadas por un simple dispositivo de *reguladores de tijera* o *armadillas* (I), que mantienen siempre el marco intermedio en la mitad del recorrido, considerando el recorrido como la distancia variable existente entre el tablero superior y el armazón. Existen diversas formas de reguladores, pero todas están construidas bajo el mismo principio. Los reguladores constan de 3 pletinas de acero unidas en forma de "Z". Dichas pletinas están taladradas en sus extremos y unidas por medio de unos pivotes o pasadores gruesos, dispuestos de tal manera que permitan la movilidad y articulación de los reguladores, unidos convenientemente al armazón, marco intermedio y tablero superior. El número y la ubicación de los reguladores suele ser variable dependiendo de las dimensiones y del criterio de cada constructor, aunque, salvo rara excepción, el número más habitual suele ser de cuatro en adelante. Así, en el caso del fuelle del órgano de Bera, éste va provisto de 4 reguladores.

Existen dos tipos de fuelles cargadores para producir viento manualmente (de cuña u horizontal), pero el más utilizado es el de cuña por ser el más cómodo para trabajar. Éstos suelen ir colocados debajo del depósito, separados por medio del *tablero inferior* (J), y unidos a unas palancas manuales, normalmente en forma de grandes pedales o a algún otro artilugio de bombeo mecánico<sup>99</sup>. Concretamente el órgano de Bera dispone de dos fuelles cargadores (de 1,50 m. por 0,75 m. aproximadamente) separados del depósito, colocados en un compartimento aparte, fuera del órgano, en la esquina derecha del coro bajo las escaleras por las que se accede al corredor superior. Dichos cargadores están unidos a unas grandes palancas de madera en forma de pedales que sobresalen hacia el pasillo lateral que se oculta tras la sillería. El logrado diseño de los pedales favorece el accionamiento continuo y alternado de los cargadores.



Figs. 21-24. Detalles de la fuellería.

---

99. Algunos de estos sistemas, hoy en desuso, se utilizaron para facilitar la labor del entonador antes de la aparición de los moto-ventiladores. Generalmente eran muy simples como, cigüeñales movidos manualmente a través de un manubrio, máquina de vapor, motor eléctrico, etc.

El funcionamiento general de la fuellería es de la siguiente manera: al expandirse, los fuelles cargadores o alimentadores recogen el aire del ambiente atmosférico a través de unas perforaciones realizadas en cada uno de los tableros móviles; para asegurar esta operación, cada cargador debe de estar provisto de una *válvula de absorción* o de *admisión* que permita el paso del aire hacia su interior y selle los orificios de entrada, una vez haya comenzado el bombeo; asimismo, en el espacio comprendido entre cada cargador y el depósito existe otra válvula conocida como *válvula antirretorno* similar a la anterior, de forma que permita el paso del aire durante el bombeo del cargador hacia el depósito y a su vez impida su retorno hacia el cargador cuando este último sea expandido nuevamente. El movimiento de bombeo de los cargadores es alternante, es decir, mientras uno de ellos se encuentra expandido, el otro debe de estar contraído, y así sucesivamente. De esta manera se consigue un suministro continuo del viento, pues mientras un cargador recoge el aire de la atmósfera, el otro está ya introduciéndolo en el depósito y viceversa. Para ello el entonador debe colocarse de pie sobre los pedales que sobresalen hacia el pasillo que está tras la sillería, y deberá alternar el movimiento de ambos pedales en sentido ascendente y descendente hasta llenar el depósito. El nivel de llenado del depósito está controlado por medio de un obturador que cierra el paso del aire hacia el depósito a medida que éste se va hinchando. Este dispositivo es muy sencillo, pues no es más que una placa pivotante intercalada en el porta-vientos principal, unida al tablero superior del depósito por medio de una cuerda que pasa través de unas roldanas. De esta forma, dependiendo de la situación del tablero, la placa pivotante abre o cierra el paso del aire que circula a través del porta-vientos dependiendo del estado de llenado del depósito.

Todo este sistema de alimentación manual que acabamos de describir, construido originalmente por Aquilino Amezua en 1895, se encuentra hoy ligeramente alterado con objeto de evitar la fatigosa labor del entonador. En la actualidad la alimentación se realiza por medio de un moto-ventilador eléctrico que gira a 1430 r.p.m., con una potencia de 1 C.V. A medida que el tablero superior asciende o desciende en los movimientos de expansión y contracción del depósito, la placa pivotante mencionada arriba cierra o abre respectivamente el paso del aire procedente del moto-ventilador, manteniendo en todo momento el nivel óptimo de llenado del depósito.

A través de un portavientos o conducto extensible situado en el centro del tablero superior del depósito se realiza el suministro de aire al colector que se encuentra colocado en el espacio que separa los secretos del Órgano Mayor y del Positivo. La conducción del aire para los secretos del Recitativo y del Pedal se realiza por medio de porta-vientos convencionales de cinc.

### **3.5. Secretos y secretillos**

El secreto es la parte del órgano a través de la cual se distribuye el aire comprimido hacia los tubos. Existen diferentes tipos de secreto, pero el más antiguo y el más generalizado es el conocido como *secreto de correderas*. La descripción de las diferentes partes de un secreto de correderas puede verse en la siguiente ilustración.

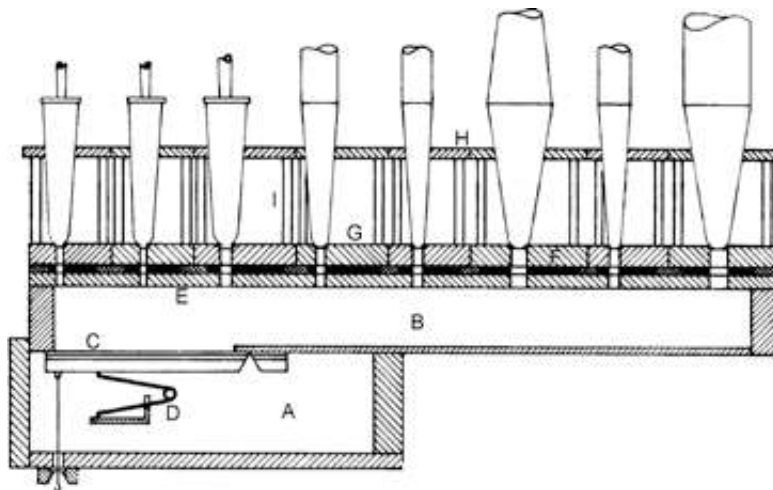


Fig. 25. Secreto de correderas.

En primer lugar se encuentra el *arca de vientos* (A) que recibe el aire del fuelle ya comprimido, y lo mantiene hasta ser distribuido posteriormente a los tubos que van colocados sobre el secreto o conectados a él (realmente esta parte es como un depósito o cámara de aire a presión del secreto). Justo encima del arca de vientos, están colocadas las *cancelas* o *canales* (B), definidas por unos *barros* o *costillas*, que, ensambladas al armazón del secreto a modo de reja, distribuyen el viento a todos los tubos de una misma nota cuando es requerido. Normalmente estos canales están separados del arca de vientos por unas *válvulas* o *ventillas* (C) que controlan el paso del aire hacia el interior de los cancelas y están fijadas sobre éstas por medio de unos muelles (D) alojados dentro del arca. Generalmente existe una ventilla para cada canal, y un canal para cada nota. Cuando se baja una tecla, ésta provoca la apertura de su correspondiente ventilla, dejando pasar el aire comprimido del arca de vientos hacia la cancela. El tablero que cubre la parte superior de las cancelas se conoce con el nombre de *mesa del secreto* (E), y está perforado con una serie de agujeros a través de los cuales el aire puede acceder hacia los tubos. Sobre este tablero y en sentido transversal a la dirección de los canales, se hallan una serie de tablillas móviles (F) llamadas *correderas*, también perforadas, manteniendo el mismo reparto y diámetro que los agujeros de la mesa (una corredera por cada registro). Asimismo, sobre las correderas están las *tapas* (G), que, al igual que las correderas, van perforadas con agujeros que corresponden en diámetro y reparto con los de la mesa. Los pies de cada tubo descansan sobre los agujeros de las tapas.

Cuando se abren una o varias ventillas al pulsar el teclado con objeto de hacer pasar el aire desde el arca de vientos hacia los canales de sus respectivas notas, es necesario desplazar las correderas para que el aire continúe su trayectoria a través de los agujeros de las tapas y llegue a los tubos correspondientes de cada registro en particular. En este caso, las



perforaciones de las correderas de los registros que se encuentran activados deben coincidir con las perforaciones de la mesa y las de las tapas. Si las perforaciones de las correderas no se hacen corresponder con las de la mesa y las de las tapas, los registros gobernados por dichas correderas permanecerán inoperativos.

Con objeto de que los tubos puedan asentarse verticalmente en su ubicación, se suelen colocar unas tablas (H) conocidas con el nombre de *panderetes*, situadas a una determinada distancia de las tapas y perforadas con agujeros de suficiente diámetro como para acomodar los pies de los tubos. Estos panderetes están sujetos y soportados por unos pequeños pilares o *columnas* de madera l, de modo que no estorben la ubicación de la tubería.

A pesar de ser éste el tipo de secreto más antiguo, está considerado como el mejor; especialmente cuando se desea colocar sobre el mismo un número moderado de registros.

El órgano de Bera cuenta con cuatro secretos de correderas como el que acabamos de describir, los cuales cubren los cuatro compartimentos de que dispone el instrumento: Órgano Mayor, Positivo, Recitativo y Pedal. Los secretos más grandes son los correspondientes al Órgano Mayor y al Positivo, los cuales constan de 8 hileras y 56 canales cada uno. El secreto correspondiente al Recitativo consta de 56 canales y 4 hileras, el cual se encuentra encerrado dentro de un habitáculo a modo de arca de ecos, con una limitada posibilidad de ser regulado en apertura. El cuarto de los secretos está destinado al Pedal, y consta de 30 canales y de 3 hileras para agrupar los dos registros propios que posee y accionar neumáticamente los 30 primeros tubos del Flautado Violón 16' comunes con el Órgano Mayor. La distribución de la tubería de los registros es cromática en los secretos del Órgano Mayor y del Positivo, mientras que en los del Recitativo y Pedal es diatónica, situándose en todos los casos los tubos más graves en los extremos. Todas las divisiones se encuentran encerradas dentro de una expresión general, cuyas persianas se encuentran colocadas en la misma fachada del órgano. Esto conlleva a que la totalidad del instrumento quede bajo el control de un único pedal de expresión. A diferencia de los órganos construidos por Cavallé-Coll –su gran rival–, cada secreto dispone únicamente de un arca de vientos, con lo cual todos aquellos registros que se asientan sobre un mismo secreto están bajo la misma presión de aire. Esto es más evidente si tenemos en cuenta además que todos los secretos se encuentran abastecidos por un sólo fuelle depósito, con lo cual ninguna de las divisiones puede estar a diferente presión de la otra.

El orden de colocación de los registros sobre cada secreto a partir de la fachada es el siguiente: Bajoncillo-Clarín 4-8', Trompeta Batalla 8', Lleno (2-3 h.), Octavín 2', Octaviente Armónico 4', Violón 8', Flautado 8' y Flautado Violón 16' en el Órgano Mayor; Trompeta Angélica 8', Fagot y Oboe 8', Ocarina 4', Unda Maris 8', Keraulofón 8', Dulciana 8', Flautado Armónico 8' y Corneta (5 h) en el Positivo; Voz Humana 8', Voz Celeste 8', Gamba 8' y Violón 8' en el Recitativo; y Contrás 16', Contrabajo 8' y Bombarda Dulce 16' en el Pedal.



Fig. 26. Postajes del Flautado 8' y del Violón 8'.



Fig. 27. Detalles de secretillos auxiliares.

No todos los tubos descansan sobre su viento sino que algunos están ubicados fuera del secreto sobre unos *secretillos* asistidos neumáticamente. Los *secretillos* auxiliares, bien sean de transmisión mecánica o neumática, sirven excelentemente tanto para los registros de pedal como para aquellos tubos que por sus dimensiones o función que desempeñan deben colocarse alejados de los secretos a los que pertenecen (por ejemplo, los tubos más graves de entonación de 16 y 8 pies).

### 3.6. Los registros y sus familias

La variedad de registros que se pueden obtener por las diferentes formas constructivas y por medio de los diversos métodos de armonización es inmenso, sin embargo todos ellos pueden agruparse dentro de cuatro familias claramente diferenciadas. La clasificación de cada familia está determinada por la propia naturaleza del material utilizado (los tubos), pues dependiendo de las formas y tipos, se obtendrá un resultado sonoro diferente.

La primera diferenciación sonoro-auditiva más importante sería la de los registros de boca, o labiales, contra los registros de lengüetería. Los distintos procedimientos existentes entre unos y otros para producir el sonido, así como el ataque y el carácter general de cada tipo, son tan diferentes que no presentan dificultad para distinguirlos entre ellos.

Dentro de los registros labiales o de boca, habría que distinguir otras tres subdivisiones: flautados o principales, flautas y cordófonos. No obstante, entre cada uno de estos grupos se encontrarán asimismo algunos registros de timbre híbrido, un tanto indefinido, que toman ciertas peculiaridades de los demás. Igualmente, los registros de lengüetería pueden subdividirse en función del papel que desempeñen, bien dentro del coro de lengüetería o bien como registros solistas; surgiendo también, como en el caso anterior, algunas superposiciones inevitables, ya que cierto número de registros solistas de lengüetería pueden utilizarse eficazmente dentro del coro. Estos últimos se dividen en: registros pertenecientes al coro de lengüetería, registros solistas y registros de imitación orquestal.

**Flautados o principales:** Todos estos registros se componen de tubos abiertos, generalmente de metal, y constituyen la familia más importante de todo órgano. El sonido de los flautados, considerado como el más puro del órgano, se caracteriza por su fundamental fuerte y la carencia de armónicos parciales superiores de carácter prominente. Así como los demás registros pertenecientes a otras familias tienen alguna afinidad con ciertos instrumentos musicales, el sonido de los flautados es tan particular que hace del órgano un instrumento peculiar e inimitable. Existen registros de otras familias como el Corno de Gamuza o la Flauta Cónica, que, dependiendo de la armonización, pueden ser considerados como pertenecientes a la familia de los flautados. Los registros de timbre manso y apacible, como la Dulciana o el Salicional, podrían incluirse también dentro del grupo de los principales pues en realidad no son más que flautados de talla estrecha.

**Flautas:** Los registros de esta familia están clasificados por su sonido característico (muy similar al de las flautas), de timbres más redondos, así como por sus tallas mucho más anchas que las de los registros de la familia de los flautados y los de imitación de cuerda. Estos, a su vez, pueden subdividirse en otros tres grupos en función de que sean abiertos, tapados o semi-tapados.

Las flautas abiertas tienen un sonido característicamente puro, con sus armónicos primero y segundo fuertes (fundamental y octava), y débiles los restantes armónicos superiores. Las flautas tapadas tienen fuertes los armónicos impares, produciendo un sonido maduro y animado. Los registros semi-tapados toman algunas características de cada uno de los tipos anteriores, que, por el intercalado de armónicos pares, adquiere un timbre muy colorido. En algunas ocasiones, La Flauta Cónica y el Corno de Gamuza son tan ricos en armónicos, que emiten un timbre intermedio de flauta-cuerda. Tanto uno como otro, a pesar de estar agrupados dentro de la familia de las flautas, parecen encajar mejor entre los flautados.

**Cordófonos:** Los registros cordófonos o de cuerda poseen una sonoridad brillante, cálida y sugerente, tratando de imitar a los instrumentos de cuerda de la orquesta. Construidos principalmente en metal y de talla muy estrecha, sus timbres son intensos. Una rica cadena de armónicos superiores y una fundamental débil hacen que este grupo de registros se diferencie claramente de los flautados y las flautas. Al igual que los anteriores, pueden subdividirse en dos grupos: en cordófonos de tipo organístico o cordófonos de tipo orquestal.

Los registros del primer grupo tienen un timbre intenso y bondadoso, apareciendo con bastante asiduidad en las disposiciones de multitud de órganos; los del segundo, de tallas exageradamente estrechas y caracterizados por su timbre picante e intenso, pretenden imitar tanto como sea posible el sonido de los instrumentos de cuerda de la orquesta.

Existen también registros ondulantes como el típico de Voz Celeste, formados generalmente por registros *repetidos* de la familia de las cuerdas. Otros pocos registros tienen una sonoridad indefinida entre flautados y cuerdas.

**Registros pertenecientes al coro de lengüetería:** Son aquellos que están armonizados fundamentalmente para formar parte de un coro de lengüetería y para poder mezclarse asimismo con el coro de principales. Todos los resonadores de este grupo son cónicos invertidos sin excepción, con un timbre de fundamental muy intenso y una superestructura muy rica de armónicos superiores, que muestra cierta reminiscencia con la de los metales de la orquesta.

**Lengüetería solista de tipo organístico:** Estos registros tienen un carácter marcadamente individual y existen varias formas constructivas. Aunque están basados en los sonidos de ciertos instrumentos más o menos antiguos (de los cuales derivan sus denominaciones) no quiere decir que en todo momento tengan que ser fieles reproducciones o imitaciones de los sonidos de semejantes instrumentos. Junto con los registros que forman el coro de lengüetería (más

correctamente, *trompetería*) los registros solistas de lengüetería son los más comunes desde los esquemas más tradicionales hasta los actuales (Dulzaina, Fagot, Oboe, Cromorno, Voz Humana...).

