

Universidad de Cuenca



Facultad de Artes
Maestría en Musicología

El Órgano Histórico de la Catedral Vieja de Cuenca Ecuador

Autor:

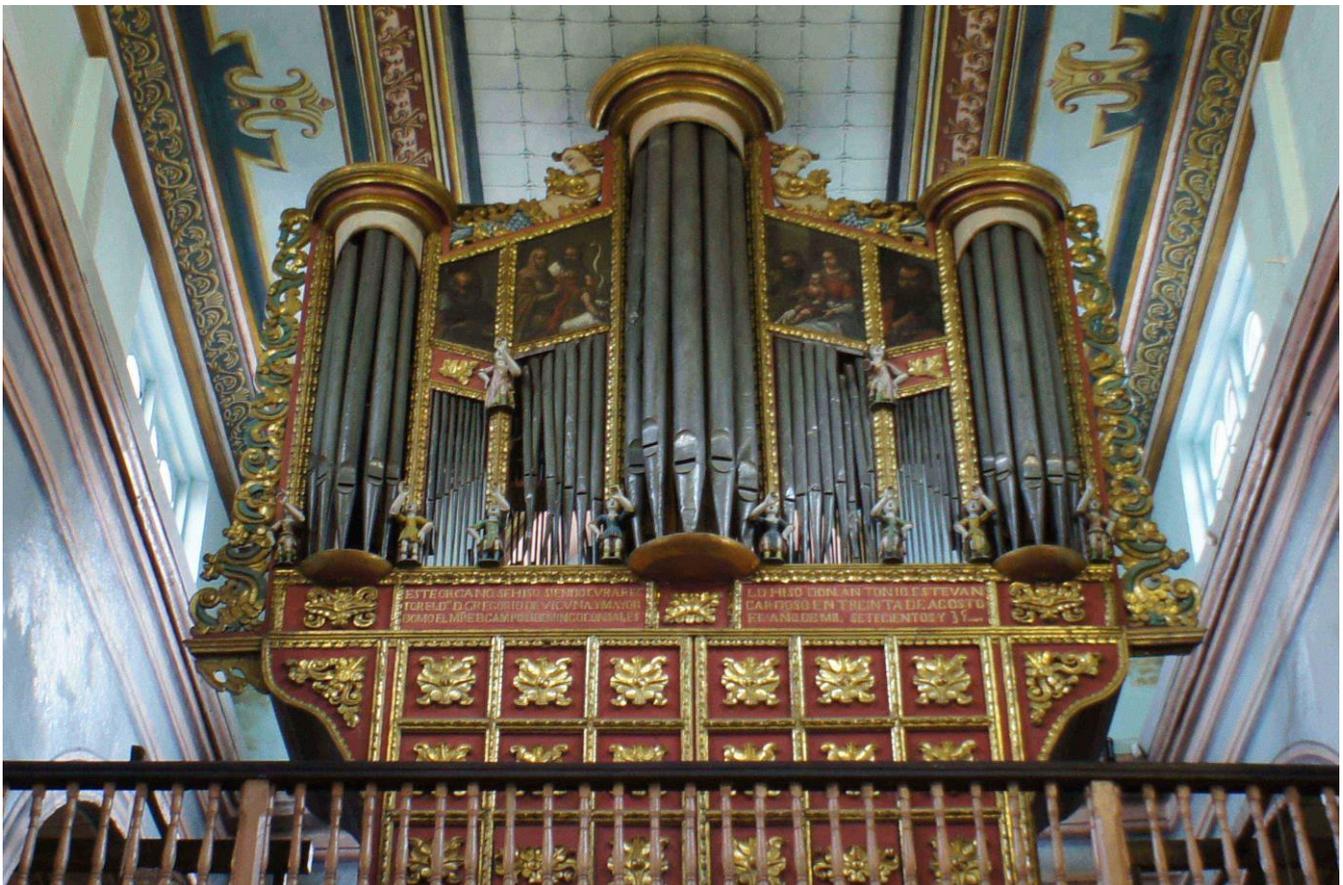
Lic. Miguel Prisciliano Juárez Cúneo

C.I.: 172349263-1

Director de Tesis:

Dr. Ezequiel Martín Menéndez Flammini

D.N.I. (Argentina): 17.188.994



Trabajo de Titulación previo para obtener el grado de Magíster en Musicología

Cuenca - 2017



Resumen:

Existiendo en el antiguo templo llamado Catedral "Vieja" de la ciudad de Cuenca - Provincia del Azuay - Ecuador, un órgano instalado hacia 1739, según reza en una inscripción en su fachada, se ha procedido a elegirlo como objeto de estudio principal de la presente tesis de maestría. Con este fin se iniciará la investigación optando metodológicamente por el enfoque cualitativo, en la fase de contexto histórico, y se continuará con un breve enfoque cuantitativo en la descripción organológica de sus partes. Siguiendo la hipótesis enunciada, se procederá a demostrar que dicho órgano se aparta discretamente desde sus orígenes de la escuela ibérica de construcción de órganos a principios del siglo XVIII, compartiendo características estéticas de la organería de Europa central y septentrional. Construido por Antonio Esteban Cardoso, su plan tonal fundamentado en la altura de ocho pies, lo transforma en un ejemplar de muro poco frecuente en tiempos coloniales en Sudamérica. Diez esculturas de infantes en la fachada, ejecutan clarines que responden a un registro y sus correspondientes teclas del manual. En 1853 y más tarde en 1924, el instrumento sufrió alteraciones en su secreta principal, preservando sus registros originales, pero ampliando su extensión tonal.

Palabras Clave: Cuenca, órgano, Cardoso, Ecuador, Catedral Vieja, Juárez

Abstract:

Exist in the ancient temple called "Old Cathedral" of the Cuenca city - Azuay province - Ecuador, an organ installed to 1739, according to an inscription on its facade, has proceeded to choose it as the main subject of this master's thesis. To this end will begin research methodologically opting for the qualitative approach, in the phase of historical context, and will continue with a brief quantitative approach in the organological parts description. Following the stated hypothesis, it will proceed to demonstrate that instrument moves away discreetly from the beginning of the Iberian School of construction of organs at the beginning of the 18th century, sharing aesthetic characteristics of organbuilding of central and Northern Europe. Built by Antonio Esteban Cardoso, its tonal plan based on the height of eight feet, transforms it into an exemplary of wall uncommon in colonial times in South America. Ten infants in the facade sculptures, executed trumpets that respond to a stop and their corresponding keys of the manual. In 1853, and later in 1924, the instrument suffered alterations in their chest main, preserving their original records, but to expand its tonal spread.