**Lengüetería de imitación orquestal:** Los registros de este último grupo están especialmente diseñados y armonizados para imitar deliberadamente los instrumentos modernos de viento (Clarinete, Corno Inglés...). Pero la naturaleza estática del órgano hace que semejantes registros queden con un mayor o menor grado de sutileza respecto a la realidad.



Fig. 29. Tubería del Órgano Mayor (1<sup>er</sup>. teclado, I).

### 3.6.1. El Órgano Mayor y sus registros

En nuestro caso, el Órgano Mayor sigue estando considerado como la división más importante del instrumento (de ahí su nombre), por albergar el grupo más numeroso de flautados o principales. Sin embargo, Aquilino Amezua dio una mayor prioridad a los registros de la familia de las flautas tanto tapadas como armónicas. La denominación que la define deriva de la propia evolución histórica del instrumento, cuando el Órgano Mayor o Principal y el Positivo o Cadereta se fueron integrando para poder ser controlados bajo las manos de un único ejecutante.

Desde el siglo XVII hasta comienzos del XIX los coros de registros labiales fueron diseñados de manera brillante con objeto de potenciar la transparencia polifónica. Sin embargo, entre finales del siglo XIX y principios del XX, la consideración de que la tesitura unísona de 8' debía predominar sobre todas las demás, era mayoritaria. Cualquier órgano de tamaño medio-grande construido por aquella época en Europa tenía como base una gran concentración de registros de entonación de 8'. En comparación con éstos, los registros superiores a la tesitura de 4' pies eran muy escasos y casi insignificantes. Esta concentración sonora en tesitura de 8' en detrimento de los registros de entonaciones superiores, tal y como ocurre en el órgano de Bera, contribuyó a que el lleno se convirtiera pesado (sobre todo en la parte de los bajos), poco claro y, lo peor de todo, falto de definición.



Fig. 30. Tubería del Órgano Mayor (1<sup>er</sup>. teclado, II).

Por lo general, el número y la especie de los registros varía en función de la magnitud del instrumento. No obstante siempre se ha considerado que tenga, por lo menos, un coro más o menos completo de flautados para formar la *columna vertebral* de todo el instrumento; algún registro de acompañamiento; y lengüetería, pudiendo variar entre un único registro de 8' y un coro completo compuesto de registros de entonación de 16', 8' y 4'. A falta del primero, en el órgano de Bera nos encontramos con un coro más discreto en tesitura de 8', 4'-8', en el que el registro más brillante de lengüetería vuelve a repetir la tesitura de 8' en los tiples.

El coro de flautados debería ser tan completo como fuera posible, siempre teniendo en cuenta la magnitud del órgano. Aunque los criterios pueden ser variables entre constructores de diferentes épocas, ningún coro de flautados está completo sin un buen *plenum*. En algunos esquemas de órganos pequeños, el Flautado Abierto de 8 pies puede encontrarse sustituido eficazmente por un Flautado Tapado o Violón de 8', a pesar de pertenecer este último a la familia de las flautas. Este tipo de registros en combinación con los flautados da como resultado un sonido grueso que, como ocurre en el órgano de Bera, puede llegar a ser agotador. Las flautas en el Órgano Mayor pueden proporcionar un contraste y apoyar a los flautados. En el órgano de Bera disponemos de una familia completa de flautas que alcanza la tesitura de 2', algo que no ocurre con los flautados principales.

Los registros que componen el Órgano Mayor son los siguientes:

**Flautado:** Es el término empleado por los organeros españoles para designar el principal registro base, tanto en los compartimentos del Órgano Mayor como en los del Pedal. En el primero suele ser generalmente de entonación de 8 pies o 13 palmos (según la notación tradicional española) mientras que en el segundo, lo normal es que sea de 16 pies o 26 palmos. Generalmente el Flautado de 8' es un registro de talla media y construido en metal a lo largo de toda la extensión del teclado. No obstante en el órgano de Bera los doce tubos más graves (CC-C) son de sección cuadrangular y están construidos en madera, mientras que los 44 restantes son de sección circular y de metal. Estos se encuentran asentados en el secreto principal, sobre su propio viento, mientras que los primeros están colocados en costado izquierdo sobre tablones acanalados y unidos directamente al secreto principal por medio de conductos de plomo.

Por unanimidad, está considerado como el sonido verdadero y propio del órgano, resultando ser totalmente distinto del sonido producido por cualquier otro instrumento musical. Es rico, pleno, majestuoso y puro, prácticamente libre de armónicos parciales superiores de carácter prominente; tanto es así, que mantiene el carácter y color de todos aquellos sonidos que se combinen con él. Teóricamente, los registros de las familias de las flautas, cordófonos, lengüetería, así como los llenos y registros de mutación son suplementarios del Flautado. Sin este último, los demás grupos de registros perderían enormemente su utilidad. Las flautas serían más torpes, los cordófonos se volverían más disonantes, y la lengüetería podría resultar un tanto extraña al oído. Igualmente, otros registros no tendrían razón de existir, y el conjunto del órgano resultaría realmente desconcertante y carente de sentido.

El registro de Flautado, dependiendo de las escuelas organeras y las épocas constructivas, puede tener un sonido muy variable: la manera en que están armonizados, las presiones a las que se hacen sonar o la práctica de entallas para su afinación, pueden alterar enormemente los resultados.

**Lleno:** En general, la denominación *Lleno* agrupa a todos aquellos registros compuestos que se utilizan como apoyo armónico, cuya composición está

formada fundamentalmente por hileras de tubos de la familia de los flautados en tésituras de octava y quinta. Estos registros no adquieren ninguna nomenclatura específica que haga alusión a su entonación, composición o forma, siendo lo más habitual indicar el número de hileras que contiene a lo largo de su extensión. El Llento puede estar compuesto por dos o más hileras, dependiendo de la estructura sonora del compartimento en el que se halle colocado. Asimismo, la tésitura de cada una de sus hileras está dictada por la estructura, la naturaleza y el número de registros de refuerzo armónico que se incluyan en el órgano. De esta manera, el órgano de Bera cuenta con un Llento de 2-3 hileras, cuya composición básica es de 12ª y 15ª. Efectivamente, la extensión grave correspondiente a la mano izquierda (25 primeras notas, CC-c<sup>1</sup>) está formada por dos hileras cuya entonación es de 12ª y 15ª. A partir del c<sup>#1</sup> en adelante se introduce una tercera hilera que dobla y refuerza la hilera de 12ª hasta llegar a los siete tubos más agudos de la extensión del teclado (c<sup>#3</sup> -g<sup>3</sup>), donde una de las hileras en 12ª es descendida una octava, con lo cual la composición del Llento pasa a ser de 5ª, 12ª y 15ª.

**Octavante Armónico:** Este registro, cuya denominación más conocida es de *Flauta Octaveante*, pertenece a la familia de los registros armónicos, por lo cual es similar a la Flauta Armónica, aunque en tésitura de octava o 4'. Los tubos más graves no son armónicos y su talla es más ancha que la correspondiente a una Octava principal. En el órgano de Bera, el grupo de tubos armónicos comienza a partir del F, como suele ser más habitual. Todos los tubos van provistos de orejas a excepción de los 14 últimos (f<sup>#2</sup>-g<sup>3</sup>). En la franja no armónica, formada por tubos naturales o de longitud real, la afinación se realiza por medio de entallas, mientras que la tubería de la franja armónica está afinada a tono.

**Octavín:** Este registro, al igual que el anterior, pertenece a la familia de los registros armónicos, por lo cual es similar a la Flauta Armónica y a la Flauta Octaveante, aunque en tésitura de 2'. Su denominación más conocida suele ser la de *Octavín Armónico*, y su talla es también más ancha que la correspondiente a una Quincena principal. En el órgano de Bera, los 12 tubos más graves y los 7 más agudos están afinados a su longitud real, por lo cual la franja armónica de este registro es de tres octavas (C-c<sup>3</sup>). Todos los tubos van provistos de orejas a excepción de los 26 últimos (f<sup>1</sup>-g<sup>3</sup>). En la franja no armónica, formada por tubos naturales o de longitud real, la afinación se realiza por medio de entallas, mientras que la tubería de la franja armónica está afinada a tono.

**Violón:** Es un registro labial tapado cuya entonación puede ser de 8' ó de 16' en los teclados manuales<sup>100</sup>, y, más apropiadamente, de 16' en el Pedal.

---

100. El registro de Violón se suele conocer asimismo con el nombre de Bordón, también utilizado en los antiguos órganos españoles. Sin embargo hacia mediados del siglo XVII comenzó a utilizarse el término Violón, desplazando a otras terminologías sinónimas. En los órganos barrocos españoles es muy frecuente encontrarlo en entonación 13 palmos, aunque también aparece algunas veces en entonación de 26. El Violón de 26 palmos es muy escaso en la organería barroca española, siendo colocado casi exclusivamente en órganos de gran magnitud, como los construidos por Jorge Bosch y Valentín Verdalonga en la catedral de Sevilla.



Los tubos de este registro pueden estar contruidos enteramente de madera o de metal. También suele ser frecuente que la extensión grave sea de madera y la aguda de metal; pero como no existe dificultad técnica alguna para poder construir tubos de madera en toda la extensión del teclado, en ciertos casos, incluso si excede del  $c^4$ , puede darse el caso de que no se introduzcan tubos de metal. Cuando el Violón va colocado en la división del Pedal es más fácil encontrarlo construido enteramente de madera. Concretamente en el órgano de Bera, los registros de Flautado Violón 16' y Violón 8' son de la siguiente manera. En el primero, los 24 primeros tubos (CC-B) son de madera y van colocados sobre dos secretillos auxiliares, accionados neumáticamente con objeto de hacerlos funcionar asimismo como Contras 16' desde el Pedal; los mismos se encuentran ubicados sobre la tarima del órgano en el lado izquierdo, y sobre un soporte elevado en el lado derecho, frente a los bajos de la Flauta Armónica del segundo teclado; el resto de la tubería es de metal, de los cuales los 12 tubos pertenecientes a la tercera octava ( $c^1$ - $b^1$ ) van provistos de tapones cerrados y los 20 restantes ( $c^2$ - $g^3$ ) con tapones de chimenea. El Violón 8' está compuesto por 12 tubos de madera (CC-BB), ubicados en el costado izquierdo del órgano sobre secretillos auxiliares, frente a los tubos del Flautado 8', y conectados a los secretos principales mediante conductos de plomo o *postajes*; los 44 restantes (C- $g^3$ ) de metal, de los cuales los 12 primeros (C-B) llevan tapones totalmente cerrados y los 32 restantes ( $c^1$ - $g^3$ ) tapones de chimenea. En ambos registros, todos los tubos de metal van provistos de orejas y tapones móviles ajustados interiormente con papel.

El sonido del Violón puede variar considerablemente, dependiendo de la talla y de la armonización. No obstante, a pesar de todas las variables posibles, es un registro de sonoridad profunda y amplia, carente del efecto mordente y dulce al mismo tiempo. Su característica principal es la acusada presencia de su fundamental y la discreta percepción de armónicos parciales superiores impares que se combinan con el sonido resultante, especialmente el primero o fundamental y el tercero o docena.

**Bajoncillo y Clarín:** Por un lado, el Bajoncillo es un registro de lengüetería de mano izquierda muy típico de los órganos barrocos españoles que suena en tesitura de 4' y suele ir colocado en el exterior de la fachada en disposición horizontal. Por otro, el Clarín es un registro de mano derecha en tesitura de 8', cuya colocación más frecuente, al igual que la del Bajoncillo, suele ser también en la fachada, y que en multitud de ocasiones forma pareja con el primero. El surgimiento de estas denominaciones así como la disposición tan peculiar de ambos registros (medios registros, para ser más exactos), surgió hacia mediados del siglo XVII gracias a fray José de Echevarría, creador de toda una escuela organera y considerado hoy en día como el padre del órgano barroco español. A pesar de las características típicamente románticas del órgano de Bera, la utilización que hace Amezua de dichos medios registros mantiene ciertas reminiscencias con la tradición organera española tanto por la nomenclatura y las tesituras empleadas, como por la colocación de la tubería sobre sus respectivos boquilleros de madera (esta última característica se da asimismo en el registro de Trompeta). En realidad se trata de una Trompeta de 4 pies que abarca la extensión grave del teclado (25 primeras notas, CC- $c^1$ ), para retroceder una

octava a partir del  $c\#^1$  en adelante, siguiendo el mismo criterio que el Clarín del órgano barroco español, y con la única diferencia de que ambos medios registros se gobiernan por medio de una mismo tirador y no a través de dos como cabría esperar. Dicha combinación de registros fue modificada rápidamente para pasar a ser una Trompeta de 4' en toda la extensión del teclado, bien con el nombre de Bajoncillo o bien con el de Clarín. Esta última denominación fue relegando a la de Bajoncillo, gracias a la influencia del órgano romántico francés y a la analogía que tenía el nombre de Clarín con el de Clairon, cuya traducción parece no dar lugar a dudas. No obstante, insistimos en que el Clarín del órgano clásico español es un medio registro tiple en tesitura de 8', y no entero y de 4' como lo es el Clairon francés. Por ello, en otros órganos de Amezua construidos con posterioridad al de Bera, puede entenderse más correcta la pretensión de hacer corresponder la denominación de Bajoncillo como equivalente del Clairon, pues ambos tienen la misma entonación, a pesar de que el Bajoncillo clásico español es un medio registro de mano izquierda. De cualquiera de las maneras, la combinación Bajoncillo 4'-Clarín 8' que encontramos en el órgano de Bera se presenta como un registro de lengüetería que aporta brillo en la extensión grave del registro, y que imparte una riqueza tímbrica moderada al conjunto del órgano. Debido al retroceso que se da en la extensión aguda del registro con el Clarín 8', el mismo está formado por tubos de lengüetería, sin la necesidad de tener que utilizar tubos labiales para la franja más aguda, como ocurre generalmente en los Clarines o Bajoncillos "corridos" de 4 pies.

**Trompeta Batalla:** La Trompeta es el registro de lengüetería más importante del órgano, puesto que aporta una sonoridad dinámica y brillante en las innumerables combinaciones en las que puede entrar en juego. Su tesitura es de 8'. Los tubos o *resonadores* son de forma cónica y están contruidos de metal, siendo su longitud sonora casi igual a la del Flautado de 8'. El sonido que emite viene a ser un tanto imitativo del instrumento del que toma su nombre, y el armonista dispone de un amplio abanico de posibilidades de cara a diversificar el resultado final.

La forma de producir el sonido es a través de una delgada *lengüeta* que, sujetada por una *cuña* y un *muelle afinador (raseta)*, vibra periódicamente contra los bordes de una *canilla*, para proyectar dichas vibraciones hacia el *resonador*. La talla y la presión de aire, así como otros factores, alteran tanto el número como la sonoridad relativa de sus armónicos superiores. La cadena de armónicos de la Trompeta es, como mínimo, el doble que la de un Flautado, y se extiende alrededor de cinco octavas y media por encima de la nota que se hace sonar (el Flautado solamente llega a alcanzar cuatro octavas y media sobre su fundamental). Asimismo el armónico superior más prominente de la Trompeta puede ser cualquiera de sus ocho primeros, mientras que el del Flautado suele ser el primero o fundamental, aunque también pueden serlo los armónicos segundo y tercero. En el órgano de Bera el registro de Trompeta funciona sobre una presión de aire alta, y su armonización es plena y brillante al mismo tiempo, un tanto imitativa de la trompeta orquestal sonando en *fortísimo*. Por lo general, el timbre más propio y mejor logrado de la Trompeta es aquel que podemos escuchar entre GG y  $f^2$ ; por encima de esta tesitura, el registro pierde intensidad debido a sus limitaciones naturales, razón por

lo cual particularmente en la época de Amezua se tendía a la colocación de franjas armónicas con tubos de alrededor del doble de longitud (las canillas y lengüetas siguen su progresión normal). No obstante en el órgano de Bera la longitud de la tubería corresponde a la de un registro de Trompeta convencional. Por otro lado, tampoco hace honor al nombre de Trompeta de Batalla que figura en el pomo del tirador en la consola, puesto que dicho registro se halla colocado verticalmente en el interior del órgano, y no tendido en el exterior de la fachada, como era habitual en el órgano clásico español. En este sentido debemos advertir que su denominación correcta de este registro debería ser Trompeta Real, o sencillamente Trompeta.



Fig. 33. Tubería del Positivo (2º. teclado, I).

### 3.6.2. El Positivo y sus registros

El compartimento conocido como *Positivo* en el órgano europeo, es la división que más ha cambiado con el paso de los siglos. Las denominaciones más difundidas son las de *Cadereta* en español, *Positif* en francés, *Rückpositiv* en alemán o *Choir Organ*<sup>101</sup> en inglés. En España esta división se conoce con el

---

101. La denominación *Choir Organ* no deriva de una función como acompañante de coro, sino que es una degeneración de *Chair Organ*.

nombre de Positivo o Cadereta, y esta denominación fue mantenida en el órgano romántico por los grandes constructores del período, como el mismo Cavaillé-Coll. Durante los siglos XVII y XVIII, independientemente de las tendencias constructivas nacionales, en el mejor de los casos, la Cadereta estaba conceptualizada como una miniatura del Órgano Mayor, de sonido brillante pero de menor cuerpo y mucho más restringido que su contemporáneo alemán, el Rückpositif. Durante el siglo XIX, cuando el *Recitativo Expresivo* desplazó a la Cadereta como el principal compartimento secundario, la función de ésta tuvo que ser replanteada para que pudiera proporcionar una función musical clara y definida.

Del mismo modo que el carácter básico del Órgano Mayor está dominado por un «coro mixto de principales y de flautas» (particularmente de estas últimas), el Positivo del órgano de Bera está basado en un grupo de registros de flautas y cordófonos de tesitura unísona de 8', con la inclusión de una Ocarina como único registro en tesitura de 4', al que se suma otro grupo de registros de lengüetería, toda ella de 8': la Trompeta Angélica, como elemento único e indispensable del coro de lengüetería, y el registro de Fagot-Oboe, clasificado este último dentro del grupo de registros solistas de lengua de tipo organístico. Los registros que componen el Positivo son los siguientes:

**Flauta Armónica:** Es un registro de entonación de 8 pies, formado por un grupo de tubos de longitud doble que van perforados hacia su mitad con uno o dos agujerillos (normalmente a partir del  $f^1$ ) y tratados de tal manera, que, cuando suenan, emiten su octava o segundo armónico superior en lugar de su fundamental. Los tubos contruidos de esta manera imitan el sonido de la flauta orquestal o flauta travesera, mientras que la franja no armónica del registro está formada por tubos de talla ancha, como el resto de los registros de la familia de las flautas. En el órgano de Bera, la Flauta Armónica tiene los 12 primeros tubos de madera, colocados en el costado derecho del órgano sobre tabloncillos acanalados, y el resto de la tubería es de metal, siendo armónicos a partir del  $f^1$  (27 últimos). Su armonización es suave, medianamente penetrante y clara, con un timbre peculiar cuyo formante principal más audible es el segundo armónico parcial. Contrariamente a lo que se observa en la Flauta Octaveante del primer teclado, los tubos pertenecientes a la franja armónica de la Flauta Armónica están provistos de entallas para su afinación.

**Keraulofón:** Quizás el Keraulofón sea el registro más difícil de definir y de clasificar de todo el órgano. Tanto es así, que ni siquiera los tratados más difundidos en Europa y América coinciden en la definición de dicho registro, ni en la descripción de las características más notables que debe poseer para ser distinguido de entre todos los demás. Hopkins & Rimbault, una de las autoridades más renombradas en el Reino Unido, atribuye la invención de este registro a los organeros Gray & Davison, siendo utilizado por primera vez en 1843 en el órgano de la iglesia londinense de San Pablo de Knightsbridge. Casi diez años después el registro de Keraulofón ya era conocido también en Francia. Por aquella época, los organeros franceses todavía no estaban habituados a la afinación por medio de entallas. Este sistema

comenzó a ser utilizado en Dinamarca hacia 1833 por el organero Andreas Reuter. Con ello, además de facilitarse la afinación y la armonización de la tubería, se produce un sonido más timbrado e incisivo. Parece ser que esta técnica fue utilizada por primera vez en Francia en 1852 en un registro de Kéraulophone de un pequeño órgano construido por la firma Ducroquet<sup>102</sup>, y que dicha técnica se generalizó rápidamente durante la segunda mitad del siglo XIX a través de los principales constructores del momento (Joseph Merklin, Aristide Cavallé-Coll, Stoltz Frères...). Los tubos que forman el registro de Keraulofón del órgano de Bera son de forma cilíndrica y de talla media, notablemente más estrecha que la de un Flautado principal y notablemente más ancha que la de una Viola de Gamba convencional. La proporción de la boca viene a ser alrededor de cinco veintinuevas del perímetro del tubo, y su altura alrededor de un tercio de su anchura. A excepción de los 20 últimos tubos de la franja aguda, el resto va provisto de los típicos frenos utilizados por Aquilino Amezua y otros organeros de su escuela como Alberdi o Estadella. La tubería es toda de metal, y los 16 tubos más graves van provistos asimismo de orejas. El sonido que produce es un tanto híbrido entre un Corno de Gamu y un mordente tipo Salicional.

**Dulciana:** La Dulciana o Flauta Dulce es un registro labial o de boca formado por tubos bien de talla estrecha o bien cónicos, ligeramente invertidos, y que están contruidos bien de madera o de metal. Este registro fue muy utilizado por los organeros ingleses desde el siglo XVIII, para lo cual se empleaban tubos cilíndricos metálicos de talla estrecha. No obstante, la forma adoptada para la tubería de este registro por Aquilino Amezua y sus seguidores, es de una talla más bien ancha, semejantes a los tubos del Corno de Gamu (*Gemshorn*) o a los de la Flauta Cónica. Es un registro neutral un tanto híbrido, de sonido limpio, cuyo espectro de armónicos superiores es característico de los tubos cónicos, bastante próximo al de los flautados pero más suave. Resulta muy adecuado para el acompañamiento. Su sonoridad es clara y no agrega ninguna sensación de densidad, por lo cual sirve perfectamente como de soporte o fondo para contrastar con los registros solistas. Aunque en realidad se trata de una *flauta suave* (de ahí el nombre de Dulciana) tiene también ciertas características que le asemejan a los registros mordentes, aunque siempre de sonoridad más corpulenta. Puede servir como registro solista de flauta, a la vez que puede unirse para formar una gran masa de sonido tanto a los flautados, a los mordentes y a las flautas. Los 12 tubos más graves son comunes con los del Keraulofón.

**Unda Maris:** Este registro de 8' de entonación, muy frecuente en los órganos de Aquilino Amezua, es ondulante, y, al igual que la Voz Celeste, su extensión comienza a partir del C de la segunda octava. Está formado por tubos similares a los de la Dulciana, aunque de talla algo mayor que ésta, y

---

102. En algunas fuentes de la época se afirma que fue Ducroquet quien hizo conocer en Francia el Kéraulophone, diseñado por el organero William Hill de Londres. Este registro, según se dice, fue descubierto fortuitamente, y se basaba "en el efecto de la fricción del arco que produce el aire al fluir a través de un tubo perforado en algún punto de su longitud" (Picard, 1891: 506).

ligeramente desafinados para realizar su característico efecto de ondulación. Dicha ondulación hace que este registro pueda ser de utilidad en ciertos acompañamientos, creando una atmósfera misteriosa y placentera. Junto con la Dulciana y el Keraulofón es uno de los registros más híbridos del órgano, produciendo un bello y discreto efecto ondulante cuando se combina con el resto de los registros de su misma tesitura.



Fig. 34. Tubería del Positivo (2º. teclado, II).

**Corneta:** Registro compuesto que normalmente consta de tres, cuatro o cinco hileras de tubos metálicos abiertos de talla ancha, de la familia de las flautas. La mayoría de las veces, por razones de espacio (como en el caso de los antiguos órganos españoles) la Corneta se suele ubicar sobre un secretillo especial, elevado respecto del secreto principal y conectado por una serie de conductos (uno por cada nota). La característica general de toda Corneta, a diferencia de los Llenos, es la inexistencia de reiteraciones en ninguna de sus hileras, sonando una de ellas en intervalo de tercera respecto de la fundamental. Su extensión suele ser corta, comenzando a partir del C en el caso más extremo; no obstante, en los órganos construidos entre los siglos XIX y XX no resulta extraño encontrar Cornetas completas que abarquen toda la extensión del teclado. En el caso del órgano de Bera la extensión es de 31 notas, comenzando a partir de la tercera octava ( $c\#^1-g^3$ ), como era habitual en el órgano barroco español.

La función de la Corneta sobre un teclado manual es la de resaltar la melodía, función que queda garantizada por la presencia de la hilera que suena en tercera y que contribuye a resaltar el conjunto del registro. Las hileras de 4' y 2' no deben dominar en el timbre resultante como lo hacen en el Llano. El tamaño del órgano, así como el número de Cornetas y los requisitos musicales, determinan el número de hileras, sonoridad, las tallas, el material de los tubos y el efecto que debe proporcionar la Corneta como registro. Aunque cumple con una función marcadamente solista, la ubicación más habitual para este registro suele ser en el Órgano Mayor, debiendo sonar todas sus hileras bajo un efecto perfectamente unitario. La Corneta se combina muy bien con el resto de los registros, especialmente con los registros labiales más fuertes y la lengüetería. Incluso en determinadas ocasiones puede presentarse como un excelente sustituto de la misma lengüetería, gracias a la cercanía existente entre las tesituras de sus hileras de sus armónicos superiores. La Corneta del órgano de Bera, a diferencia del Llano, mantiene una composición muy clásica, compuesta de cinco hileras (Violón, 8ª, 12ª, 15ª y 17ª).

**Ocarina:** El registro de Ocarina –uno de los más apreciados por Aquilino Amezua– es fácil de definir, aunque no así su etimología ni la forma en que fue adoptado por Amezua y sus seguidores. Según la definición que ofrece George Ashdown Audsley en su obra publicada en 1921, *Organ Stops and their Artistic Registration*, se trata de un registro labial de tesitura de 4', formado por tubos metálicos abiertos, que produce un sonido hueco de flauta –de ahí que en algunos órganos pueda aparecer con el nombre de Flauta Hueca– que recuerda el instrumento de ese mismo nombre. No obstante, salvo en la franja más aguda del registro, las Ocarinas construidas por Aquilino Amezua y su discípulo predilecto, Lope Alberdi, están formadas por tubos tapados de talla muy ancha, y no abiertos, tal y como sugiere Audsley. En algunas ocasiones a partir del  $c^2$  en adelante pueden observarse tubos cónicos invertidos que se proyectan de igual manera que los pabellones de una trompeta o un oboe. Sin embargo en el órgano de Bera la forma de los 12 últimos tubos es cilíndrica, también de talla ancha. La reducida cantidad de armónicos parciales hace indiscutible su clasificación como miembro extremo de la familia de las flautas, aunque esta clasificación pueda resultar un tanto académica. Por lo demás su sonido es suave y cálido, como el resto de los registros tapados, con una fundamental muy presente que produce un efecto sosegado y calmado al oído, por lo cual puede resultar útil en combinaciones suaves. La Ocarina es un registro muy típico del Positivo. Los tubos son similares a los de los bordones del primer teclado, aunque de talla notablemente más ancha. El nombre correspondiente para identificar este registro en el interior del órgano de Bera es el de Apeninos, tal y como se puede comprobar en la inscripción estampada sobre el tubo más grave del mismo.

**Trompeta Angélica:** Como ya hemos dicho anteriormente, el registro de Trompeta es el más importante dentro de la familia de la lengüetería, y, aunque es aparentemente similar a la Trompeta del Órgano Mayor, la forma de producir el sonido difiere drásticamente de la misma. Los resonadores se ajustan a la descripción general realizada arriba para la Trompeta del primer teclado, sin embargo se trata de un registro de lengüeta libre. A pesar de que los registros de



Fig. 36. Tubería del Positivo (2º. teclado, III).



Fig. 35. Identificación de la hilera de la Ocarina 4'.

lengüeta libre presentan una articulación menos incisiva y más débil en volumen que la lengüetería batiente, participan de otras cualidades que fueron explotadas por los gustos de la época como la posibilidad de realizar efectos «*expresivos*». Ante un mayor suministro de aire, aumenta la amplitud de la vibración de las lengüetas libres pero no la frecuencia, y por ello pueden producir un sonido mucho más intenso sin alterar el tono. No obstante, el inconveniente que presenta este tipo de lengüetas es la dificultad de explotar sus recursos en órganos grandes. Esto se puede apreciar claramente en la Trompeta Angélica del órgano de Bera, donde la franja central del registro es agradable y causa un buen efecto; pero en las partes grave y aguda (sobre todo en la primera de ellas) pierden intensidad



notablemente. De no ser en el periodo de 1810 a 1910, y mucho más todavía fuera del norte de Francia, Alemania central y norte de Italia, los registros de lengua libre no llegaron a gozar de gran popularidad, debido quizás a su escasa sonoridad. Concretamente en España se conocen algunos registros de este tipo en órganos construidos durante la segunda mitad del siglo XIX y primer cuarto del XX, tanto por constructores nacionales como Juan y Aquilino Amezua o los Roqués, como por otras firmas extranjeras como por ejemplo la alemana Walcker de Ludwigsburg o la francesa Georges Wenner de Burdeos.

Es un registro que añade una fuerza y un ímpetu moderado al segundo teclado, razón por la cual le hace totalmente indispensable dentro de este teclado. Los tubos son metálicos, de forma cónica invertida, y su entonación de 8 pies. La denominación específica de Trompeta Angélica es muy propia de Aquilino Amezua, aunque en realidad se trata de un Eufón, tal y como se puede comprobar en la inscripción estampada sobre el tubo más grave del registro en el órgano de Bera, donde el mismo se identifica con el nombre de Ofone, o como ocurre también en otros órganos de la última etapa de Aquilino, como por ejemplo en el de la iglesia de Santa María de Markina (Bizkaia), construido en 1910, en el que todos los tubos de la Trompeta Angélica están identificados con la inicial «E» de Eufón o Euphone.



Fig. 37. Detalle de un tubo de lengüeta libre.

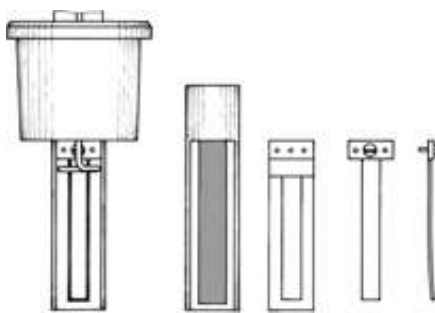


Fig. 38. Dibujo de despiece de una boquilla de lengüeta libre.

**Fagot-Oboe:** A través de la «combinación» Fagot-Oboe se forma un registro de lengüetería de talla estrecha, y, que armonizado convenientemente, imita el sonido de los instrumentos del mismo nombre. Los tubos del Oboe, en su forma constructiva más generalizada, están formados por resonadores esbeltos semi-tapados o abiertos, llevando en la parte superior un tronco de cono que se abre todavía más hacia el extremo. Sin embargo, como podemos observar en el órgano de Bera, los pabellones del Fagot son de forma cónica invertida de talla muy estrecha.

Como el oboe de la orquesta no baja más del A $\sharp$ , y el fagot puede considerarse como el verdadero bajo del oboe, el registro adopta el nombre de Fagot-Oboe, especialmente cuando se trata de hacerlo imitativo. En el órgano

de Bera todos los tubos que forman este registro están abiertos en la parte superior, quedando definido como Fagot desde el CC al  $c^1$ , y como Oboe desde el  $c^{\#1}$  hasta finalizar la extensión del teclado en  $g^3$ .

Todos los tubos del Fagot-Oboe van provistos de pequeñas entallas, a excepción de los últimos. Como ya hemos dicho, los resonadores del Fagot son de forma cónica invertida y de talla muy estrecha. La forma de las canillas en esta franja del registro es cónica cerrada con abertura de lágrima, mientras que el Oboe lleva canillas cilíndricas paralelas con el extremo redondeado, tal y como era habitual en los órganos románticos franceses. La técnica de curvar las lengüetas en ambos casos es de doble curva, es decir: con la curva útil que produce las vibraciones al pasar el aire, acompañada de una curva opuesta (o contra-curva), practicada a modo de senoide en la parte de la lengüeta que va oculta entre la cuña y la zoqueta. Su timbre es un tanto nasal, y bastante tenue, resultando un tanto híbrido entre el del Corno y la misma Trompeta, o una combinación de ambos.

### 3.6.3. El Recitativo y sus registros

A partir de 1712 los órganos ingleses comenzaron a incluir algún compartimento alojado dentro de una caja expresiva que encerraba la tubería agrupada sobre un secreto. Actualmente la parte frontal de las cajas expresivas suelen estar formadas por unas persianas móviles conectadas a un pedal (*pedal de expresión*), que permite al organista la posibilidad de hacer que el sonido sea más fuerte o más suave, tal y como podemos observar en la misma fachada del órgano de Bera. Esta idea que evoluciona de otros sistemas similares que ya se utilizaban en los órganos españoles y portugueses<sup>103</sup> desde mediados del siglo XVII. Recordaremos sencillamente que la evolución de las cajas expresivas tiene su origen en España hacia 1650, inaugurada por el organero fray José de Echevarría. Casi siglo y medio después, el concepto de apertura y cierre de las cajas por medio de persianas móviles estaba perfectamente definido, siendo puesto en práctica por el organero inglés Samuel Green en 1789. Entre ambas fechas habría que citar principalmente a los organeros navarros Juan de Andueza, Domingo Mendoza, y a otros como por ejemplo a fray Domingo Aguirre, Abraham Jordan o a Jorge Bosch, que aportaron versiones intermedias dentro de la evolución de los sistemas de expresión. No obstante, es en la música organística del período romántico-sinfónico donde se hace más indispensable la existencia de una división en el órgano que incluya la posibilidad de crear efectos de *crescendo* y de *diminuendo*. De este modo se posibilita la matización de diferentes sonoridades con mayor comodidad, como si de una orquesta se tratase. La generalización de las cajas expresivas tuvo lugar durante el siglo XIX, y en la actualidad es una característica conocida en la organería de todo el

---

103. Estos datos pueden cotejarse en varias fuentes bibliográficas, donde los tratadistas británicos confirman el origen español del sistema expresivo. En este caso nos referiremos a una de las publicaciones más recientes (Bicknell, 2000: 25).

mundo. El valor que adquiere semejante dispositivo para la interpretación de la música romántica es tan importante que, aquellos instrumentos diseñados para interpretar el repertorio más amplio posible, albergan dos o más divisiones encerradas en cajas expresivas. En los grandes órganos que se pueden encontrar en los países de habla inglesa (sobre todo en Estados Unidos) las divisiones encerradas en cajas expresivas llegan a alcanzar, en muchos casos, casi la totalidad del instrumento. En el órgano de Bera, nos encontramos con el caso extremo de que todo el órgano se encuentra enteramente encerrado dentro de una única «*expresión general*», característica ésta que se encontrará en lo sucesivo, bien en esta misma versión o bien con ligeras variantes, en otros órganos construidos tanto por el mismo Aquilino Amezua como por algunos de sus discípulos, principalmente el vizcaíno Lope Alberdi.