Key words: Cuenca, organ, Cardoso, Ecuador, Old Cathedral, Juárez



Índice de Contenidos	Pág.
Resumen - Abstract	2
Índice	3
Agradecimiento	4
Cláusulas de Responsabilidad	5
	6
Introducción	7
Capítulo 1	17
1.1.- Descripción de las escuelas de organería europeas, las características y entorno histórico de la organería en Sudamérica a principios del siglo XVIII. México, Perú, Brasil y Argentina.	17
1.2.- Origen, construcción y montaje del Órgano de la Catedral Vieja de Cuenca Antonio Esteban Cardoso.	34
Capítulo 2	36
2.1.- Extensión tonal (tesitura) del órgano, disposición de registros: juegos y accesorios.	36
2.2.- Sistema de insuflación y difusión del aire.	40
2.3.- Secretas, reducciones y tracción mecánica de teclas y registros.	43
Capítulo 3	47
3.1.- Caja y fachada, distribución de tubos frontales, ornamentación, pinturas y esculturas.	47
3.2.- Características y distribución de la tubería en la secreta principal.	61
Capítulo 4	73
4.1.- Disposición de registros del instrumento y su comparación con otras de la escuela central europea, ibérica, y colonial.	73
4.2.- Documentación actualmente existente en el Archivo de la Arquidiócesis de Cuenca en referencia al órgano de la Catedral Vieja.	90
Capítulo 5	91
5.1.- Precisar las posibilidades y límites en la ejecución del repertorio histórico para el instrumento.	91
5.2.- Su influencia en la creación musical en Cuenca: composiciones para órgano solista, ensambles vocales e instrumentales, funciones litúrgicas y de acompañamiento.	120
Conclusiones	126
Anexos	129
Bibliografía	151



Universidad de Cuenca
Cláusula de Licencia y Autorización para Publicación en el Repositorio Institucional

Miguel Prisciliano Juárez Cúneo en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "**El Órgano Histórico de la Catedral Vieja de Cuenca - Ecuador**", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el Repositorio Institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Quito, 29 de septiembre de 2017

Miguel Prisciliano Juárez Cúneo

C.I: 172349263-1



Universidad de Cuenca
Cláusula de Propiedad Intelectual

Miguel Prisciliano Juárez Cúneo, autor del trabajo de titulación “**El Órgano Histórico de la Catedral Vieja de Cuenca - Ecuador**”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Quito, 29 de septiembre de 2017

Miguel Prisciliano Juárez Cúneo

C.I: 172349263-1



Agradecimientos:

Quiero manifestar mi profundo agradecimiento a las siguientes personas por su apoyo brindado, sin el cual no hubiese podido concluir la redacción de esta tesis de maestría:

Dra. Arleti Molerio Rosa

Mgs. Carlos Freire Soria

Dr. Ezequiel Menéndez

Lic. Yvonne Schiaffino Alvarado

Dr. Esteban Xavier Segarra Coello

Lic. Mario Montero

Sr. Gerardo Merchán



Introducción

El problema de estudio de la presente tesis, es sobre el órgano histórico de la Catedral Vieja de Cuenca, como instrumento musical, descripción y análisis organológico de sus partes constitutivas con el fin de determinar su origen. El formato constructivo del mismo pertenece al tipo de órgano de muro, aerófono compuesto de más de dos sonidos por tecla o canal tonal. La insuflación del aire se genera por cuatro fuelles de cuña, y su ejecución se realiza desde un teclado manual de cincuenta y cuatro teclas que acciona desde la parte posterior de la caja, con su correspondiente sistema de reducciones laterales y directas. La investigación en relación al contexto del instrumento continuará y se ampliará con la delimitación del entorno internacional y local en materia de construcción de órganos del período colonial en Latinoamérica. Sus funciones en la música sacra y litúrgica, alcances del repertorio de música organística de posible ejecución en el instrumento. Solo es posible verificar el interior de la caja en la actualidad, debido a que el mismo se encuentra inejecutable desde hace varias décadas.

El estado de la cuestión confirma que existiendo diversos informes de relevamiento de órganos en Latinoamérica – México (Chirinos Calero, Patricio, 1989), Venezuela (Castillo Didier, Miguel & D'Amico Ujcich, Giovanni, 1982), Brasil (Kerr, Dorotéa, 2001), Chile (Lauterbach, Carlos, 2009), Uruguay, Cuba (Facultad de Filosofía - Universidad de Valladolid, 2004) y Argentina (Juárez, Miguel P., 1996) – se decidió extender el trabajo de catalogación a otros países de Sudamérica, específicamente Ecuador y Perú. Hasta el presente no se tiene conocimiento de la existencia de investigaciones previas en profundidad sobre el objetivo principal de estudio en relación al Órgano Histórico de la Catedral de Vieja de Cuenca, Ecuador. Sí existen referencias, y menciones al mismo en diversas fuentes históricas y patrimoniales que se irán consignando en el marco teórico. Desde el siglo XVI, Bolivia, el Perú y el Ecuador contaron con una producción local de órganos para los templos de la Iglesia Católica.

Según investigaciones realizadas por el autor en diez viajes a los países mencionados desde 1995, se ha podido recopilar y comparar información detallada de dichos instrumentos.



En la actualidad, sobre un total de ochenta instrumentos descubiertos en todo el territorio peruano, cerca de cincuenta pueden considerarse históricos, incluyendo varios instalados en el siglo XIX. Pero el aporte más significativo se encuentra en los valles de las cordilleras centrales y alrededores; una estadística aproximada sobre los datos obtenidos en recientes investigaciones, podría arrojar un saldo de ciento cincuenta instrumentos históricos en el Perú¹.

La República del Ecuador, cuenta en la actualidad con treinta y dos órganos instalados en distintos templos en varias ciudades de su territorio. De su pasado colonial subsisten aún cuatro ejemplares significativos, y fuentes escritas que mencionan la existencia de estos instrumentos desde 1570 aproximadamente; una docena pertenece al siglo XIX, y el resto al siglo XX. Las escuelas más importantes del mundo y selectos constructores se encuentran representadas: es así como es posible apreciar instrumentos provenientes de Alemania, Francia, Italia, España, Estados Unidos y Canadá (Juárez-Cúneo, Miguel P., 2007).

Para una investigación detallada es imprescindible dividir en dos períodos históricos el proceso de estudio, construcción, instalación, mantenimiento, restauración o reconstrucción de los órganos tubulares en el territorio ecuatoriano:

1º Período Colonial: desde la llegada de los conquistadores españoles a principios del siglo XVI hasta 1820.

2º Período Republicano: desde 1820 hasta el presente, siglos XIX, XX, y XXI.

En este estudio se ha preferido detallar y describir organológicamente a un solo órgano histórico existente en la actualidad en la República del Ecuador. Un relevamiento documental en fuentes primarias escritas sobre la existencia de instrumentos que han desaparecido, pertenecería a otro enfoque de investigación que no será abordado en el presente trabajo.

¹ El autor de la presente tesis ha realizado numerosos viajes al Perú desde el año 1995, en los cuales ha inventariado una cantidad extensa de órganos coloniales (alrededor de cincuenta y tres, datos técnicos y más de dos mil quinientas fotografías), este trabajo de investigación es inédito en la actualidad, constituye un trabajo de campo existente exclusivamente en archivos personales de su propiedad.



Del Período Colonial subsisten cuatro instrumentos en la República del Ecuador:

- Ciudad de Cuenca: órgano colonial de la Catedral “Vieja” de la ciudad, actualmente transformada en museo, el mismo fue construido en 1739 (o 1735²) por Antonio Esteban Cardoso, según reza una inscripción al frente de la caja. Por las características del mismo, objetivo principal de la presente tesis, es posible afirmar que dicho instrumento en el estado actual no responde completamente a la tradición ibérica de la época, más bien podría estar influenciado en su construcción por escuelas de organería de Europa Central.³
- Ciudad de Quito: dos órganos coloniales existentes en la Basílica de la Merced, construidos aproximadamente hacia 1740, fecha en que se realizaron trabajos de restauración en el actual templo. Los mismos pertenecerían al mismo constructor, y se ajustan a las características ibéricas, por observaciones nuestras en las cajas de los mismos. Cada uno de los instrumentos fueron concebidos con diferencias de juegos (filas de tubos), y de registros.
- Localidad de Jima: ubicada en el cantón Sig – Sig, al sur de Cuenca, provincia del Azuay. En el templo de la Parroquia San Miguel Arcángel, se encuentra un órgano de gabinete construido en 1820 por José Garcés, el mismo se ajusta completamente a la tradición ibérica del siglo XVIII.

La mayoría de los instrumentos del período colonial fueron reemplazados por otros durante los siglos XIX y XX, y el resto se perdió por deterioro y olvido en el mantenimiento de los mismos. Del Período Republicano se han podido relevar veintiocho instrumentos existentes en distintas ciudades del país, los

² Se debe mencionar un aspecto caligráfico que se refleja en la inscripción en fachada en el trazo del número 5 o 9, aún indeterminado, es posible hallar el mismo trazo en gran cantidad de documentos manuscritos, en el propio Archivo Histórico de la Curia de Cuenca, y en folios de partituras coloniales en el Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra.

³ Hacia 1997 el autor de esta tesis tomó su primer contacto personal con el órgano del antiguo templo de la Catedral de Cuenca conocido como “Catedral Vieja”. El permiso correspondiente para visitar el instrumento y el templo, ya que este se encontraba cerrado al público por refacciones, fue gentilmente otorgado al autor por Monseñor *Guillermo Andrade*, vicario de la diócesis de Cuenca. (Información correspondiente a febrero de 1997).



mismos se encuentran en diversos estados de conservación que implicarían desde reparaciones hasta reconstrucciones casi totales en algunos casos.

Los estudios e investigaciones realizadas en el campo de la organería colonial americana se han desarrollado a partir de dos perspectivas: **1º**.- la musical, fundamentada en la necesidad de ejecución del instrumento y su restauración a los fines prácticos. **2º**.- la histórica, patrimonial, en algunos casos museológica, inclinada a la preservación de los instrumentos en el estado en que se han conservado, sin fines prácticos.



Figura 1. Localización de órganos en las principales ciudades de la República del Ecuador⁴

Se ha trazado una hipótesis basada en las características organológicas del órgano histórico de la Catedral Vieja de Cuenca, a partir de las evidencias físicas e históricas a considerar. Estas permiten demostrar que el órgano histórico de la Catedral Vieja de Cuenca ha sido modificado y las características del mismo no se corresponden completamente con la tradición

⁴ http://www.amigosdevilla.it/mapas/pais/mapa_ecuador.jpg - [Consultado: 02-03-15]



ibérica – colonial de casi todos los órganos existentes en América en ese período, sino que las mismas comparten e integran a un modelo proveniente de escuelas y variables de la organería central o septentrional de Europa.

Considerando que el órgano colonial de la Catedral Vieja de Cuenca no ha sido objeto de estudio en profundidad hasta el presente, se realizará una investigación de contexto histórico sobre el mismo, observando las fuentes documentales, e integrando todo conocimiento sobre los principios estéticos de construcción de órganos en la primera mitad del siglo XVIII en Sudamérica. Dicho enfoque permitirá conocer y precisar su origen, desde su instalación en el templo y las posibles reformas efectuadas en el mismo.

Se procederá a establecer un estudio sobre el origen del Órgano Histórico de la Catedral Vieja de Cuenca, hallar y relevar la documentación pertinente que pueda existir en archivos, determinar la autoría de su construcción y las posibles reformas que se hubiesen efectuado hasta el presente. En relación al estado en que se conserva actualmente, el instrumento habilitaría a la ejecución de un repertorio musical diferente al resto de la literatura organística colonial iberoamericana, del mismo modo se considerará también su aporte a la producción musical de alrededor de tres siglos en la ciudad de Cuenca.

En consideración al planteamiento anterior, el objetivo principal de la presente tesis consiste en ubicar históricamente, describir y analizar en forma sistemática y caracterizar desde el punto de vista organológico al Órgano Histórico de la Catedral Vieja de Cuenca, su origen, modificaciones y entorno funcional litúrgico.

Los objetivos específicos a desarrollar son los siguientes:

- 1º.- Valorar el contexto histórico de la organería en Sudamérica a principios del siglo XVIII a partir del origen, construcción y montaje del instrumento.
- 2º.- Describir la extensión tonal (tesitura) del órgano, su disposición de registros: juegos y accesorios, sistema de insuflación y difusión del aire, secretas, reducciones y tracción mecánica de teclas y registros.
- 3º.- Describir la caja y fachada, distribución de tubos frontales, ornamentación, pinturas y esculturas, características y distribución de la tubería en la secreta principal.



4º.- Comparar la disposición de registros del órgano de la Catedral Vieja de Cuenca con los de otras escuelas: europea central, ibérica, y colonial. Documentación.

5º.- Precisar las posibilidades y límites en la ejecución del repertorio histórico para el instrumento a partir de su influencia en la creación musical en Cuenca.

La totalidad de la presente tesis procede en capítulos para su tratamiento como se detalla a continuación:

Introducción

Capítulo 1

1.1.- Descripción de las escuelas de organería europeas, las características y entorno histórico de la organería en Sudamérica a principios del siglo XVIII. México, Perú, Brasil y Argentina.

1.2.- Origen, construcción y montaje del instrumento. Antonio Esteban Cardoso.

Capítulo 2

2.1.- Extensión tonal (tesitura) del órgano, disposición de registros: juegos y accesorios.

2.2.- Sistema de insuflación y difusión del aire.

2.3.- Secretas, reducciones y tracción mecánica de teclas y registros.

Capítulo 3

3.1.- Caja y fachada, distribución de tubos frontales, ornamentación, pinturas y esculturas.

3.2.- Características y distribución de la tubería en la secreta principal.

Capítulo 4

4.1.- Disposición de registros del instrumento y su comparación con otras de la escuela central europea, ibérica, y colonial.

4.2.- Documentación actualmente existente en el Archivo de la Arquidiócesis de Cuenca en referencia al órgano de la Catedral Vieja.

Capítulo 5

5.1.- Precisar las posibilidades y límites en la ejecución del repertorio histórico para el instrumento.

5.2.- Su influencia en la creación musical en Cuenca: composiciones para órgano solista, ensambles vocales e instrumentales, funciones litúrgicas y de acompañamiento.

Conclusiones

Bibliografía

En la metodología se ha empleado el enfoque cualitativo en la descripción, origen, y contexto histórico, reservándose un limitado enfoque cuantitativo para el análisis de las partes del instrumento.



¿Dónde se construyó el instrumento? ¿Quién lo construyó? y ¿Cómo se construyó?

Conforman tres preguntas fundamentales para el desarrollo de una primera fase en la presente tesis. Las mismas han sido dirigidas hacia los archivos documentales existentes actualmente en la ciudad de Cuenca.