Paralelamente, el Recitativo (*Récit*) del órgano clásico francés era una división de extensión corta que contenía registros de carácter solista y que se gobernaba desde el teclado superior. Este compartimento estaba caracterizado sobre todo por el *Jeu de Tierce* o *Cornet*, registro al que puede considerarse como el alma del órgano clásico francés. Puesto que se utilizaba como parte esencial en el *grand jeu*, reforzando a los tiples de la lengüetería y proporcionando cuerpo y luminosidad a la textura del conjunto, fue especialmente más valorado por su capacidad solista, siendo la opción más usual para la registración de los *récits* de la escuela francesa. En este tipo de composiciones la parte solista trataba de imitar la elocuencia de la voz humana y las formas musicales derivadas del idioma vocal de la ópera y del motete, pretendiendo llegar a ser declamatorio y lírico en la medida de lo posible, en cuanto a ornamentos expresivos se refiere. Asimismo incorporaba figuras decorativas, en las que el *Jeu de Tierce* le proporcionaba una viva movilidad. En las composiciones más íntimas en el estilo *récit*, se sacaba la Voz Humana (*Voix Humaine*), siempre soportada por un *Bourdon 8'*, acercándose de alguna manera a la flexibilidad de la voz. En una palabra, el *Récit* canta. Durante el siglo XIX esta división fue ampliada, tanto en la extensión del teclado como en número de registros, y encerrada para convertirse en Recitativo expresivo.

No cabe duda de que el Recitativo del órgano de Bera es igualmente peculiar, concebido bajo la mezcla de conceptos del clásico *Récit* del órgano francés y de la tradicional arca de ecos del órgano barroco español. En el primer caso es muy posible que Aquilino Amezua tuviera en mente las composiciones más íntimas en el estilo *récit*, para las cuales se utilizaba la Voz Humana (*Voix Humaine*), siempre soportada por un *Bourdon 8'*, tratando de acercarse de alguna manera a la flexibilidad de la voz del hombre. En una palabra, Amezua trataba de hacer cantar al Recitativo, tal y como exponía reiteradamente en sus escritos y su propaganda publicitaria. Efectivamente, Amezua aplica el criterio imperante en Francia durante el siglo XIX de ampliar la extensión del teclado de esta división, aunque encerrada dentro de una caja que recuerda a la tradicional arca de ecos del órgano barroco español, y con la particularidad de que la única tabla frontal pivotante con la que se regula la apertura de dicha arca es solidaria al mecanismo de apertura y de cierre de las persianas que forman la fachada. El efecto producido mediante el sistema de Amezua es muy logrado,



Fig. 39. Recitativo con su tubería.

pues el sonido de esta división queda prácticamente extinguido cuando se cierra la expresión, tal y como ocurre con la doble persiana aplicada por Gray & Davison en el órgano de la iglesia de St. Anne de Limehouse. No obstante, la versatilidad del Recitativo del órgano de Bera sigue siendo bastante limitada.

Los registros que componen el Recitativo quedan definidos de la siguiente manera:

**Violón:** En el Recitativo del órgano de Bera los tubos pertenecientes al registro de Violón 8' están contruidos en madera y metal (12 de madera y 44 de metal). Los 12 tubos de madera (CC-BB) se encuentran repartidos a ambos costados del arca que encierra el Recitativo sobre secretillos auxiliares, y conectados al secreto principal mediante conductos de plomo o *postajes*; al igual que el Violón 8' del primer teclado, de los 44 restantes (C-g<sup>3</sup>) de metal, los 12 primeros (C-B) llevan tapones totalmente cerrados y los 32 restantes (c<sup>1</sup>-g<sup>3</sup>) tapones de chimenea. Todos los tubos de metal van provistos de orejas y tapones móviles ajustados interiormente con papel. Los 12 bajos de madera son comunes con la Viola de Gamba.

**Viola de Gamba:** Es un registro abierto perteneciente al grupo de cordófonos en entonación de 8 pies, constituido de tubos cilíndricos de metal de talla

estrecha. Cuando está bien armonizado sobre una presión de aire moderada, este registro puede imitar muy bien el sonido delicado y amable de la viola de gamba (*viola da gamba*). Hoy en día la *Viola de Gamba*, bajo una armonización más fuerte, no pretende imitar a dicho instrumento. Su sonido es ligero y delicado, con cierta inclinación a causar una sensación de calma en el oído. Es muy agradable bajo el efecto de los acordes y las partes solistas, contrastando muy bien con los registros menos brillantes, gracias a la multitud de armónicos parciales superiores que genera. En el órgano de Bera todos los tubos de la franja grave de este registro llevan frenos a modo de barbas (una fina lámina de latón plegada en forma de U, cuyos extremos van soldados a ambos lados de la boca), excepto los más agudos, que solo van provistos de orejas.

**Voz Celeste:** La Voz Celeste, pertenece al grupo de registros cordófonos y está en tesitura de 8 pies. Normalmente suele estar formado por tubos similares a la Viola de Gamba, como en el órgano de Bera. Al igual que en el caso de la Gamba, todos los tubos de la franja grave van provistos de frenos a modo de barbas, excepto los más agudos, que, como en el caso anterior, sólo van provistos de orejas. El registro de Voz Celeste suele estar ligeramente desafinado respecto de los demás registros unísonos del mismo compartimento, de manera que cuando se saque junto con alguno de ellos produzca su efecto ondulante tan peculiar. Su sonoridad es medianamente brillante y causa un efecto cálido al oído, pues, al igual que la Viola de Gamba, emite un gran número de armónicos parciales superiores suaves que varían constantemente de intensidad. La extensión de la Voz Celeste, como suele ser habitual, comienza a partir del C tenor en adelante.

**Voz Humana:** La Voz Humana es un registro de lengüetería de resonador corto en tesitura de 8 pies. Puede considerarse como un registro del tipo *regalía* por estar semi-tapado, por su brillo, y la intensa serie de armónicos superiores que se obtienen a partir de los resonadores más cortos (aproximadamente entre la mitad y un sexto de la longitud real). El registro está armonizado tratando de simular la voz humana cantando pausadamente a lo lejos. En el órgano de Bera, la forma de los tubos de la Voz Humana se mantiene a lo largo de todo el registro, en la cual se incorpora un capuchón interior perforado. Las canillas son paralelas con el extremo redondeado, y van ajustadas en todos los casos en zoquetas convencionales escalonadas. Tanto en este como en otros aspectos, hemos de señalar que la forma constructiva de la Voz Humana de Bera es similar a la utilizada por Joseph Gutschenritter en los órganos de Andoain y Algorta. Esto último nos plantea ahora serias dudas acerca de la autoría de Amezua como inventor de este peculiar registro, tan mencionado en sus folletos publicitarios. No obstante, este es un tema que queda pendiente para ulteriores investigaciones<sup>104</sup>.

---

104. Aurelio Sagaseta recoge el testimonio de Micaela Nazábal, viuda de Aquilino Amezua, según la cual Amezua habría experimentado el sonido de la Voz Humana estudiando gargantas de cabras y carneros. También se dice que en su estancia en Inglaterra aprovechó para estudiar gargantas en cadáveres humanos, ya que la legislación española de entonces no lo permitía. No obstante, ninguna de estas afirmaciones está documentada (Sagaseta & Taberna, 1985: 417).

La Voz Humana requiere la ayuda del temblante para proporcionar su sonido característico, y suele mejorar mucho cuando se le agrega un registro de la familia de las flautas de su misma tesitura, añadiéndole redondez y cuerpo. No es un registro particularmente útil como para impartir un timbre de tesitura alta. Más bien se utiliza para crear un ambiente misterioso que llame la atención del oído, destacando cualquier línea musical que se toque con el mismo. Es un registro que no puede utilizarse para efectos neutros, puesto que siempre destaca.

### 3.6.4. El Pedal y sus registros

La majestuosidad de un órgano se debe principalmente al sonido profundo de los registros de 16' colocados en la división del Pedal. La tesitura más generalizada para este compartimento suele ser de 16 pies, una octava por debajo que la de los teclados manuales. Al igual que en el caso del Órgano Mayor o cualquier otra división manual, para la elección de los registros del Pedal deben tenerse en cuenta las necesidades musicales. Éstas suelen ser: proporcionar una línea de bajo independiente y claramente definida por medio de los coros de registros labiales y de lengüetería; ofrecer la posibilidad de realizar pasajes solistas independientes en tesituras de 8 y 4 pies, manteniendo el acompañamiento en los teclados manuales. Dicho de otra forma, debe ser tan completo e independiente como sea posible, con coros que superen la tesitura de 8' y complementado por algún registro de carácter solista.

La introducción tardía del Pedal en los órganos españoles y la inadaptación de algunos organistas conservadores, condujo a la convicción errónea de que la función del Pedal no pasaba de ser un mero soporte de los teclados manuales, y por este motivo su utilización quedó limitada casi exclusivamente para enfatizar las cadencias finales. Así, los compartimentos de Pedal de muchos órganos de finales del siglo XIX y comienzos del XX fueron diseñados de tal manera que sólo servían para proporcionar una base pesada y oscura sobre la que se sostenían el resto de los registros de los teclados manuales. En la mayoría de los casos no existían registros que superasen la tesitura de 8'.

El órgano de Bera cuenta con un Pedal con dos registros propios y uno prestado del Órgano Mayor (ver las especificaciones de cada registro). La prestación de registros es una solución muy válida cuando no se dispone de espacio suficiente ni de recursos económicos para llegar a instalar un compartimento de Pedal con registros propios (el órgano de Lekeitio, instalado en 1854 por Cavallé-Coll, fue el primer órgano con pedalero moderno que se instaló en España y tampoco disponía de registros propios).

El recurso de tomar prestados los registros de los compartimentos manuales al Pedal es siempre más útil que servirse exclusivamente de los acoplamientos. En este último caso el defecto es mucho más notable en

la interpretación de música polifónica. Primeramente, si el Pedal está acoplado permanentemente al Órgano Mayor, el contraste entre las partes del bajo y del tenor será insuficiente para que sea claramente perceptible. Un Pedal poderoso de 16' anula la línea del tenor; si fuera insuficiente, salvaría la línea del tenor pero debilitaría la del bajo. Por ello, casi siempre resulta imposible llegar a un punto intermedio de equilibrio. Para obtener claridad, en los teclados manuales y en el Pedal los bajos deben estar equilibrados y emitir una sonoridad que los diferencie. La carencia de tesituras superiores a 8' en el Pedal puede aliviarse ligeramente, acoplándolo a alguno de los teclados manuales que no se utilice en ese momento; pero esto último sigue siendo un inconveniente, más que una solución satisfactoria. En el órgano de Bera, la división del Pedal no supera la tesitura de 8', y por este motivo resulta casi imposible encontrar ese punto de equilibrio al que nos referimos más arriba.

El problema más acusado que deriva de la prestación de registros manuales al Pedal puede percibirse claramente. Por ejemplo, en el caso extremo de un *tutti* (donde se requiere una gran masa de sonido), el nivel de sonoridad es mucho más pobre que el obtenido por un órgano con registros propios en el Pedal. No obstante, siempre es una solución más favorable que la de utilizar el Pedal exclusivamente por medio de acoplamientos.



Fig. 40. Tubería del Pedal.

Los registros que forman la división del Pedal del órgano de Bera quedan definidos bajo las siguientes denominaciones:

**Contras:** Las Contrás del Pedal, dicho de manera apropiada, habría que definir las como un registro de la familia de los flautados o principales construido bien en madera o en metal. Su entonación principal es de 16', y, como verdadero bajo del Flautado de 8', lo ideal sería que sus tubos fueran de metal; sin embargo es más habitual encontrarlos contruidos de madera, por razones de economía y por facilitar su construcción. En el caso del órgano de Bera, la división del Pedal cuenta con un registro de Contrás de 16', el cual es común con el Violón 16' del primer teclado.

**Contrabajo:** Este registro podríamos agruparlo dentro de la familia de los flautados. Está construido en madera, y colocado en la parte posterior del órgano, entre la Bombarda Dulce y el depósito general. Atendiendo a su denominación, su talla debería guardar relación con la del Flautado de 8 pies y el resto de los registros de su familia. No obstante, observamos que en nuestro caso la talla es relativamente estrecha, por lo cual, dada su forma constructiva, sería más correcto clasificarlo dentro de la familia de los mordentes. Las bocas van provistas de frenos armónicos, y su armonización está concebida principalmente para aportar un bajo claro y discreto al conjunto. Su sonido es pleno, majestuoso, prácticamente libre de armónicos parciales superiores de carácter prominente, manteniendo el carácter y el color de todos aquellos sonidos que se combinan con él.

**Bombarda Dulce:** Registro de lengüetería libre en tesitura de 16' y caracterizado por un sonido mucho más tenue que el de una Bombarda convencional. Los tubos o resonadores de este registro son de forma piramidal y están contruidos en madera. Es un registro que no destaca como solista, pero que imparte fuerza e ímpetu de forma moderada al conjunto del órgano, razón por la cual le hace totalmente indispensable dentro de este teclado. La denominación específica de Bombarda Dulce es muy propia de Aquilino Amezua, aunque en realidad se trata de un Eufón 16'. Precisamente esta última denominación fue utilizada por Roqués en el órgano de la localidad vecina de Lesaka para designar un registro similar. El cometido de la Bombarda es muy versátil, pues puede utilizarse tanto con registros brillantes como con otros más apagados, empastando con ellos para aumentar la corpulencia sonora y hacerla todavía más vigorosa.

En el cuadro de la página siguiente se muestra la relación de registros del órgano de Bera ordenada alfabéticamente, especificando los valores de matización de cada uno de ellos, la entonación expresada en pies, la división en la que están ubicados y su clasificación en familias.



Registro	Matiz	Ent.	Ubicación	Clasificación
Bajoncillo-Clarín	<i>f</i>	4'-8'	Órgano Mayor	Lengüetería
Bombarda Dulce	<i>mf</i>	16'	Pedal	Lengüetería
Contrabajo	<i>f</i>	8'	Pedal	Cordófono
Contras	<i>mp</i>	16'	Pedal	Flauta
Corneta	<i>f</i>	5 h	Positivo	Flauta
Dulciana	<i>mf</i>	8'	Positivo	Flauta
Fagot-Oboe	<i>mp</i>	8'	Positivo	Lengüetería
Flautado	<i>f</i>	8'	Órgano Mayor	Flautado
Flautado Armónica	<i>mp</i>	8'	Positivo	Flauta
Flautado Violón	<i>mp</i>	16'	Órgano Mayor	Flauta
Gamba	<i>mf</i>	8'	Recitativo	Cordófono
Keraulofón	<i>mf</i>	8'	Positivo	Cordófono
Lleno	<i>mf</i>	(2-3) h	Órgano Mayor	Compuesto Fdo.
Ocarina	<i>p</i>	4'	Positivo	Flauta
Octavante	<i>mp</i>	4'	Órgano Mayor	Flauta
Octavín	<i>mp</i>	2'	Órgano Mayor	Flauta
Trompeta Angélica	<i>mf</i>	8'	Positivo	Lengüetería
Trompeta Batalla	<i>mff</i>	8'	Órgano Mayor	Lengüetería
Unda Maris	<i>mf</i>	8'	Positivo	Flauta
Violón	<i>mp</i>	8'	Órgano Mayor, Recitativo	Flauta
Voz Celeste	<i>mf</i>	8'	Recitativo	Cordófono
Voz Humana	<i>p</i>	8'	Recitativo	Lengüetería

### 3.7. Coros de Flautados y de Lengüetería

Hasta aquí hemos tratado de describir el órgano de la iglesia de San Esteban de Bera, pasando por todas aquellas partes que componen el instrumento, su disposición y los registros agrupados por familias. Pero el órgano es mucho más que una colección caprichosa de registros bellamente armonizados. Así, con objeto de que puedan servir musicalmente, deben estar dispuestos y concebidos de tal manera que sus registros más importantes formen un conjunto sonoro coherente. Es decir, que deben distribuirse llegando a formar uno o varios “coros”.

Cada compartimento del órgano puede tener su propio coro de flautados, sin embargo el predominante deberá de aparecer siempre en el Órgano Mayor, formando el coro base del instrumento. Un coro de flautados o principales consiste de una combinación de registros en tesituras de octavas y quintas que van desde el unísono o sub-unísono hasta las *compuestas de lleno* de tesitura más aguda. Las hileras que suenan en tercera (decena, diecisetena...), a pesar de haberse incluido en otras épocas en las compuestas de lleno y címbalas<sup>105</sup>, estrictamente no forman parte de esta estructura por añadir al sonido

105. El armónico de tercera, conocido también con los nombres de *tercerilla*, *imperfecta* o *imperfectilla*, aparecía con bastante frecuencia en los órganos clásicos españoles, bien como registro independiente (Décima, Diecisetena) o en hileras incompletas formando parte de los registros compuestos, que, como decía fray José de Echevarría, servía “para avivar las voces de todo el lleno del órgano”. A. Cavallé-Coll también hizo uso de este armónico, como por ejemplo en el órgano de Lekeitio (Lleno III), Loyola (Campanilla I-III), o en el de Azkoitia (Campanilla III).

puro cierto toque de alengüetamiento. Suele ser más frecuente encontrarlas por separado para crear ciertos efectos colorísticos especiales.

En cualquier época de la historia de la organería, los coros de flautados se han constituido de hileras de sonoridad más o menos iguales (siendo las quintas en algunos casos ligeramente más suaves que las octavas), mostrándose con la experiencia que a través de este procedimiento se propaga la energía sonora con toda su amplitud y ofrece los mejores resultados.

La siguiente selección de registros del Órgano Mayor de Bera ayudará a ilustrar el principio sobre el cual se constituye el coro de flautados más habitual impulsado por Aquilino Amezua, principalmente en los órganos construidos durante los últimos años del siglo XIX:

- |    |          |                        |                |
|----|----------|------------------------|----------------|
| 1. | Flautado | 8'                     |                |
| 2. | Lleno    | 2 $\frac{2}{3}$ ' - 2' | II-III hileras |

Los límites prácticos de longitud para un tubo labial abierto son de alrededor de 10 m. (32 pies) en el extremo grave y de 12 ó 13 mm. en la parte aguda. De esta manera, como los registros comprendidos entre las tesituras de 8 y 2 pies caen dentro de los límites señalados, éstos discurren sin interrupción a lo largo de toda su extensión. Al Lleno, que habitualmente consiste de pequeños tubos de tesituras muy agudas, en la mayoría de los casos no se le puede tratar de la misma forma en la parte aguda del teclado que en la grave. Por ello suele ser necesario repetir o retroceder las tesituras más agudas en etapas apropiadas a lo largo de la extensión del teclado. La tesitura de las hileras de cada una de las etapas y la forma en que se suceden dichas reiteraciones, es lo que se conoce como «*composición*» del Lleno.

El Lleno del órgano de Bera dista mucho de lo que podríamos considerar un Lleno clásico convencional. Su composición, expuesta abajo, puede expresarse de dos maneras: referida a las longitudes de entonación o; a través de los intervalos respecto del Flautado de 8'. Este último método, más habitual entre nosotros, será el que utilizaremos por resultar más fácil de entender.

	I	II	III
CC a c <sup>1</sup>	12 <sup>a</sup>	15 <sup>a</sup>	
c <sup>#1</sup> a c <sup>3</sup>	12 <sup>a</sup>	12 <sup>a</sup>	15 <sup>a</sup>
c <sup>#3</sup> a g <sup>3</sup>	5 <sup>a</sup>	12 <sup>a</sup>	15 <sup>a</sup>

La imposibilidad de llevar tubos excesivamente pequeños hacia a región aguda del teclado no es la única razón para tener que hacer uso de las reiteraciones en el Lleno. Éstas tienen una finalidad muy importante. Para ilustrar esto, veamos qué ocurre a lo largo de la extensión de las cinco octavas del teclado del Órgano Mayor (CC a g<sup>3</sup>) cuando se hace sonar todo el coro estrictamente de flautados. Nuevamente lo expresamos en términos de intervalos desde el Flautado. Lo dispondremos también en pentagramas para facilitar su comprensión:



Fig. 41.

CC a c <sup>1</sup>	1	<b>12</b>	<b>15</b>
c <sup>#1</sup> a c <sup>3</sup>	1	<b>12</b>	<b>12</b> <b>15</b>
c <sup>#3</sup> a g <sup>3</sup>	1	<b>5</b>	<b>12</b> <b>15</b>

Las hileras del Lleno se muestran en negrita para distinguirlas de la hilera independiente de 8' correspondiente al Flautado. Como se puede apreciar, el único punto en el que se efectúa la reiteración del Lleno es en c<sup>#3</sup>. Entre este punto y el do central (c<sup>#1</sup>) lo único que tenemos es la duplicación de la hilera en 12ª, con lo cual podemos considerar que se trata de una simple prolongación de la composición existente en la franja grave del registro. O lo que es lo mismo: salvo en las siete notas más agudas del registro, la composición es sencillamente de 12ª y 15ª.

Supongamos un órgano cuyo coro de flautados está formado por los siguientes registros: Flautado 8', Octava, Docena, Quincena y Lleno (IV), siendo la composición del Lleno (19ª, 22ª, 26ª y 29ª). Este tipo de lleno es conocido como un lleno «ripieno» o de «relleno», muy distinto de los «llenos brillantes» y «címbalas» de hileras más agudas diseñados para proporcionar brillo y sensación de clímax a un coro de flautados, que para dar plenitud. Igualmente supongamos para este caso que todas las reiteraciones tienen lugar en un C, aunque puedan estarlo en otras notas, atendiendo según su necesidad (especialmente para evitar la apreciación del efecto que pueda causar la reiteración de dos o más llenos sobre una misma nota). La configuración de nuestro hipotético coro de flautados sería la siguiente:

CC a BB	1	8	12	15	<b>19</b>	<b>22</b>	<b>26</b>	<b>29</b>
C a B	1	8	12	15	<b>15</b>	<b>19</b>	<b>22</b>	<b>26</b>
c <sup>1</sup> a b <sup>1</sup>	1	8	12	<b>12</b>	15	<b>15</b>	<b>19</b>	<b>22</b>
c <sup>2</sup> a b <sup>2</sup>	1	8	<b>8</b>	12	<b>12</b>	15	<b>15</b>	<b>19</b>
c <sup>3</sup> a g <sup>3</sup>	1	<b>1</b>	8	<b>8</b>	12	<b>12</b>	15	<b>15</b>

En este coro de flautados, a medida que ascendemos, los bajos de las hileras de tesitura más aguda correspondientes al Llento van retrocediendo gradualmente hacia hileras de entonación más grave, hasta que en la octava más aguda de la extensión del teclado, las hileras de los registros independientes quedan completamente dobladas por las del Llento (IV). Podemos observar que las reiteraciones ayudan a equilibrar la sonoridad del coro completo. De esta manera quedarán mejor proporcionadas todas las partes: los graves ganarán en definición; la parte intermedia tendrá más brillo y los agudos ofrecerán una mayor sensación de solidez. La función de este tipo de llenos es especialmente importante para la interpretación de la música polifónica, donde la claridad de las partes interiores es esencial.

Comparando la composición de este Llento con la del órgano de Bera – basado en la multiplicación de registros de tesitura de 8 pies–, vemos además que quedan excluidas las hileras que forman intervalos consonantes superiores a la quincena; por otro lado, en la parte más aguda de la extensión del teclado, aparece el intervalo de quinta (armónico natural del 16' y no del 8'). Otros instrumentos musicales permiten variar la intensidad de sus armónicos de una forma natural. Sin embargo en el órgano, cuyos registros suenan únicamente a un nivel predeterminado, sólo cabe la posibilidad de hacerlo artificialmente añadiendo y reforzando ciertos armónicos apropiados. Y es precisamente esto último lo que se echa en falta en el órgano de Bera.

Al sacar el Flautado 8', se observa también que la composición resultante es hueca, dado que falta el registro de Octava Principal de 4'. Con objeto de paliar este «defecto», no nos queda otra opción que sacar los registros de Octaveante 4' y Octavín 2', pertenecientes a la familia de las flautas armónicas. De esta manera cubrimos el hueco ocasionado por la ausencia de ese registro principal en tesitura de 4' que no se encuentra en el Órgano Mayor de Bera, pero seguimos sin superar la tesitura de 2' que nos aporta el Llento.

Para que un coro de flautados sea potente y brillante, la multiplicación de registros unísonos de 8 pies presenta un gran inconveniente, puesto que es una cuestión inseparable de la propia naturaleza del sonido. La duplicación de la intensidad de cualquier nivel de sonoridad añadiendo registros unísonos, produce un incremento muy leve. Por ello, para aumentar considerablemente la potencia sonora de un registro de 8 pies, solamente cabría la posibilidad de añadir más registros unísonos de sonoridad todavía mayor, para los cuales existen limitaciones prácticas. Pero si a un registro de tesitura de 8 pies se le añade otro registro complementario de tesitura de 4' de potencia similar, la intensidad se incrementará considerablemente, con lo cual el sonido resultante ganará mucho en brillo. Y no cabe duda de que esta es la única manera práctica de construir un coro de flautados brillante y equilibrado, efecto que fue percibido intuitivamente por los antiguos organeros, varios siglos antes que el físico alemán Hermann von Helmholtz (1821-1894).

La importancia de los llenos no debe de ser *sobre* ni *infra* valorada. Si la armonización es demasiado estridente naturalmente podrían resultar

insoportables, razón por la cual podría conducir a su rechazo<sup>106</sup>. Los llenos bien diseñados son el alma del órgano. No solo *llenan* y *clarifican* el coro de flautados de la manera ya explicada, sino que propagan la energía sonora dando una sensación de potencia, produciendo una viveza en el sonido a través del choque entre sus intervalos de octavas y quintas, y los sonidos resultantes en combinación con las notas de la escala<sup>107</sup>. Asimismo su superestructura armónica ayuda a unificar los coros de flautados y de lengüetería dentro de una gran masa de sonido. Las palabras del gran organista inglés de la época victoriana, W. T. Best, son dignas de mención. En 1881 escribía:

Particularmente es necesario destacar la decisiva importancia del lleno, de sonoridad melodiosa y armonizado según arte. No existe ni podrá existir nunca otro medio tan legítimo para proporcionar una sonoridad potente y armoniosa al órgano (Niland, 1968: 40).

Los registros Trompeta Batalla y Bajoncillo-Clarín constituyen el coro de lengüetería propiamente dicho, en el que se agrupa respectivamente los registros de lengua de timbre de trompeta en las tesituras de 8' y 4'-8'.

La gran riqueza de armónicos que producen los registros del coro de lengüetería y la imposibilidad de construir tubos muy pequeños de este tipo, hace que este grupo se caracterice de manera un tanto peculiar tanto en el terreno práctico como musical. Por ello, generalmente los coros de lengüetería casi nunca suelen aparecer en tesituras superiores a 4', aunque suelen darse casos muy excepcionales.

Los coros de lengüetería pueden variar de unos a otros y colocarse en cada una de las divisiones de los órganos grandes. Pero de igual modo que el Órgano Mayor es el compartimento que contiene el principal coro de flautados, en los órganos de tamaño moderado suele ser el Recitativo el que contiene el coro principal de lengüetería, siendo en éste donde se hace la disposición completa apropiada antes que en ningún otro lugar. Sin embargo, el único coro de lengüetería existente en el órgano de Bera, entendido como tal, está colocado en el Órgano Mayor; quedando en el Positivo un grupo de registros de lengüetería de carácter más bien solista, todos ellos de entonación de 8': Trompeta Angélica 8' y Fagot-Oboe 8'. Para completar el conjunto global habría que añadir los registros de Voz Humana 8' del Recitativo y la Bombarda Dulce 16', este último destinado al Pedal, el cual imparte fuerza e ímpetu de forma moderada al conjunto del órgano.

---

106. En 1912 Francisco Esteve abogaba por los juegos de 8' y 4', en detrimento de los clásicos llenos *"que producen chillonerías poco dignas del templo"*. Lo mismo ocurría con los registros de lengüetería, que podían utilizarse *"unidos con los juegos de fondos... si están bien afinados y no son de timbre áspero... Son más convenientes las lengüeterías cerradas o interiores, que las exteriores..."*. También insinuaba la *"supresión de la Corneta y otros juegos de mutación, como poco litúrgicos"*, defendiendo la inclusión del pedalero moderno y *"cierta mayor proporción de los juegos de fondo"*. Es un claro reflejo de las preferencias de la época (Martínez Solaesa, 1996: 481-482).

107. Los sonidos resultantes son sonidos confusos o vagos que resultan de dos notas sonando simultáneamente: por ejemplo, un intervalo de una quinta produce como resultante una octava por debajo de la nota más baja.

#### 4. EL ÓRGANO DE BERA Y SUS ORGANISTAS EN LOS SIGLOS XX Y XXI

A comienzos del siglo XX, el organista de la parroquia tenía la obligación de instruir en el canto a cuatro niños de coro, tocar el órgano y cantar diariamente en la misa y vísperas, y asistir todos los domingos a las comuniones generales y ejercicios de las corporaciones, cobrando por todo ello una asignación de 2.500 reales. Esta cantidad, que se considera “exigua”, se ve aumentada hasta 3.000 reales de los fondos de fábrica desde enero de 1901<sup>108</sup>. Según Joaquín Goya, hasta ese año fue organista el seglar Isidoro Crespo, quien habría ocupado ese cargo desde 1894.

En noviembre de 1915 queda vacante la plaza de organista de la parroquia y este cargo se une con el de la capellanía de la Misericordia (que había sido fundada el 20 de agosto de 1894 por D. Víctor María Perosterena, con capital de 20.000 pesetas en títulos de la deuda perpetua), instituyéndose la “capellanía organistía de la Parroquia de Vera”. A las 22.000 pesetas en que se habían convertido la donación de Perosterena, se agregan 18.000 pesetas entregadas por D<sup>a</sup> Eduvigis Aguirre, por lo que el sueldo del organista pasa a ser el producto de 40.000 pesetas anuales<sup>109</sup>. La situación tardará algunos meses en estabilizarse: en una carta escrita el 10 de enero de 1916 a D. Manuel Simón, se expresa que “la capellanía organistía de esta parroquia no debe seguir más tiempo así y que debe tomarse ya alguna determinación”. Según esa carta, en esos momentos ejercía como organista “el hijo de Paternain”, quien al parecer estaba entonces buscando “colocación”, por lo que descuidaba su cargo. Posiblemente el “hijo de Paternain” al que se refiere sea Juan Paternain Almándoiz quien, según Joaquín Goya, ejerció como suplente entre 1914 y 1916 (Goya Iraola, [1965]: 30). En la misma carta se hace referencia también a que “el Sr Echeverri no conviene aquí, y que se le debe convencer, si no lo está, de la conveniencia de poner el cargo en otro”<sup>110</sup>. Es posible que se trate de Félix Echeverri, nacido en Valcarlos en 1876 y que aparece citado por Joaquín Goya en su lista de presbíteros organistas en “Vera-Lesaca” (Goya Iraola, [1965]: 23). Finalmente, el 1 de marzo de 1916, se establecen los “Derechos y deberes del Capellán-Organista de Vera, cuya plaza ha de proveerse por oposición según Edicto de esta fecha”. Entre los derechos, figura la percepción de los intereses de las 40.000 pesetas nominales al cuatro por ciento (unas 1.256 pesetas anuales), “más una peseta por bautizo, y dos por cada boda”. Además, aunque no estaban obligados a ello, los herederos de D. Víctor Perosterena le cederían el usufructo de una casa y un trozo de terreno laborable. En suma, vendría a percibir “de once a doce mil reales anuales, buena casa y lo que pueda sacar de lecciones”. En cuanto a las obligaciones, además de las relativas a su cargo como capellán de la Casa Misericordia (misa diaria, en ocasiones aplicada a los benefactores D. Víctor Perosterena y D<sup>ña</sup>. Eduvigis Aguirre, etc.), debería

---

108. ADP: Vera (caja propia), nº 19.

109. *Idem*, nº 2.

110. ADP: Caja 120, nº 8.

[...] tomar parte en las funciones parroquiales, acompañando con el órgano la Misa mayor diariamente según la costumbre, así como en las comuniones, vísperas, procesiones, ejercicios de las Asociaciones de la parroquia y ensayos de los niños y mayores.

Además, debía instruir a seis niños (y no a cuatro, como ocurría en 1901) y se especifica que había de ser gratuitamente, los días no festivos, y en “ambos cantos”<sup>111</sup>.

En la oposición que se celebra en el año 1924<sup>112</sup>, según se expresa en la carta dirigida al Obispo de Pamplona, se considera “competente” para el puesto de organista a D. Alberto Aguirre. En esa ocasión encontramos entre las firmas de los miembros del tribunal, además de Juan Berecochea y Jacinto Goicochea, al organista, investigador del folklore y compositor vasco fray José Antonio de San Sebastián, el Padre Donostia<sup>113</sup>, capuchino que residió largo tiempo en el convento de Lecároz, localidad no muy lejana a Bera<sup>114</sup>. El presbítero Alejo Alzuri, nacido en Ardanaz en 1875 (Goya Iraola, [1965]: 23)<sup>115</sup>, fue organista hasta 1937, fecha en la que fue sustituido por su discípulo Joaquín Goya Iraola, también sacerdote y que ejerció durante casi 40 años, hasta su muerte en 1986 (EGIPV, vol. XVI, 1984)<sup>116</sup>. Este último cita en su libro como seglares suplentes, sin especificar fechas, a Teófilo Martínez<sup>117</sup> y Cándido Alzuguren<sup>118</sup>.