Sin duda, se puede reconocer desde el punto de partida inicial en la presente investigación, que las características primarias del órgano Histórico de la Catedral de Vieja de Cuenca no son generalizables. Desde su origen, construcción, modificaciones y mantenimiento, las mismas revisten condiciones particulares para su existencia; en la medida que se progresa en la investigación, surgirá el diseño emergente del instrumento.

En el Capítulo I se abordará la descripción de las escuelas de organería europeas, escuelas de organería durante la dominación hispánica y portuguesa, ubicación temporal y espacial de la organería en el Ecuador, datos iniciales de existencia, instalación y disposición del Órgano Histórico de la Catedral “Vieja” de Cuenca.

En dirección a la correcta denominación en su título y objetivos a cumplir en esta investigación, es pertinente hacerse una pregunta inicial: ¿el órgano que actualmente existe en el templo de la Catedral Vieja de Cuenca es histórico, es colonial? Al precisar el título de esta tesis se ha optado por utilizar la denominación general de histórico; si bien este término resulta impreciso, se ajusta con mayor propiedad al presente plan, y a las transformaciones que dicho instrumento ha recibido y sufrido a lo largo de los siglos, casi trescientos años desde su construcción original (Freire Soria, Carlos, 2011).

Desde sus orígenes en el siglo III a.C., el cuerpo sonoro principal de un órgano lo conformaban columnas de aire encerradas en tubos, según refiere Bernard Sonnaillon, labiales de boca, y tubos de lengüetería que constituyen los dos grupos de tubos esenciales en diferentes épocas, y aún en la construcción de un órgano actual (Sonnaillon, Bernard, 1984).



Así lo prueban los restos de tubos hallados en Aquincum (en las cercanías de Budapest), 228 d.C., y la mayoría de las fuentes escritas medievales en tiempos en que el instrumento carecía de teclado. Este cuerpo sonoro se mantuvo invariable hasta principios del siglo XVI, constituyendo un “blocwerk” de varias filas de tubos, hasta la aparición de los registros de cancelación – stops – en el siglo XV (Williams, Peter, 1980).

Con antecedentes en las distintas escuelas de organería europeas, puede constatarse la existencia de los llamados registros accesorios, que cumplen varias funciones, pero los mismos no siempre responden al accionamiento de los juegos o filas de tubos de un órgano. Entre ellos se puede enumerar: acoplamientos de teclados y pedalera, de octavas agudas y graves del mismo teclado o entre teclados. El trémolo que introduce una variación en amplitud de la sonoridad, por variación de presión del aire a la entrada de una secreta; una gran variedad de recursos de llamadas o anuladores de juegos, combinaciones fijas y libres, memorias electrónicas en los órganos modernos (Sonnaillon, Bernard, 1984).

Otra sección de registros alternativos en un órgano, sí corresponden a juegos sonoros, pero no accionan tubos; por ejemplo los llamados registros de percusión, idiófonos o membranófonos. En Alemania, el tradicional “zimbelstern”, constituido por campanillas rotativas; en Italia, desde mediados del siglo XIX aparecen tambores, címbalos, y secciones de campanas para emular a una banda. En España, Portugal e Iberoamérica, las pajarillas y el tambor, inclusive en instrumentos pequeños, se identifican con aerófonos para producir estos efectos. En la tradición inglesa y norteamericana, aparece el arpa, pero en este caso no es un cordófono, sino un idiófono de placas percutidas, similar al vibráfono (Ashdown Audsley, George, 1905).

Es menos frecuente también hallar una diversidad mayor de instrumentos ejecutados desde el teclado de un órgano, pero tales características corresponden al orchestrión y al “cinema organ”, y también a los tradicionales órganos callejeros de Bélgica y los Países Bajos.

En una primera aproximación al órgano de la Catedral Vieja, es posible verificar una serie de características que lo alejan de las escuelas de



construcción de órganos ibéricos en la primera mitad del siglo XVIII (Jambou, Luis, 1988). Más aún, de las líneas constructivas de tradición colonial de una diversidad de instrumentos existentes en Brasil, México, Perú, Bolivia y hasta en el mismo territorio de la República del Ecuador, donde subsisten ejemplares típicos en Quito -Basílica de la Merced (c. 1740)- y en Jima (Azuay) –Parroquia de San Miguel Arcángel (1820)⁵. En la fachada del órgano de la Catedral Vieja de Cuenca aparece una fecha y declaración de su origen y constructor: en dos rótulos se lee:

"Este órgano se hizo siendo cura Rector el Dr. Don Gregorio de Vicuña y mayordomo, el Mtre. de Campo don Domingo Gonsales. Lo hizo don Antonio Estevan Cardoso en treinta de agosto el año mil setecientos y 39" [35]⁶.

Tal declaración, inscrita al frente del instrumento, no podría dar lugar a dudas, y debería esclarecer definitivamente su origen y construcción local. Aún falta establecer una aproximación biográfica y perfil de Antonio Esteban Cardoso, ¿era cuencano o de origen portugués? ¿utilizó materiales autóctonos del lugar para el emplazamiento del órgano o los importó desde Europa? A lo largo de su existencia, el instrumento presenta evidencias de intervenciones en mayor o menor grado, la última en importancia aconteció en 1924, de la cual se da testimonio en una inscripción arriba de los postigos del fondo de la caja:

Este órgano se refaccionó el año de 1924, siendo obispo de la diócesis el Ilmo. Dr. Daniel Hermida, por el Mtro. Sr. Aurelio Mosquera C., ayudado por el escultor Aurelio Guerrero. Este mismo año de 1924 se reconstruyó el cuerpo de la Iglesia y toda su parte exterior⁷.

Entre las características del instrumento que más se distancian de la escuela ibérica de organería podemos resaltar (Andersen, Poul-Gerhard, 1969):

- Ausencia de juegos divididos en tiple y bajo entre las notas Do₃ y Do#₃ del teclado manual (a excepción del Medio Registro de Corneta)
- Ausencia de octava corta ibérica Mi/Do en el teclado
- Extensión de cincuenta y cuatro teclas del manual (Do₁ a Fa₅) con sus correspondientes canales tonales en el interior de la secreta

⁵ En el Sitio WEB <http://www.organsud.com> (2007) aparecen fichas con disposiciones de órganos históricos de Sudamérica, entre ellos el de la Catedral Vieja de Cuenca, esta información fue suministrada por el autor de esta tesis con datos y diversos artículos sobre órganos coloniales.

⁶ Inscripción en rótulos en la fachada principal del instrumento.

⁷ Inscripción en postigos posteriores de la caja del instrumento.



- Existencia de diez estatuillas de infantes en la fachada (similares a ángeles) que ejecutan cada uno su respectivo tubo de trompeta
- Fachada con distribución de tubos y ornamentación típica de escuelas de organería de Europa septentrional: Francia, Flandes o Alemania
- Sistema de reducciones verticales y horizontales desde el teclado a las válvulas principales

De cualquier forma, en el progreso actual de la presente investigación, no es posible afirmar que el instrumento en su totalidad haya provenido del exterior del continente, y menos aún negar el uso de materia prima local en su construcción original. El montaje, entonación y aderezo del mismo, sin duda le corresponde a Antonio Esteban Cardoso.

Según testimonios locales de habitantes de la ciudad de Cuenca, el órgano dejó de escucharse hacia 1960 aproximadamente⁸, y se ha mantenido en las mismas condiciones desde su última restauración en 1924.