Por un documento denominado *Arancel Musical para la Parroquia de San Esteban de Vera de Bidasoa*<sup>119</sup>, y del que desgraciadamente no conservamos la fecha exacta, pero que probablemente sea de mediados del siglo XX<sup>120</sup>, conocemos información sobre el funcionamiento del órgano, remuneración del organista y la música que sonaba en algunos acontecimientos especiales en la parroquia. Se cobraba por cada cantor, cada tiple y también independientemente por el órgano, el motor eléctrico, el organista y por el uso del archivo

---

111. ADP: Caja 120, nº 8. La expresión “ambos cantos” se refiere al “canto llano” o “canto gregoriano”, y al “canto mensurado”, es decir la música polifónica.

112. La carta no está fechada, pero en el encabezamiento aparece escrito “1924” aparentemente con una grafía diferente al resto.

113. ADP: Vera (caja propia) nº 22.

114. En aquella época el Padre Donostia ya no residía establemente en Lecároz, sino que pasaba largas temporadas en Madrid, incluso en mayo de 1924 realizó un viaje a Argentina que duró varios meses.

115. No indica las fechas en que ejerció.

116. Joaquín Goya falleció el 11 de enero de 1986 (APB, *Libro de Difuntos*, Tomo 9, fº 69).

117. Teófilo Martínez Iribe murió el 10 de Agosto de 1950 a los 63 años. (APB, *Libro de Difuntos*, Tomo 8, fº 193).

118. Cándido Alzuguren Picabea falleció el 18 de Enero de 1963. APB, *Libro de Difuntos*, Tomo 9, fº 69 (Goya Iraola, [1965]: 30).

119. ADP: Vera (caja propia), nº 18 *Arancel musical para la Parroquia de San Esteban de Vera de Bidasoa*. (Véase Anexos, Documento 3).

120. En el documento se hace alusión al Boletín Eclesiástico de 15 de abril de 1925, por lo que sin duda es posterior a esta fecha. No obstante, las remuneraciones previstas para los distintos acontecimientos (por ejemplo, 20 pesetas por bautizo o 25 por una boda ordinaria, frente a una y dos pesetas que cobraba el organista por los mismos actos litúrgicos en 1916) nos hacen pensar en una fecha bastante posterior.

musical. El órgano intervenía en los funerales o aniversarios de primera clase extraordinarios en la misa de Perosi (junto con cuatro o seis cantores y tres niños); en los funerales de primera clase ordinaria con la misa de Haller (con al menos dos cantores y dos tiples); acompañaba en los funerales de segunda la misa gregoriana con dos cantores; y en los funerales de “párvulo” de primera y segunda clase, la misa “cum júbilo” y “de angelis” respectivamente. Además, el Ayuntamiento podía encargar misas solemnes para asistir corporativamente, con la posibilidad de incluir entrada y salida solemne de órgano, sin olvidar los bautizos y bodas ordinarias y extraordinarias. En ocasiones, el organista además de tocar se podía ver obligado a cantar, por lo que cobraba la mitad de los honorarios de un cantor.

En la actualidad ejerce como organista Josu Goia Etxeberria, a veces sustituido por Íñigo Arana, y algunas otras personas lo utilizan en ocasiones puntuales, especialmente para acompañar a la Coral de Bera en las grandes celebraciones (Corpus Christi, fiestas patronales, Navidades, Reyes, comuniones, bodas, confirmaciones, etc.), entre ellas Begoña Rudi, María Barredo y María Pombar<sup>121</sup>.

## 5. VALORACIÓN DEL ÓRGANO DE SAN ESTEBAN

Después de haber analizado a grandes rasgos varios de los órganos construidos por Aquilino Amezua entre 1890 y 1912, es posible deducir una disposición típica de Amezua, tanto para los instrumentos de dos como de tres teclados. Estos no llegan en ningún caso a alcanzar las dimensiones de aquellos grandes órganos de A. Cavallé-Coll, como por ejemplo los de San Sebastián, Azkoitia o el de la basílica de Loyola. De esta manera, el órgano de la iglesia de San Esteban de Bera habría que agruparlo, tanto por su estilo como por su disposición de registros, junto con los construidos por Amezua para las iglesias de Santa María de Amorebieta (Bizkaia) y de San Miguel de Oñate (Gipuzkoa). Tanto el órgano de Amorebieta como el de Oñate han sido modificados en fechas más recientes, particularmente el último de ellos. Dentro de no existir diferencias sustanciales en las disposiciones originales de dichos instrumentos, se observa que Aquilino Amezua optó por dar una mayor prioridad a los registros de tesitura grave, evitando dentro de lo posible superar la barrera de 4 pies. De ahí la existencia de un Violón de 16 pies en el teclado principal, y una mayor presencia de registros labiales de 8 pies, entre los cuales reciben más importancia los pertenecientes a la familia de las flautas que los de las familias de los principales y los mordentes. Esta masa sonora se verá acompañada asimismo de una lengüetería corpulenta que realza todavía más las cualidades de un instrumento ya de por sí denso, e incorpora –como casi siempre– algún registro de lengüetería libre al estilo del Eufón, bajo la sugerente denominación de Trompeta Angélica.

---

121. Información aportada por Josu Goia.



Posiblemente el órgano de Bera, junto con los citados de Amorebieta y Oñate, sea uno de los ejemplos más claros de la evolución de la familia Amezua, y su aportación a la estética del órgano romántico español desde los primeros instrumentos de su padre, Juan Amezua, hasta aquellos que fueron construidos por su hijo Aquilino a finales del siglo XIX. Desde un primer momento, Aquilino Amezua se integró totalmente dentro de la corriente innovadora iniciada por su padre, y después a través de sus experiencias en el extranjero. Durante esta época en España ya no se acostumbraba a tocar el repertorio organístico del siglo XVIII, y –salvo en círculos muy concretos– la música de Bach era casi desconocida. Dentro de esta evolución, los órganos Amezua quedarán desprovistos de registros de tésituras de tercera y quinta, y los registros compuestos serán reducidos a la mínima esencia. Tanto es así, que en el proyecto del órgano de Bera el registro de Lleno (2-3 h) fue incluido después de haberse redactado el mismo, puesto que en un primer momento no se contemplaba su colocación<sup>122</sup>. No obstante, irán afianzando su presencia los registros armónicos y los mordentes (conocidos ya en el siglo XVIII en Alemania, pero no en Francia), y particularmente las flautas de talla ancha, para cuyos registros adopta nomenclaturas tanto convencionales como otras más sugerentes bajo denominaciones propias de su imaginación, como por ejemplo Dulciana, Unda Maris, Hierodófono, Ocarina, Apeninos, Flauta Euskara...

Si comparamos los órganos de Aquilino Amezua con aquellos que se construían en Francia por aquella misma época, su similitud es mayor con los órganos producidos por Stoltz y Merklin, más que con los de Dublaine & Callinet o de Aristide Cavallé-Coll. Los registros de ocho pies son muy abundantes, y las mixturas son prácticamente inexistentes en los instrumentos de dos teclados. En los órganos de tres teclados, los registros del *plenum* se reducen generalmente a dos o tres hileras en el Gran Órgano, mientras que un órgano Cavallé-Coll del mismo tamaño siempre será algo más contrastado y tendrá registros de quinta; y un Callinet de 1850 seguirá manteniendo un toque más clásico, con sus registros de tercera, nasardos, cornetas, etc. Generalmente el número de registros de lengüetería en los órganos de Amezua es menor que en aquellos de Dublaine & Callinet y Cavallé-Coll, particularmente en el Pedal. En cuanto a las dimensiones de los instrumentos y al número de registros, los órganos Cavallé-Coll son, con diferencia, mucho más importantes.

La distribución de los registros de un mismo secreto en grupos diferentes sobre arcas de vientos independientes fue una innovación muy importante que fue desarrollada por los organeros franceses de la segunda mitad del siglo XIX. En este sistema los registros pertenecientes a un mismo compartimento están agrupados en dos bloques, gobernados cada uno de ellos desde su propia arca de vientos: los registros de boca o labiales (*jeux de fond*) en una; y

---

122. En el libro *Órganos de Navarra (Op. Cit.; p. 416)*, se dice que el registro de Lleno fue añadido. Este dato ha dado lugar a confusiones, entendiéndose que fue añadido con posterioridad a la construcción del órgano en 1895. Evidentemente, debemos entender que dicho registro fue añadido al presupuesto presentado por Aquilino Amezua, y colocado en 1895 junto con el resto de los registros que componen la totalidad del instrumento.

los registros de lengüetería en otra, acompañados generalmente de registros labiales de tesitura superior a 4 pies, y los registros compuestos y de mutación (*jeux de combinaison*). Cada una de las arcas de vientos puede tener su propio suministro de aire a diferente presión, pudiéndose controlar el paso del aire hacia cada una ellas cuando es requerido mediante sus respectivas válvulas de admisión. Estas últimas están controladas por unas *pisas de cuchara* que se accionan desde la consola, de manera que el organista tenga la posibilidad de tener preparada una parte de la registración para añadir o anular a su voluntad. Cualquier combinación preparada en cada uno de estos grupos, sonará solamente si los respectivos pedales que los controlan están activados.

Dicha idea solucionó además muchos de los inconvenientes que se originaban a consecuencia de las típicas caídas de presión. Sin embargo, Aquilino Amezua, que conocía perfectamente este planteamiento tan característico del órgano romántico francés, siguió construyendo secretos con una única arca de vientos. Hemos de decir que este es uno de los puntos más destacables que diferencian los órganos de Amezua con aquellos de la escuela romántica francesa. En lo sucesivo, el organero vizcaíno Lope Alberdi, posible autor material del órgano de Bera –al igual que el de Santa María de Durango, Santa María de Amorebieta, y varios otros instalados por aquellos mismos años–, se demarcó de esta tendencia unos años después de su separación con Amezua. Efectivamente tras el abandono de Lope Alberdi de la dirección técnica de los talleres de Aquilino Amezua de Barcelona, las diferencias constructivas entre uno y otro se hicieron cada vez más notables. En la mayoría de sus instrumentos, Alberdi aplicó el sistema de válvulas cónicas (*Kegellade*) por medio de transmisiones mecánicas, similar al ideado en 1842 por Walcker de Ludwigsburg, y que fue introducido por primera vez en España en 1857 por Joseph Merklin en el órgano de la catedral de Murcia.

En lo referente a la fuellería, durante el siglo XIX los organeros fueron mejorando los sistemas de alimentación con objeto de obtener un suministro de aire más continuo y estable. Surgieron así los *fuelles horizontales de compensación*. Este nuevo sistema de fuelles comenzó a utilizarse primeramente, como ya se ha dicho, en Gran Bretaña a mediados del siglo XVIII, con el cual se conseguía una uniformidad en el caudal del viento desconocida hasta entonces. La utilización de varios fuelles como depósitos permitió jugar con presiones diferentes en cada secreto del órgano, e incluso en diferentes divisiones dentro de un mismo secreto, llegando a convertirse en una de las partes más esenciales del gran órgano romántico-sinfónico. Los fuelles horizontales de compensación se extendieron rápidamente en los órganos de Euskalherria durante la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con la importación masiva de órganos extranjeros, especialmente de Francia. En este aspecto, hemos de señalar que los fuelles horizontales de compensación fueron introducidos en Francia por John Abbey (Mutin, 1927: 35), con quien se había formado Jean-Baptiste Stoltz, y posible maestro de Aquilino Amezua durante su estancia en París. Esta es una de las primeras y más importantes innovaciones del órgano romántico de cara a mejorar la alimentación del aire, con el fin de obtener un mayor caudal y de hacer sonar más juegos a la vez y con mayor potencia. A partir de entonces, los fuelles clásicos de cuña fueron abandonados en

favor del modelo ideado por Cumming. Sin embargo, Aquilino Amezua tampoco seguiría los esquemas propuestos por los organeros franceses, tal y como se explica en el folleto referente a los *Órganos Eléctricos de la Exposición Universal de Barcelona*:

Otro de los grandes éxitos obtenidos por el señor Amezua en su órgano de la Exposición, ha sido debido al sistema de fuelles que han dado el resultado más completo que hasta hoy se tiene noticia. El Sr. Amezua saliendo de la rutina de los extranjeros, que emplean muchos depósitos pequeños de aire, ha combinado otros de grandes proporciones, que suministran el aire con sorprendente regularidad en la presión sin que sufran la más mínima alteración aún cuando se ejecuten reunidos todos los registros del órgano. Verdaderamente el aire es uno de los elementos más importantes en el soberbio instrumento, de él depende la buena armonía en el conjunto del mismo, y evita además las desafinaciones originadas por los cambios de presión, dando fuerza y brillantez a los sonidos (Muguerza, 1890: 47).

Efectivamente este punto es algo que salta a la vista en el órgano de la iglesia de San Esteban de Bera, el cual dispone de un único fuelle de almacenaje o depósito paralelo, colocado en el interior del pedestal, ocupando casi la totalidad de este espacio. Este gran depósito abastece los secretos de todas las divisiones del órgano, tanto manuales como de Pedal, por lo cual las mismas funcionan bajo una única presión de aire.

La tubería está muy bien construida y el metal empleado es de una calidad excepcional. Además de los tubos de aleación de estaño y plomo (metal de órgano), existen otros tubos fabricados de madera. De este último material están contruidos los tubos más graves de las flautas abiertas y tapadas de 16 y 8 pies, además de la Bombarda Dulce 16' y el Contrabajo 8' correspondientes al Pedal. Cabe resaltar que a pesar del alto porcentaje de estaño de la aleación en la tubería de metal, el espesor de la chapa es similar al utilizado por otras firmas francesas de la competencia.

En muchas ocasiones se ha insinuado la procedencia francesa de la tubería utilizada por Aquilino Amezua en sus órganos. Sin embargo, hoy podemos afirmar con toda seguridad que dicha procedencia no es aplicable a la totalidad de sus instrumentos, sino a parte de ellos –principalmente los correspondientes a su última etapa–, como ocurre por ejemplo con el órgano de la iglesia de Santa María de Markina (Bizkaia) citado anteriormente, construido en 1910, y en el que los registros de Flautado 8', Octava 4' Flauta Armónica 8' y Trompeta Angélica 8' están identificados respectivamente con las iniciales M, P, FH y E (Montre 8', Prestant 4', Flûte Harmonique 4' y Euphone 8'). No obstante, la tubería del órgano de Bera fue construida con toda probabilidad bien en el taller de *Porta & Guinard* o bien en el de Luois Lebateaux, ambos ubicados en Barcelona, y dedicados exclusivamente a la construcción de tubería. Para la afirmación de dicha hipótesis nos basamos precisamente en los escritos del navarro Buenaventura Iñiguez, organista de la catedral de Sevilla, quien en 1895 entre otras cosas decía que “la fabricación de tubos de estaño, esta[ba] encomendada a los operarios Luis Labatoux (sic), Porta y Ginart. El primero en la calle de San Pedro Mártir, núm. 1, piso bajo, y los otros dos en la de San Antonio, núm. 43, piso 1º”. En mayo de 1896, todavía 3 meses

antes de presentar el proyecto para la construcción del órgano de Amorebieta, en una carta dirigida a Lope Alberdi, Aquilino Amezua hacía referencia a “que los caños de la fachada de Monserrat ha[bían] de ser estrechos”, por lo cual había comunicado “a Porta y Guinar [sic] que Vd. [Lope Alberdi] daría medidas” (Elizondo Iriarte, 2002: 722). Asimismo Rafael Puignau viene a confirmarnos que tampoco Aquilino Amezua descuidó la fabricación de tubos. Según nos cuenta el organero catalán, “había una casa ya en Barcelona, «Porta y Guinard», que era la que surtía de tubos a todos los organeros de España. Trabajaba magníficamente, pero con el auge que adquirió la casa Aquilino Amezua, por lo visto, no le servían los suficientes para sus necesidades y estableció otro taller de tubos con un francés apellidado Lebateaux, de los que, a su vez, salieron otros discípulos que se establecieron más tarde, Antonio Estadella, talleres absorbidos por «Organería Española», y Basilio Jiménez” (Puignau, 1962: 127).