Su sistema de insuflación manual se compone de cuatro fuelles de cuña que suministran el aire directamente a la secreta principal, sin la existencia de un fuelle intermediario de reserva. La disposición de sus juegos, registros correspondientes a las filas de tubos, podría ser común a varias escuelas de organería: flamenca, francesa, alemana e ibérica sin sobresalir ningún aspecto esencial de ellas, a excepción del juego de Corneta de mano derecha (tiples), típicamente hispánico.

El instrumento carece de pedalera (teclado de pedales), y sus registros se encuentran ubicados en tiradores a derecha e izquierda del teclado, pero los mismos corresponden a juegos enteros de familias de tubos.

El nomenclador se halla en idioma español, precedido de abreviaturas que no son comunes en instrumentos hispánicos de la península ibérica o de las colonias. Referencias orales recibidas recientemente en la ciudad de Cuenca por colegas músicos locales, nos dan cuenta de la supervivencia en la actualidad (año 2014) de una familia Cardoso, descendiente del constructor que vivió en el siglo XVIII. Desafortunadamente, el mayor de sus integrantes falleció

⁸ Estas referencias orales han sido comunicadas por: Mgs. Carlos Freire Soria, Lic. Hugo Cobos, Lic. Marta Maldonado, Sr. Gerardo Merchán.



en el transcurso de esta investigación; de cualquier forma, resulta inverosímil intentar reconstruir alguna imagen de Cardoso entre sus descendientes, después de casi tres siglos de residencia en la ciudad de Cuenca.

Capítulo 1

1.1.- Descripción de las escuelas de organería europeas, las características y entorno histórico de la organería en Sudamérica a principios del siglo XVIII. México, Perú, Brasil y Argentina.

En primer lugar, se trazará un breve contexto histórico correspondiente a la época de instalación del órgano histórico de la Catedral Vieja de Cuenca.

En 1701 había ascendido al trono de España el primer rey de la dinastía de los borbones: Felipe V, después de una guerra por la sucesión al trono español, que había beneficiado a los franceses. Su gobierno se extendería hasta 1746, y se caracterizó por centralizar la administración, existiendo secretarios y delegados, representantes directos del propio rey, disminuyendo así el poder de los virreyes, y dando lugar a diversos enfrentamientos entre criollos y extranjeros.

Durante el gobierno de Felipe V y su sucesor Fernando VI tuvo lugar en España el ingreso de la escuela musical italiana del Alto Barroco, entre sus máximos representantes Doménico Scarlatti (1685 – 1757), Carlo Broschi (1705 – 1782, conocido como el castrado Farinelli), este último llegó a ser primer ministro de Felipe V. En América Roque Cerutti (1683 – 1760), maestro de capilla de la Catedral de Lima; y Domenico Zipoli (1688 – 1726), organista de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Roma y en Córdoba (Argentina) (Furlong, Guillermo, 1945).

Varios maestros del barroco avanzado en Italia, Francia y Alemania fueron incorporando la estética del nuevo estilo “galante”, entre los franceses, el más destacado es sin duda Jean Philippe Rameau (1684 – 1764), organista, clavecinista, compositor y teórico. Entre su vasta producción se cuentan óperas, entre ellas “Les Indes Galantes”, en cuatro actos, el segundo de ellos acontece en el Cusco (Perú), y la misma cuenta con escenas de danzas.



Sin olvidar que la técnica del bajo continuo se afianza en España con los maestros italianos, la misma ya era conocida en la península ibérica de la mano de Joseph de Torres Martínez Bravo (1670 – 1738) en su tratado Reglas Generales de Acompañar en órgano, clavicordio y harpa (Martínez Bravo, Joseph de Torres, 1702).

La célebre discusión polémica que se originó a principios del primer barroco en Italia entre Monteverdi y Artuzzi, sobre el ingreso de las disonancias y cromatismos propios de la *Seconda Prattica* (Bukofzer, Manfred, 1947), aún se sostenían en España, más de un siglo después, y comentadas por el Padre Benito Jerónimo Fijóo (1676 – 1764), en su obra *Teatro Crítico Universal*. La música sacra litúrgica en España seguía prohibiendo el uso de instrumentos musicales de cuerda frotada, cuando los mismos se integraban sin inconvenientes en Italia, Francia y Alemania, en misas, oficios y cantatas (Feijóo, Benito Jerónimo, 1726).

Sólo estaban permitidos el órgano, y ensambles compuestos por chirimías, bajón, sacabuches, cornetas; el único instrumento musical de cuerdas permitido era el arpa diatónica de una orden o la cromática de dos órdenes.

Esta es la razón principal por la cual no existe en Ecuador –al menos en ningún archivo ha sido hallada hasta el momento- una producción en música sacra donde se imponga el estilo concertado italiano. La introducción de ensambles y orquestas de cuerdas en los templos recién se permitiría a fines del siglo XVIII, y continuaría a lo largo del siglo XIX.

A diferencia de las preferencias musicales que ya estaban vigentes en México, Puebla, Santa Fé de Bogotá, Lima, Cusco, La Plata, las cuerdas frotadas eran rechazadas por considerárselas teatrales y profanas.

En este marco se abre camino el órgano como instrumento musical preferido en la liturgia, y fiel a la tradición hispánica que lo coloca en una situación de privilegio con respecto a otros instrumentos musicales. Hacia fines del siglo XVI, habría comenzado en el Perú, la construcción local de órganos, con el fin de proveer a la Iglesia Católica, de la principal herramienta litúrgico-musical favorecida por el Concilio de Trento (1545-1563).



Mientras se producía esta expansión de templos y conventos, la provisión de muebles y objetos litúrgicos para el culto desde Europa, entraría en crisis; siendo ineficaz para abastecer extensos territorios surcados por montañas. Si bien los primeros organeros -constructores de órganos- serían españoles, estos rápidamente enseñaron el arte a los criollos y probablemente también a los indios evangelizados.

En las postrimerías del Renacimiento en América, este floreciente desarrollo se verificó en todas las artes, entre las que sobresale la "*escuela cusqueña de pintura*".

Muy diferente resultaría este proceso en México, donde la tradición española de organería sentó fuertemente sus bases, influencia que se extendería durante todo el siglo XVIII (Winter, Cecilia, 2006).

Es interesante hacer notar que, paralelamente al desarrollo de la música en las urbes españolas, se generó un importante aporte desde las "reducciones" jesuíticas que contaban con talleres propios para la fabricación de instrumentos musicales. Así lo prueban los talleres montados por el padre Antonio Sepp (1655-1733) en la reducción de los Tres Reyes Magos (Yapeyú - Argentina) (Furlong, Guillermo, 1945) y el del padre Martín Schmid (1694-1772) en las reducciones de los indios Chiquitos (al este de Bolivia) (Hoffmann, Werner, 1981).

Por los antecedentes consignados arriba, la importación de instrumentos del tamaño de un órgano de muro similar en sus dimensiones al órgano histórico de la Catedral Vieja de Cuenca, resultaba casi imposible. Las vías de acceso a la ciudad de Cuenca para llevar a efecto tal empresa podían ser dos: la primera posibilidad sería el puerto de Guayaquil, que involucraba el traslado del instrumento desarmado entre el Atlántico y el Pacífico en tiempos que no existía el Canal de Panamá. La segunda posibilidad sería el puerto de Cartagena de Indias, desde el norte de Colombia, que presupone un viaje por la cordillera alta hasta llegar a Cuenca.