En cuanto a las características generales de la tubería del órgano de Bera, salvo los tubos más pequeños de la extensión aguda y los correspondientes a las franja armónica de la Flauta Armónica 8', o la tubería manipulada en épocas más recientes<sup>123</sup>, el resto de los tubos labiales abiertos están provistos de entalla de ventana. Curiosamente Juan Amezua, al contrario que su hijo Aquilino, raramente utilizaba entallas para la afinación de los tubos en la primera etapa de su carrera. Este sistema comenzó a ser utilizado en Dinamarca por el organero Andreas Reuter (Andersen, 1969: 259) en los primeros años de la década de 1830. Con ello se facilita la afinación y la armonización de la tubería, a la vez que se consigue un sonido más timbrado e incisivo. Parece ser que esta técnica fue utilizada por primera vez en Francia en 1852 en un registro de *Kéraulophone* de un pequeño órgano construido por Ducroquet, y dicha técnica se generalizó rápidamente en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX a través de los principales constructores del momento (Reby, 1987: 36) (Joseph Merklin, Aristide Cavallé-Coll, Stoltz Frères...). En España es casi seguro que los primeros organeros en aplicar sistemáticamente esta técnica fueron Aristide Cavallé-Coll y Joseph Merklin en los órganos de Lekeitio y de la catedral de Murcia, instalados en 1854 y 1857 respectivamente. En lo sucesivo fueron los organeros franceses y los españoles que estaban más en contacto con la organería europea –particularmente la francesa–, quienes siguieron aplicando en nuestros instrumentos el sistema de afinación por medio de entallas, entre ellos Aquilino Amezua. Con anterioridad a él, dicho sistema ya había sido puesto en práctica por otros artífices más o menos conocidos, como son Juan Amezua, Pedro Roqués e hijos, los hermanos Inchaurre...

---

123. Particularmente en la tubería correspondiente al primer teclado se observan multitud de manipulaciones que evidencian una ligera subida de tono del órgano: tubos recortados con la consecuente eliminación de sus entallas de ventana; eliminación de orejas, o, en caso de mantenerse, las mismas se encuentran anuladas, plegadas hacia atrás, etc. Una de las causas principales que justificarían estas modificaciones, podría deberse a que la presión a la que trabaja actualmente el órgano sea inferior que la presión original.

Respecto a los registros mordentes, éstos tienen un timbre penetrante y claro, gracias a las tallas estrechas y a la utilización de frenos para regular su intensidad. Su ataque es decidido y claro. En el órgano de San Esteban de Bera, los frenos armónicos corresponden a una versión híbrida de rodillo-lámina, realizados en láminas de estaño enrollado, diferentes del sistema de los frenos patentado por Gavioli. Es muy posible que la versión de estos frenos pudiera corresponder al diseño del organero alemán Heinrich Koulen<sup>124</sup>, quien –tal y como sugiere Aquilino Amezua– había “conseguido perfeccionar los sonidos de todos los flautados con su nuevo sistema de freno armónico..., muy superior al de Gavioli”, gracias al cual “dan los tubos su nota fundamental con intensidad y evitan que se remonte a las notas armónicas de este tono” (Muguerza, 1890: 17). Tanto este tipo de frenos como los de rodillo propiamente dicho están diseñados con el mismo propósito: separar la vibración de la corriente de aire, de la del aire circundante, y evitar así la inestabilidad en el sonido generado por los tubos al abandonar su sonido fundamental a cambio de un armónico superior.

Como ya hemos advertido en el segundo capítulo, el órgano de Bera es un ejemplar difícil de clasificar, todavía hoy. Las diferencias que presenta respecto de otros instrumentos son evidentes. Además de romper con los criterios y los principios del clásico, goza de otras peculiaridades que lo diferencian de los órganos franceses que se estaban construyendo por aquella misma época, y a los cuales se ha creído hasta ahora que pretendía imitar. Uno de los aspectos más discutibles del órgano de Bera es que se encuentra totalmente encerrado dentro de una *caja expresiva general*, gobernada a través de un único pedal. Es sabido que Aquilino Amezua daba por sentado que los Amezua habían “descubierto la piedra filosofal” en cuanto a la expresividad del órgano se refiere –como así lo manifestaba él mismo supuestamente en la descripción de los *Órganos Eléctricos de la Exposición Universal de Barcelona*–, y ello le motivó a construir algunos “órganos enteramente expresivos”, tal y como ocurre en los órganos de Bera, Amorebieta, Zarautz... Es evidente que Amezua admiraba aquella caja expresiva desarrollada por Sébastien Erard en 1827, que “además de dar un timbre agradable a los registros que encierra”, tenía “el precioso recurso de dar más o menos brillantez por medio de un pedal que a voluntad” abría o cerraba las persianas. No obstante, además de estas cualidades, contaba también con la “ventaja de poder generalizar la expresión a todos los registros del grande órgano”, por medio de una serie de combinaciones que podían hacerse con seis pedales unidos al pedal general, mediante el cual funcionaban todos a la vez, para producir “un *crescendo* desde el *pianissimo* al *fortissimo*, aumentando gradualmente la intensidad de los sonidos” (Muguerza, 1890: 46). Todavía a falta de un estudio serio que aborde la vida y obra de Aquilino Amezua, no podemos aventurarnos en determinar hasta qué punto trató Amezua de imitar el sistema expresivo de Erard. El resultado obtenido en

---

124. Aunque Aquilino Amezua se refiere sencillamente al organero alemán Koulen, “hijo de un acreditado organero de aquel país”, creemos que debe tratarse de Heinrich Koulen, contemporáneo de Amezua, de quien se dice en otras fuentes que además de su adicción a los “sistemas complicados y efímeros”, tuvo una gran influencia sobre los organeros alsacianos de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

el órgano de Bera es un instrumento enteramente encerrado en una expresión general, común a los tres teclados manuales y al Pedal, donde el Recitativo propiamente dicho se encuentra encerrado a su vez dentro otro compartimento al modo de las antiguas arcas de ecos del órgano clásico español, pero sin posibilidad de regulación por separado de los demás teclados.

De igual manera podríamos plantearnos otras cuestiones: ¿hasta qué punto el órgano impulsado por Aquilino Amezua en España deriva del órgano romántico francés?, ¿además de la influencia del órgano francés, existen aportaciones de otras escuelas organeras?, ¿trataba de imitar un modelo concreto, o nos encontramos ante un amalgama de diferentes tendencias?, ¿en qué medida mantiene Amezua todavía los aspectos del órgano clásico español? El día que podamos encontrar respuesta a este tipo de cuestiones, podremos determinar o definir con más precisión los propósitos perseguidos por Aquilino Amezua. Lo que sí es cierto, es que el órgano de Bera no sigue los cánones del órgano romántico francés impulsado por Aristide Cavaillé-Coll. Cabe citar en este sentido, los problemas que plantea al organista a la hora de establecer el programa de un concierto. Una vez decidido el mismo, hay que tener además en cuenta las dificultades que hay que sortear en el momento de trabajar la registración, cuestión ésta que puede ser resuelta a través de la imaginación y la pericia del organista. Particularmente gracias a este último aspecto, el resultado puede ser realmente sorprendente, tal y como hemos podido comprobar en varios de los conciertos a los que hemos podido asistir.

## 6. EPÍLOGO

El 23 de septiembre de 1945, con motivo del 50 aniversario de la construcción del órgano, se celebró en la parroquia de San Esteban una misa solemne en la que intervino el coro parroquial acompañado al órgano por el presbítero, beneficiado y organista de la catedral de Pamplona D. Félix Pérez Zabalza. Por la tarde, el organista Miguel Echeveste ofreció un concierto. Tanto Pérez Zabalza como Echeveste alabaron las cualidades del instrumento, que fue calificado por éste último como “una de las mejores obras de don Aquilino Amezua”<sup>125</sup>. En los últimos años se ha resaltado la importancia del órgano de San Esteban de Bera al ser declarado Bien de Interés Cultural. El expediente se inició el 5 de octubre de 2001<sup>126</sup>, mientras que la declaración se llevó a cabo por medio de un Decreto Foral de 29 de septiembre de 2003, con dictamen favorable de la Comisión de Patrimonio del Consejo Navarro de Cultura<sup>127</sup> “por ser probablemente el primer instrumento romántico de Navarra” (sic)<sup>128</sup>.

---

125. Echeveste interpretó obras de Bach, Rameau, Mendelssohn, Pierné, Guilmant, Bonnet, César Franck y Rimski-Korsakov, finalizando con su *Gran Magnificat* (Goya Iraola, [1965]: 20).

126. Orden Foral 373/2001, de 5 de octubre, del Consejero de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra.

127. Decreto Foral 619/2003, de 29 de septiembre, B.O.N. nº 134, 20 de octubre de 2003.

128. La expresión aparentemente está tomada del libro *Órganos de Navarra* (Sagaseta & Taberna, 1985: 418), pero los autores del libro sin duda se refieren al “primer instrumento romántico” como “más importante” y no en el sentido cronológico del término.

Al llegar a este punto podemos cuestionarnos cuál queremos que sea el futuro de este instrumento, al que podemos considerar actualmente como el mejor y más completo construido por Aquilino Amezua que se conserva en Navarra. Durante muchos años ha sido utilizado para el cumplimiento de su principal cometido: el servicio a la liturgia. En otros momentos más afortunados habrá servido para descubrir todo su potencial sonoro y demostrar también las cualidades de hábiles organistas. Después de haber transcurrido varias generaciones, y haber superado las fluctuaciones de las modas y los gustos personales de los organistas, el órgano de Bera se nos presenta como un instrumento de gran valor, por ser uno de los escasos ejemplares construidos por Aquilino Amezua que existe todavía en estado original. Muchos de los órganos Amezua que se instalaron tanto en España como en el extranjero fueron destruidos bien durante las guerras del siglo pasado o bien en incendios, y otros muchos que se conservaron sufrieron alteraciones drásticas que modificaron las disposiciones originales y sus cualidades tímbricas. Por ello, nos encontramos ante un ejemplar de un interés excepcional no sólo en lo que se refiere a Navarra, sino a nivel nacional. Al haber sido declarado por el Gobierno de Navarra como un instrumento de Bien de Interés Cultural, se garantiza –al menos en teoría– su protección y la concepción original de su autor. Sólo de esta manera llegaremos a entender algún día la contribución de nuestros organeros antepasados.

## **ACLARACIÓN SOBRE LAS TESITURAS DE LOS REGISTROS**

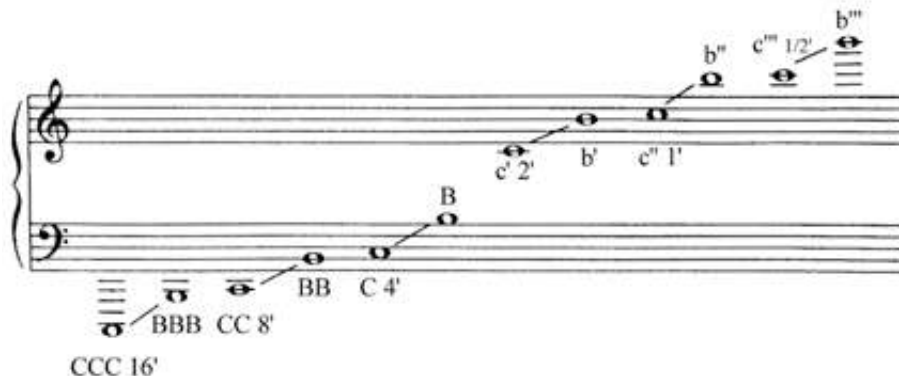
La tesitura convencional básica en la que se fundamentan los teclados manuales del órgano es la de 8 pies –13 palmos en los órganos antiguos españoles–, unidad que deriva de la longitud aproximada que suele tener el cuerpo del tubo correspondiente al Do grave –2,44 metros si lo expresamos en el sistema métrico decimal–, y que lo hemos representado abreviadamente como 8’.

Dicha tesitura coincide con la de la voz del ser humano, de manera que el primer Do del teclado corresponde al Do grave de un bajo –lo representamos con las letras mayúsculas CC–; el segundo Do del teclado, en tesitura de 4’, corresponde al Do grave de un tenor –lo representaremos con la letra mayúscula C–; el tercer Do del teclado, en tesitura de 2’, corresponde al Do grave de un tiple o una soprano –lo representaremos como c<sup>1</sup>–; el cuarto Do del teclado, en tesitura de 1’ es, como venimos explicando, una octava más aguda que el anterior –lo representaremos como c<sup>2</sup>–; y así sucesivamente.

La tesitura convencional que constituye la base del teclado pedal es de 16’, y, por lo tanto, una octava más grave que la de los manuales. Representaremos el primer Do con las mayúsculas CCC; el segundo como CC, y el tercero como C.

Las cifras que acompañan a los registros vienen a representar la tesitura de los mismos. Son siempre múltiplos o submúltiplos por medio de los cuales nos servimos para comparar los registros entre sí. De esta manera, una Flauta Octaveante 4’ es dos octavas más aguda que un Violón 16’ y, a su vez, éste es una octava más grave que el Flautado, el Keraulofón o cualquier otro registro de 8’.

Para una mejor comprensión, exponemos la extensión de cada una de las tesituras de la siguiente manera:



También existen registros en otras tesituras, como por ejemplo en intervalos de quinta o tercera respecto del 8'. Estos son representados siguiendo el mismo criterio según las proporciones que guardan entre sí dichos intervalos. Así, un registro de Docena  $2\frac{2}{3}$ ' será una quinta más aguda que la Ocarina 4' o cualquier otro registro de 4', una octava más grave que una Decinovenia  $1\frac{1}{3}$ ', etc.

## ABREVIATURAS

### Abreviaturas de archivos

ADP: Archivo Diocesano de Pamplona

AMB: Archivo Municipal de Bera / Vera de Bidasoa

APB: Archivo Parroquial de Bera / Vera de Bidasoa

GPAH: Archivo Histórico de Protocolos de Gipuzkoa / Gipuzkoako Protokoloen Agiritegi Historikoa (Oñati)

### Abreviaturas de diarios, revistas y enciclopedias

<i>El Fuerista</i> .....	EFu
<i>El Guipuzcoano</i> .....	EGuip
<i>Razón y fe: revista hispano-americana de cultura</i> .....	R & f
<i>Diario Mercantil de Barcelona</i> .....	DM
<i>Anuario Musical</i> .....	AM
<i>La Lucha</i> .....	LL
<i>Diario de Gerona de Avisos y Noticias</i> .....	DGAN
<i>La Voz de Peñaranda</i> .....	LVP
<i>Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco</i> .....	EGIPV
<i>Annuaire des Artistes et de l'Enseignement Dramatique et Musical</i> .....	AAEDM



## BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- (1982). *Cabanilles. Revista trimestral de la Asociación Cabanilles de Amigos del órgano*, nº 1.
- ALBERDI EGAÑA, José Ignacio (1985/07/30). "Aquilino Amezua, el gran organero de Azpeitia". En: *El Diario Vasco*. San Sebastián.
- (1997). "D. Aquilino Amezua. Un famoso organero azpeitiano". En: *Revista Saninaziyuek*, Azpeitia.
- AMEZUA Y JAUREGI, Aquilino (1889). *Vindicación de los Amezua como artistas contra las acusaciones de un mal organista*. Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega.
- (1899). *La catedral de Sevilla y sus órganos*. San Sebastián: Imprenta y librería de Bueno y Lancis.
- (1912). *Necesidad de la unificación del órgano* (Discurso leído en el Congreso de Música Religiosa de Valladolid). San Sebastián: Imprenta y Encuadernación de J. Baroja e Hijos.
- ANDERSEN, Poul-Gerhard (1969). *Organ Building and Design*. London: Editorial George Allen & Unwin Ltd.
- Anuario Musical*, Volúmenes 33-35 (1978). Barcelona, Instituto Nacional de Musicología.
- ARANA MARTIJA, José Antonio (1976). "Órgano". En: *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Cuerpo A. Diccionario Enciclopédico Vasco. Vol. XXXIV, San Sebastián*: Editorial Auñamendi.
- ARTIGAS, Javier (2006). "El presupuesto nº 2 de Aquilino Amezua". En: *Nasarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XXII.
- ASENJO BARBIERI, Francisco (1986). *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles*, 2 vol. Madrid: Banco Exterior.
- ASHDOWN AUDSLEY, George (1965). *The Art of Organ-Building*. 2 volúmenes. Reedición Dover Publications. New York (1ª edición 1905).
- AYARRA JARNE, José Enrique (1974). *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- AZKUE, José Manuel; ELIZONDO, Esteban; ZAPIRAIN, José María (1998). *Gipuzkoako Organoak / Órganos de Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián: Fundación Kutxa Fundazioa.
- BAKER, David (1991). *The Organ. A brief guide to its construction, history, usage and music*. Buckinghamshire: Shire Publications Ltd.
- BICKNELL, Stephen (1998). *The History of the English Organ*. Cambridge: University Press (1ª edición 1996).
- (2000). *Organ Construction. The Cambridge Companion to the Organ*. Cambridge: University Press (1ª edición 1998).
- BONAVIA-HUNT, Noel A. (1920): *The Church Organ*. London: William Reeves Bookseller Ltd.
- CAMPO OLASO, J. Sergio del (2009). "Anotaciones sobre la historia del órgano en la iglesia de Santa María de Uribarri de Durango". En: *500 urte Andra Marian bateo ura dariola 1510-2010*. Durango: Uribarriko Andra Mari Eliza.