Las características que se han presentado en esta primera aproximación al objeto principal de estudio de la presente investigación, conducen a considerar la naturaleza mixta en la construcción del órgano histórico de la



Catedral Vieja de Cuenca. Factores que indicarían la presencia de elementos extraños a la estética del órgano ibérico están presentes, pero aún no existen las condiciones y documentación para probar, como se integraron o construyeron dichos elementos (Saura Buil, Joaquín, 2001).

Un órgano requiere, por cierto, un mantenimiento riguroso y también costoso. A lo largo de los siglos los instrumentos se han ido transformando, cambiando su extensión, reemplazando juegos, variando su presión y entonación, e inclusive cambiando su sistema de tracción desde la consola con teclados y registros.

Afortunadamente, el instrumento de la Catedral Vieja de Cuenca en estudio conserva sus características originales de mecánica, insuflación de aire, registros y tubería en general, a excepción probablemente de su secreta principal (caja con aire donde apoyan los tubos). Al respecto existen dos posibilidades: 1º la secreta actual es la misma que se instaló originalmente en 1735 con cincuenta y cuatro canales tonales para cada una de las teclas del manual; o 2º la secreta actual no es la original de 1735, y probablemente haya sido reemplazada durante el transcurso del siglo XIX y principios del XX.

De poderse comprobar esta última posibilidad, el instrumento habría tenido una extensión diferente en sus orígenes, seguramente más estrecha, con octava corta en el extremo grave, y probablemente la división del teclado entre Do₃ y Do_{#3}. En el transcurso de la investigación, se irá despejando esta incógnita, principalmente si en el Archivo de la Arquidiócesis de Cuenca, se encontrase documentación al respecto (García Llovera, Julio Miguel, 2008).

Se ha procedido en la ubicación y delimitación histórica del proyecto, basada en las características generales de la organería en Europa en la primera mitad del siglo XVIII. Descripción y características generales de las escuelas de organería más representativas en Europa: Italia, Alemania, Francia, Flandes, Austria, España, Portugal.

Luego se ha procedido a la descripción de la organería en las colonias hispánicas y portuguesas: introducción de órganos construidos en Europa, los



primeros organeros y la construcción local. Escuelas de organería en México, Perú, Brasil y Bolivia, la organería en las Misiones Jesuíticas.

El desarrollo histórico, características técnicas de construcción, estética tonal, y ornamental de la organería europea a principios del siglo XVIII se encuentra detallada por el constructor de órganos danés Poul-Gerhard Andersen (Andersen, Poul-Gerhard, 1969). Bajo esta fuente, se describen a continuación, las características principales de cada escuela de organería europea a las que se hará referencia permanentemente en este estudio.

Escuela Italiana:

Sus orígenes se remontan a fines del siglo XV, cuando aparecen por primera vez los recursos de registros para seleccionar juegos (filas de tubos de la misma familia tímbrica), prevalece un solo teclado manual, y una pedalera de una octava de extensión, que se fue ampliando hacia el siglo XVII. La composición de estos instrumentos corresponde al llamado “ripieno”, registros de mensura media de principal en distintas octavas y quintas, la misma resultó en una descomposición del antiguo “órgano en bloque” de la Baja Edad Media (en alemán, *blockwerk*) (Sachs, Curt, 1940). Este modelo de órgano clásico italiano se construyó hasta 1890, cuando fue paulatinamente reemplazado por un nuevo ideal de estética romántica francesa.

Escuela Alemana:

Comenzó su desarrollo hacia fines del siglo XIV, con instrumentos citados por Michael Praetorius en su *Sintagma Musicum*, como el de la Catedral de Halberstadt (Praetorius, Michael, 1614). En el transcurso del siglo XV, al cuerpo principal del instrumento “Blockwerk”, se agregó una segunda caja con registros independientes, “Rückpositiv”, dando origen a la estética del llamado “Werkprinzip”, principio de obrador, que respondía a la ejecución de juegos de tubos en cajas independientes desde cada teclado manual y pedalera. Recibió una fuerte influencia desde el sur (Austria e Italia), y desde el norte (Holanda y Flandes); hacia mediados del siglo XVII se adoptó el teclado



de pedales en forma obligatoria, colección de preludios sobre corales: Tabulatura Nova de Samuel Scheidt (1587 – 1653) (Schlick, Arnolt, 1511).

Llegó a su punto culminante con la obra de los maestros alemanes del siglo XVII y XVIII: Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) (Hansell, David John Kenneth, 1980).

Escuela Francesa:

Durante el siglo XVI continuó los modelos: italiano desde el sur y flamenco en el norte; se consolidó definitivamente a principios del siglo XVII, en el uso alternado de órgano y *plain-chant* en la liturgia del oficio y la Misa. La costumbre de variar cada verso por los organistas, permitió configurar combinaciones de juegos que se utilizaron hasta finales del siglo XVIII, la fuente primaria para la descripción de los juegos es: *Harmonie Universelle* de Marin Mersenne (1588 – 1648) (Mersenne, Marin, 1636). Se caracterizó por el uso predominante de juegos de lengüetería en diferentes alturas; la pedalera alcanzó las dos octavas de extensión y se restringía a la ejecución del *cantus firmus*, al consolidarse la construcción de instrumentos durante el siglo XVIII incorporó registros de 16' en la misma (Bédos de Celles, Dom Francois, 1766). Esta escuela adquirió una magnitud de gran extensión en el siglo XIX, con el desarrollo de la organería romántico – sinfónica, su principal protagonista fue el constructor Aristide Cavallé – Coll (1811 – 1899).

Escuela Flamenca:

Se inicia en el siglo XV, adoptando las principales características de la escuela alemana del norte, entre ellas el “werkprinzip”; durante el transcurso del siglo XVI perduró el “blocwerk” en el cuerpo del gran órgano o teclado principal, la pedalera se utilizaba para la ejecución del *cantus firmus* (Van Biezen, Jan, 1995). El constructor más destacado en este período fue Hendrik Niehoff (1495 – 1561). Las filas de juegos correspondientes al *prestant* (principal), se duplicaban y en algunos casos triplicaban en el registro agudo para mantener el equilibrio de sonoridad respecto de los bajos. Existía una gran



variedad de juegos parciales armónicos en intervalos de terceras y quintas (mutaciones simples), y juegos compuestos hasta de diez o quince filas (mutaciones compuestas). Los maestros constructores alcanzaron un relieve notable en toda Europa, y eran contratados para construir órganos en países de escuelas diferentes a la flamenca, ajustándose a sus necesidades.

Entre ellos es indispensable mencionar a la familia Brevós, quienes construyeron los cuatro órganos de la Capilla del palacio de El Escorial, en España (Jambou, Luis, 1988).

Escuela Ibérica:

Sus orígenes comenzarían hacia fines del siglo XIV, donde aún existe una caja de esta época en la Catedral de Salamanca (García Llovera, Julio Miguel, 2007). Los instrumentos podían alcanzar dimensiones monumentales, pero predominaban ejemplares de un solo manual, con el teclado dividido en mitades para la mano izquierda y derecha, normalmente entre las notas Do₃ y Do#₃. El uso de la llamada “octava corta” en referencia a la primera octava de bajos del teclado con una distribución tonal diferente al resto, estuvo en vigencia hasta principios del siglo XIX, tanto en España y Portugal como en las colonias americanas. La altura de los tubos era medida en *palmos* en lugar de pies como en el resto de Europa, existía una variedad de juegos de lleno, nazardos (flautas), y lengüetas, como también mutaciones simples y compuestas con terceras y quintas (Hakalahti, Iina--karita, 2008). A fines del siglo XVII se agregó la lengüetería en fachada, la misma consistía en colocar tubos de lengüetas horizontales (acostados) en el frente de las cajas de los órganos, sus nombres de registros se llamaban: *Trompeta Imperial* (16'), *Trompeta de Batalla* (8'), y *Clarín de Campaña* (4') (Bonilla Moreno, Conrado, 1954).

1.1.1.- Escuelas de organería en Sudamérica durante la dominación hispánica y portuguesa

Si bien se ha hecho referencia más arriba (en página 19) a los primeros organeros españoles, cabe destacar que la construcción de órganos en España y Portugal no revestía características uniformes, por el contrario, cada región



aportaba sus rasgos propios a los instrumentos y a su repertorio. Del mismo modo ocurría en América en la vasta extensión de sus territorios coloniales.

Es así que se puede afirmar categóricamente la existencia de una "escuela cusqueña de organería", debido a la gran cantidad de instrumentos hallados en el Cusco y zonas aledañas, con características similares. Esta escuela se habría extendido hacia regiones más alejadas del Perú y probablemente también a Ecuador y Bolivia, hasta alcanzar el norte de la actual República Argentina (Baker, Geoffrey, 2008).

No se conocen hasta el presente antecedentes más remotos sobre construcción de órganos en todo el continente americano que puedan ser probados por las obras mismas, es decir, la actual supervivencia de instrumentos históricos. Si, en cambio, existen testimonios por escrito en diversos archivos, que prueban la construcción de órganos coloniales en el continente desde mediados del siglo XVI.

Demás está decir que las fuentes escritas sobre órganos históricos son escasas en Sudamérica, y con respecto al Perú, hasta el momento sólo se tiene conocimiento de un estudio publicado por un aficionado belga: "Órganos históricos del Perú", del Sr. Hans van Gemert, editado en Lima por Concytec (Van Gemert, Hans, 1986), hacia 1986. El otro pertenece a José de Mesa, historiador boliviano, quién realizó extensos viajes por Bolivia y Perú, en la búsqueda de órganos históricos coloniales; el autor de esta tesis ha podido comprobar personalmente la veracidad de su información en las ciudades y pueblos citados (Mesa, José de, 1987). Más abajo se enumeran las características básicas de la *escuela cuzqueña* de organería, en referencia a investigaciones personales realizadas en febrero de 1995, y confirmadas en viajes posteriores:

- ❖ Órgano del tipo de gabinete en un solo cuerpo, con o sin postigos.
- ❖ Alimentación de aire por fuelles de cuña, directa, sin fuelle de reserva.
- ❖ Un solo teclado manual, sin pedalera (teclado para los pies), dividido entre Do₃ y Do#₃, con octava corta Mi/Do, rigurosamente para todos los instrumentos. En el agudo la extensión llega hasta el La₄ o Do₅.



- ❖ Registros de corredera con mandos al frente, al lado del teclado o simplemente al costado de la caja del instrumento.
- ❖ Tracción mecánica directa bajo la secreta por medio de alambres o una rudimentaria reducción en el caso de instrumentos de mayor tamaño.
- ❖ En la composición de los juegos se utilizan tubos abiertos, tapados, de chimenea y lengüetas.

Existencia de registros especiales como "*pajarillos*" (gorjeos de pájaros) y el más importante: "*el tambor*", consistente en dos tubos graves que suenan simultáneamente, produciendo un choque de frecuencias. Este último aparece con bastante regularidad, inclusive en instrumentos pequeños, por lo que se deduce que se lo usaba como un recurso de ejecución en determinados tiempos litúrgicos (probablemente Viernes Santo y otros oficios de Pasión).

A continuación, se ha reconstruido una disposición "tipo" (teórica) de un órgano cuzqueño que podrá servir de guía sintética a organistas, organeros y musicólogos:

<u>Bajos:</u>	<u>Tiples:</u>
(<i>izquierda</i>)	(<i>derecha</i>)

Tapadas 8'	Enflautado 8'
Octava 4'	Tapadas 8'
Nazardo o Quinta 2-2/3'	Octava 4'
Octavín 2'	Nazardo o Quinta 2-2/3'
Quintilla 1-1/3'	Octavín 2'
Lleno	Quintilla 1-1/3'
-----	Lleno
Trompas 8'	Corneta (montada)
	Trompas 8'

Tambor, alimentado por dos fuelles independientes, y "*Pajarillos*".

Aquí se presentan las alturas de los juegos en pies, aunque, por tradición hispánica se lo hacía en "palmos", y en general en los órganos



cuzqueños no aparecen nomencladores de registros. Hasta ahora en el marco de investigaciones personales sólo se han hallado una serie de etiquetas aparentemente originales, en los juegos de bajo del órgano de Nuestra Señora de Belén del Cusco.

En otros casos, como los órganos de San Jerónimo y San Juan de Huaro, se trataría de inscripciones muy posteriores a la primitiva construcción de los instrumentos. Esta es una de las principales dificultades que se encuentran a la hora de inscribir claramente las disposiciones de cada instrumento: *la falta de listados de registros*. A esto también hay que sumarle el "caos" reinante en el interior de las cajas, con tubos doblados, fuera de su lugar o simplemente faltantes. En la medida en que se pueda realizar un estudio en profundidad sobre los tubos y secretas existentes, se revelarán las disposiciones originales de cada instrumento en particular.

Otro importante elemento decorativo de la *escuela cuzqueña* está representado en las bellísimas pinturas que se encuentran frecuentemente en el exterior de los postigos de las cajas. Dos personajes asociados a la música en la tradición "judeo - cristiana", aparecen con bastante frecuencia: el Rey David de Israel ejecutando un arpa gótica en Santísimo Salvador de Oropesa, una céltica en el órgano de la Epístola de la Catedral del Cusco. En San Francisco de Paula de Ayacucho, el rey David ha sido suplantado por el rey Don Fernando; en este caso seguramente el autor de la pintura quiso homenajear a Fernando III de Castilla (San Fernando). En cuanto al segundo personaje "Santa Cecilia", mártir de los primeros siglos del cristianismo, como bien sabemos es la "patrona de la música", y desde tiempo inmemorial se la asocia siempre con el órgano.