- (2000). *El órgano de la iglesia de San Martín de Zegama*. Donostia-San Sebastián, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa / Gipuzkoako Foru Aldundia. Inédito.
- (2009). “El órgano Lope Alberdi de Abadiño, Bizkaia”. En: *Euskonews & Media*, nºs 474 y 475. <http://www.euskonews.com/0474zbnk/gaia47401es.html>; <http://www.euskonews.com/0475zbnk/gaia47501es.html>
- CASTAÑO GARCÍA, Joan (2006). “L’orgue en la història de l’església de Santa Maria d’Elx”. En: *El nuevo órgano del Misteri d’Elx*. Elche: Patronato del Misteri d’Elx.
- CASTAÑO RUEDA, Julio Ricardo (2005). *Nuestra señora del Rosario de Chiquinquirá, historia de una tradición*. Bogotá: Fundación Editorial Epigrafe.
- CLASTRIER, Françoise; CANDENDO, Óscar (1994). “Órganos franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1925)”. En: *Cuadernos de Sección Música*, nº 7.
- CLASTRIER, Françoise (1997). *Les Orgues de l’Église Notre-Dame de la Réal à Perpignan*. Toulouse: Orgues Méridionales.
- COMELLAS, José Luis (1979). *Historia de España. El Siglo XIX*, Vol. 5. Barcelona: Carroggio, S.A. de Ediciones.
- DOUGLASS, Fenner (1999). *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*. Yale: University Press.
- DUFFIN, Ross W. (2008). *How Equal Temperamente ruined harmony (and Why You Should Care)*. New York, London: W. W. Norton & Company Ltd.
- ELIZONDO IRIARTE, Esteban (2002): *La Organería Romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- ESCALONA, Josep Maria (2000). *L’orgue a Catalunya, Història i Actualitat*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Direcció General de Promoció Cultural.
- (1998). “L’orgue de Cassà: cent anys fent música”. En: *Llumiguia*, Cassà de la Selva, año LV, nº 551.
- GALTIER, Roland (1997). *La facture d’orgues en France de 1800 á 1870*. 2 vol. Lille, Cedex: Atelier National de Reproduction des Thèses.
- GARCÍA GAÍNZA, M<sup>a</sup> Concepción (dir.) (1996). *Catálogo monumental de Navarra, vol. 5: Merindad de Pamplona*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- GIL MUNILLA, Ladislao (1994). *Órgano Barroco de la Parroquia de Santo Tomás de Haro. Las ampliaciones del órgano de la iglesia de Santo Tomás de Haro (1706-1802)*. Logroño: Asociación pro-Música Fermín Gurbindo.
- GONZÁLEZ de AMEZUA, Ramón (1943). “El órgano y la organería”. En: *Tesoro Sacro-Musical*. Año 25, nº 8.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (1991). *La Iglesia Cristiana y el desarrollo de la Historia de la Música de Aragón hasta el 1900*. Zaragoza: Arzobispo de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.
- GOYA IRAOLA, Joaquín (1983). *Órganos, Organeros y Organistas*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra.
- *Hace quinientos años 1480-1980. La parroquia de Vera de Bidasoa pertenecía a la Diócesis de Bayona*. Documento mecanografiado sin publicar

- HAMEL, Pierre-Marie (1849). *Nouveau Manuel Complet ou Traité Théorique et Pratique de l'Art de Construire les Orgues*, vol. III. París: Librairie Encyclopédique de Roret.
- HERREROS LOPETEGUI, Susana (1990). "Vera". En: *Gran Enciclopedia Navarra*, tomo XI, Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra.
- HISPANIA SACRA, Volumen 31 (1981). Alicante: Instituto "Enrique Flórez", Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- IGLESIA UGARTE, José Santos de la (1997). *Catálogo histórico documental de los órganos de Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava/Arabako Foru Aldundia.
- JURINE, Michel (1991). *Joseph Merklin facteur d'orgues européen*, 3 vol. París: La Loupe: aux Amateurs de Livres.
- LAMA GUTIÉRREZ, Jesús Ángel de la (1995). *El órgano barroco español. Vol. I: Naturaleza*. Valladolid: Junta de Castilla y León-Asociación Manuel Marín de Amigos del Órgano.
- (1995). *El órgano barroco español. Vol II: Registros* (en dos volúmenes). Valladolid: Junta de Castilla y León-Asociación Manuel Marín de Amigos del Órgano.
- MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto (1996). *Catedral de Málaga, Órganos y Música en su entorno*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- MATUTE, Santiago (1897). *Los padres candelarios en Colombia: o Apuntes para la historia*, Volumen 2. Bogotá: Tip. de E. Pardo.
- MÁXIMO, Enrique (1994). *El Órgano Merklin Schütze de la Catedral de Murcia*. Murcia: Servicio de Publicaciones de Caja Murcia.
- MENÉNDEZ ROBLES, M<sup>a</sup> Luisa (1991). "Azulejos pintados toledanos: colección de la Casa y Museo de El Greco". En: *Espacio, Tiempo y Forma* (revista digital), serie VII, Historia del Arte, t. 4. [s.l.]: UNED.
- MERKLIN, Alberto (1924). *Organología. Exposición científica y gráfica del órgano en todos sus elementos y recursos antiguos y modernos*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús.
- MESANZA, Andrés (1913). *Nuestra Señora de Chiquinquirá: y monografía histórica de esta villa*. Bogotá: Imprenta Eléctrica.
- MUTIN, Charles (2005). *L'Orgue. Notice extraite de l'Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire (Deuxième partie: Technique, Esthétique - Pédagogie)*. Saint-Geniès-des-Mourgues: Éditions du Béranger (1<sup>a</sup> edición, París 1927).
- NEAR, John Richard (1992). *Charles Widor organ Symphonies, Symphonie IV. Recent Researches in the Music of the Renaissance Symphony IV*. Vol. 14. Middleton: Wisconsin: A-R Editions, Inc.
- NILAND, Austin (1968). *Introduction to the Organ*. London: Faber and Faber.
- NOEMIS [Simeón Mugerza] (1890). *Órgano Eléctricos de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega.
- OCHSE, Orpha (2000). *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, 2<sup>a</sup> ed. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- PICARD, Alfred (1891). *Exposition Universelle Internationale de 1889. Rapport Général*. Vol. IV. París: Imprimerie Nationale.

Campo, J. S. del; Moreno, B.: El órgano de San Esteban de Bera: un modelo experimental...

- PILDAIN, Joaquín (1989). *El órgano romántico en España* (Introducción al Ciclo de Conciertos de Radio 2. RNE). Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- PUIGNAU, Rafael (1962). "Órganos y Organeros españoles". En: *Tesoro Sacro-Musical*. Madrid, Año XLIV, nº 6.
- (1963). "Órganos y Organeros españoles. Los Viejos Maestros. Lope Alberdi Recalde". En: *Tesoro Sacro-Musical*. Madrid, Año XLV, nº 4.
- (1919). *Razón y fe: revista hispano-americana de cultura*. Volumen 55, nºs 218-220. Madrid: Compañía de Jesús.
- REBY, Anne-Marie (1987). *L'orgue Stoltz. Historique et Esthétique*. Vol. 1. París: Diffusion Aux Amateurs de Livres.
- RIEMANN, Hugo (1929). *Manual del Organista*. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor.
- RODRÍGUEZ RANZ, José Antonio (1994). *Agustín de Leyza "... el bienhechor indiano"*. Andoain: Ayuntamiento de Andoain / Andoaingo Udala.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen (1992). "Amezúa Jáuregui, Aquilino". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. I. Madrid: SGAE-ICCMU.
- RUSHWORTH, Graeme David (1988). *Historic Organs of the New South Wales. The Instruments, their Makers and Players, 1791-1940*. Sydney: Hale & Iremonger Pty Limited.
- SAGASETA, Aurelio; TABERNA, Luis (1985). *Órganos de Navarra*. Pamplona: Institución "Príncipe de Viana" del Gobierno de Navarra.
- SALABERRIA SALABERRIA, Miguel (1992). *Órganos de Bizkaia / Bizkaiko Organoak*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia / Bizkaiko Foru Aldundia.
- SHUSTER, Carolyn-Jean (1994). "Les Orgues de théâtre d'Aristide Cavaillé-Coll et leur répertoire". En: *L'Orgue*, nº 231; pp. 1-33.
- TAFALL Y MIGUEL, Mariano (1996). *Arte completo del constructor de órganos, o sea, Guía manual del organero*. 4 volúmenes. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia (1ª edición, Santiago de Compostela 1872-1874).
- THISTLETHWAITE, Nicholas (1999). *The Making of the Victorian Organ*. Cambridge University Press.
- THISTLETHWAITE, Nicholas; DRAKE, William; FROSTICK, David; CORAM, David (2007). "St. Anne's Church, Limehouse, London". En: *Organ Building, Journal of the Institute of British Organ Building*. Vol. 7. Suffolk: IBO Publications Group.
- (1883). *Velada literaria en honor del Beato Alonso de Orozco. Con motivo de su solemne beatificación celebrada la noche del 17 de Noviembre de 1882*. Valladolid: Colegio de Agustinos Filipinos.
- WILLIAMS, Peter; OWEN, Barbara (1988). *The Organ. The New Grove Musical Instruments Series*. London: Macmillan London Limited.
- ZAPIRAIN MARICHALAR, José María (1994). "Don Rafael Puignau, maestro organero". En: *Cuadernos de Sección Música*, nº 7; 213-242.
- ZUDAIRE HUARTE, Claudio (1985). *Organerías*. "Notas sobre órganos y organistas de Guipúzcoa en el siglo XVII". En: *Cuadernos de Sección Música*, nº 2; pp. 79-101.

## ANEXO

### Documento 1

*Diario Mercantil*, Barcelona, 11 de septiembre de 1895, nº 3149, p. 2.

Invitados por don Lope Alberdi director y socio de la casa Amézua, hemos visto un grande órgano en sus talleres con destino a Vera (Navarra).

Dicho órgano tiene cuatro teclados, veinticuatro registros y nueve pedales de combinaciones, siendo todos los registros expresivos y los pertenecientes al tercero, de doble expresión, dispuestos de tal manera, que en los pianos llega à desaparecer el sonido, resultando un efecto fantástico particularmente en las voces humanas.

No podemos menos de hacer mención del registro bombardino, flauta, oboe y clarinete, pues no parece sino que dentro de aquella caja encierre artistas consumados que tocan sus instrumentos.

El señor Portas tocó composiciones deliciosas que nunca nos hubiéramos cansado de oír, en el rey de los instrumentos musicales.

Felicítamos por el nuevo invento al señor Amézua y al director y discípulo de aquel, señor Alberdi.

En los mismos talleres hemos visto un órgano de grandes dimensiones, que según nos dijeron, está destinado al monasterio de Montserrat y que es verdaderamente digno de ser visto.

### Documento 2

Fragmento de la carta que escribe Aquilino Amezua a Lope Alberdi en 1895 (Citada en Elizondo: 711). Como se puede ver, el autor del artículo del *Diario Mercantil* (probablemente Simeón Mugerza) copió casi al pie de la letra el texto que le enviaron.

En cuanto enseñe el órgano de Vera de dice al Primo y don Simeon Mugerza que le pongan en los periódicos lo siguiente (Un adelanto mas en la organería). Invitados por Dn Lope Alberdi director y socio de la casa Amezua, hemos visto un gran órgano en sus talleres con destino a Vera, posee cuatro teclados siendo todos los registros expresivos y los pertenecientes al 3º de doble efecto dispuesto de las manera que en los pianos llega à desaparecer el sonido resultan[do] un efecto fantástico particularmente con las voces humanas [Línea vertical, indicando el fin de la cita], además pone V. lo que crea conveniente, y se concluye felicitando por el nuevo invento al Sr Amezua y el director y discípulo S Alberdi.

[...]. Luego estos periódicos los manda a Vera [Sapirain] y otros que V. sabe como también a Sevilla Íñiguez.

### Documento 3

#### Arancel musical para la Parroquia de San Esteban de Vera de Bidasoa

CONCEPTO	Para un cantor por un día	Para un tiple por un día	GRAN ORGANOS tres teclados	Motor eléctrico	Uso del archivo Musical	ORGANISTA
NOTA 1ª.- Funeral o Aniversario 1ª cl. Extra <sup>o</sup>	25	10	25	10	15	50
“ 2ª.- “ “ “ 1ª cl. ordinario	15	5	15	5	10	30
“ 3ª.- “ “ “ 2ª cl. ordinario	10	4	10	4	6	20
“ “ “ “ “ 3ª cl.	–	2	–	–	–	8
“ 4ª.- Párvulo 1ª clase	10	4	10	4	6	20
“ 5ª.- Párvulo 2ª clase	8	3	10	3	3	16
“ 5ª.- Misa Solemne con diáconos	8	3	10	3	3	10
“ 5ª.- Misa cantada sin diáconos con órgano	–	2	10	3	3	10
“ 5ª.- Misa cantada “ “ sin órgano	–	2	–	–	–	8
“ 1ª.- MISA SOLEMNE encargada por Ayuntamiento y asistiendo Corporativamente	25	10	25	10	15	50
Entrada y Salida solemne con Órgano	–	–	10	5	10	25
Por un bautizo con Órgano	–	–	10	5	10	20
Por una boda ordinaria según Bol. Eco. Del 15 de Abril de 1925	–	–	15	5	15	25
Por una boda extra <sup>a</sup> : flores, alfombras, adornos, Entrada, Salida con Órgano...	–	–	25	10	25	50

Nota 1ª.- Para clase extraordinario, se canta la Misa de “Perossi” (sic) a 3 voces o similar; se necesitan 4 ó 6 cantores y 4 triples

Nota 2ª.- Para 1ª clase ordinaria se canta la Misa de “Haller” a 2 voces o similar con 2 cantores y 2 triples como minimum.

Nota 3ª.- Para 2ª clase se canta la Misa Gregoriana con 2 cantores

Nota 4ª.- Misa “CUM JUBILO”

Nota 5ª.- Misa “DE ANGELIS”

ADVERTENCIAS.

- a) Teniendo en cuenta que la MAYOR SOLEMNIDAD la da el CANTO GREGORIANO, se podrá cantar también TODA LA MISA en gregoriano, en los funerales y aniversarios de 1ª cl. Extraordinario asistiendo 10 cantores sacerdotes o seglares; así mismo para 1ª clase ordinario con 6 cantores.
- b) Si el Organista además de tocar se ve obligado a cantar, se le aumentará la mitad de los honorarios de un cantor.
- c) Cuando la familia reclama cantores de fuera de la localidad porque en ella no hay, se aumentarán los gastos de viaje y comida
- d) Las familias podrán escoger la solemnidad de cualquiera de las clases con sus derecho para el 2º y 3º día de funeral<sup>129</sup>.

## Documento 4

*El Eco de Navarra*. Pamplona. Año XXI, nº 5538, martes, 28 de enero de 1896; p. 2.

Comunicado  
Inauguración del órgano en Vera  
Sr. Director de *El Eco de Navarra*

Ha sido un acontecimiento en esta villa el 17 del corriente San Anton; diríase que nos encontrábamos en las fiestas patronómicas. La Casa Consistorial se hallaba engalanada y sus escaleras adornadas con tiestos de variadas flores y la Iglesia lucía sus mejores ornamentos. Tratábase de inaugurar el nuevo órgano construido por la casa de don Aquilino Amezua, de Barcelona, para la Iglesia parroquial y costeado con subvenciones de los fondos de la fábrica de la misma y del Municipio y con donativos voluntarios del vecindario.

Aprobado que fue el órgano por el Censor nombrado por la comisión gestora se procedió al acto de inauguración que dio comienzo con la ceremonia de bendición: á continuación se celebró una solemne Misa Mayor, música del insigne navarro Eslava, admirablemente interpretada y ejecutada, y dirigida por el señor Organista de esta parroquia; en la cual subió el señor Párroco y en sentidas y bien traídas frases dio las gracias á los individuos del Ayuntamiento y de la Veintena á los feligreses y á los demás que han unido su óbolo al esfuerzo de la parroquia encaminado, y conseguido llenar el vacío que se sentía en las funciones de Iglesia en la parte musical, y cuantos asistiendo al acto presente contribuyen á su ensalzamiento: y finalmente cantóse un Te Deum en acción de gracias por tantos favores como nos ha dispensado.

Terminadas estas funciones para las once y media próximamente, enseguida ejecutaron escogidas piezas sagradas los notables Organistas de las parroquias de Azpeitia y del Sagrado Corazón de San Sebastian que fueron oídas con atención y silencio sepulcral por el auditoria, mereciendo ovaciones sin cuento por su brillante y elegante ejecución.

El órgano es de los más modernos, cuyos secretos y consola son de caoba y su frontis de cedro; armónico en sus voces así en los pianos como en los fuertes, conservando siempre el mismo agradable sonido en los altos y bajos: se compone de tres

---

129. ADP, Vera (caja propia) nº 18.

teclados y un juego de pedales; siendo dos de aquellos expresivos y el otro doble expresivo; un movimiento de persianas abriéndose y cerrándose origina que aparezcan aproximación y alejamiento de los sonidos en forma tal que desapareciendo casi por completo conservando una vibración justamente perceptible, produce en combinación con el bombardino, la flauta, la ocarina, la voz humana, el clarinete y la trompetería un efecto fantástico. Sus notas son tan naturales que causan confusión y el oyente cree atender á una banda ó una orquesta. Los materiales empleados en su construcción son especiales, de caoba, cedro, palo santo y por su esmero parece una obra artística: en resumen, es un buen ejemplar.

La fiesta se colmó con un banquete en la Casa Consistorial, en que compartieron amigablemente las autoridades civiles y eclesiásticas su buena armonía; y por la tarde el tamboril tocó en la plaza para diversión de la gente joven.