Ninguno de estos instrumentos ha sido provisto hasta ahora de ventilador centrífugo, la insuflación manual del aire debe realizarse con la mayor coordinación para evitar el ocasional corte en el suministro del viento. Hasta el momento no se ha encontrado ningún juego de 16' como base, excepto el "tambor" en los órganos de la Catedral, Iglesia de Lamay, y San Juan de Huaro (solamente dos tubos abiertos). Existen órganos de 8' abiertos -"Enflautado de 13 o 14 palmos"-, al menos real para el discanto y completando los bajos con



tubos tapados; 4' abiertos -"Octava o Tapadas de 6 palmos"-; y finalmente hallamos los positivos con base 2', como el de Fray Salamanca en el Convento de la Merced del Cusco. Estos pequeños instrumentos eran muy difundidos y fáciles de transportar, especialmente para las procesiones de Semana Santa, Fiestas de la Virgen, etc... En una publicación anterior del autor de esta tesis "Censo y Estudio de los órganos de la República Argentina" (Juárez, Miguel P., 1996), se cita al positivo de Susques, en la provincia de Jujuy, como al único sobreviviente de esta especie de "positivo transportable", siendo el órgano más antiguo en todo el territorio argentino.

En cuanto al diapasón de estos instrumentos, sólo se puede confirmar el del órgano del Evangelio de la Catedral del Cusco: algo menos de un tono y medio -casi una tercera menor- por debajo del normal ($L_a = 440$ Hz) realizada en investigaciones personales en 1995 y confirmadas por otros investigadores (Godoy, Enrique & Brogini, Norberto V., 2011). Aquí es pertinente recordar lo que refiere Juan Bermudo en su "Declaración de Instrumentos Musicales", libro cuarto, capítulo 45 (editado en 1555) (Bermudo, Juan, 1555); existirían instrumentos de altura normal y en sus octavas correspondientes, y finalmente nos habla de órganos que "son un diatesaron más alto que los sobredichos", es decir una cuarta más aguda -instrumentos transpositores en fa de nueve palmos y medio-. Sólo estudios muy precisos sobre los tubos aún existentes en los órganos cuzqueños podrán revelar este misterio, y más aún el del temperamento corriente de esta escuela, que posiblemente se trate de una variedad de "*mesotónico*".

Categorícamente es posible afirmar que existen escuelas de organería en Sudamérica; a pesar que en un principio parecía un tanto osado hablar de una "Escuela de Organería del Cusco", con el tiempo se ha podido verificar la existencia de variados órganos en distintas regiones de Ecuador y Perú, con particularidades fónicas y estéticas bien diferenciadas.

La mayoría de los órganos coloniales conservan aún sus fuelles de cuña originales para el suministro del aire, en la medida que su estructura esté intacta hay que conservarlos y usarlos; los mismos forman parte de la estética de cada instrumento, y afectan también la fónica.



Cuando el relojero escocés Alexander Cumming (1733 – 1814) inventó el fuelle de reserva hacia 1762, se iniciaría una nueva era en los sistemas de producción y almacenamiento de aire en los órganos.

La corriente del viento ya no circularía directamente de los fuelles de cuña o bombas hacia el interior de las secretas, el flujo de aire se encontraría previamente estabilizado en caudal y presión.

Este recurso posibilitó el reemplazo de los fuelles productores de aire, por un ventilador centrífugo a principios del siglo XX; previamente se ensayaron recursos electromecánicos alternativos que accionaban sobre los fuelles bombas para reemplazar la acción humana. Aquí finalizó definitivamente la asistencia del “*fueller*” o *entonador* que durante siglos fue indispensable para hacer sonar el instrumento además del arte del organista. En numerosos libros de cuentas de fábrica y gastos de tiempos coloniales, se hace mención a la paga del organista y el fueller por sus servicios en los cultos (Curt Lange, Francisco, 1954).

La cuestión está centralizada en torno a la preservación de un recurso muy antiguo, mediante el cual el órgano simula la respiración humana (o animal) para poder hacer cantar sus tubos. Esta función, lejos de ser una descripción poética, subjetiva o melancólica del órgano antiguo, se constituye en una acción operativa al momento de hacer sonar el instrumento, de manera tal que el sonido resultante afecta al cuerpo principal, es decir a los tubos. Actualmente se realizan innumerables grabaciones de música de órgano en audio y video, donde el instrumento es *fuellado* con manos y pies.

No existen parámetros definidos para establecer la presión del aire en órganos coloniales, pero si se puede afirmar que existen límites. Una presión aceptable medida con un manómetro en milímetros de columna de agua, podría oscilar entre los **40** a los **60** ^{mm}/c.a. (Andersen, Poul-Gerhard, 1969).

Ningún órgano del siglo XVIII excedía estos límites, al menos antes de la invención del fuelle de reserva, la entonación de los tubos se realizaba “a pie abierto”.



Probablemente con la aparición de los tubos armónicos (sobre-soplados), que poseen el doble de extensión, se hizo imprescindible un aumento de presión. Obviamente los parámetros cambiaron completamente con el advenimiento del gran órgano romántico-sinfónico, el *estándar* de presión para estos instrumentos ronda los 80 ^{mm}/c.a.

Una intervención inaceptable que se realiza sobre órganos antiguos consiste en forzar la presión al límite para que el instrumento aumente la sonoridad, y consiga “llenar el templo”. Expresión poco feliz por cierto, que no tiene fundamentos filológicos, y se encamina a satisfacer a un público ignorante, con la grave pérdida de la estética original del instrumento.

En cuanto a la nomenclatura original de los registros, existen muy pocas fuentes fidedignas testimoniales, por lo tanto, al no existir inscripciones en correderas, ni al frente de los tiradores, hay que recurrir a un estudio exhaustivo de los tubos y de la secreta, sus dimensiones, y en base a las proporciones establecer que juegos se montaron o faltarían.

En la mayoría de los casos, los organistas deben revisar el interior de cada órgano para conocer la disposición del mismo; en varios órganos se ha podido confirmar que la fila de base, generalmente en 4' no posee registro, es decir que se encuentra fija sonando permanentemente. En instrumentos de la segunda mitad del s. XVIII, y del XIX, solo accionan registros enteros, es decir desde la izquierda o derecha solamente.

En cuanto al diapasón predominante en los órganos coloniales, se ha podido verificar en varios instrumentos, que el mismo se encuentra aproximadamente una tercera menor por debajo del La a 440 Hz (sonaría un fa#). Es decir que la mayoría de los instrumentos serían transpositores en “la”, al bajar la tecla “do” suena un “la”. Aún no es posible encontrar una explicación convincente para este diapasón, pero Mariano Taffall en su tratado de organería lo menciona para órganos antiguos en la península ibérica (Taffall y Miguel, Mariano, 1873); en otras regiones de Latinoamérica parece que el mismo era un tono por debajo de La=440 Hz, por ejemplo en Oaxaca, México.



1.1.2.- Existencia de la octava corta en Latinoamérica

Esta característica fundamental de los órganos ibéricos se extendió hasta principios del siglo XIX, vayan como ejemplos los instrumentos construidos por Bosch en Palma de Mallorca; en Sudamérica, los instrumentos hallados en valles centrales de Perú, pueden confirmar su supervivencia hasta 1860 aproximadamente (Templo parroquial de Viscas, Huánuco). Con la finalidad de su reconocimiento visual, se presenta simulando el teclado, la distribución de sonidos por tecla en los dos tipos de octava corta y partida existentes en Europa desde el siglo XVI:

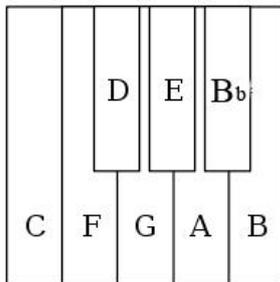


Figura 2. Octava corta
(de mayor uso en Iberoamérica)

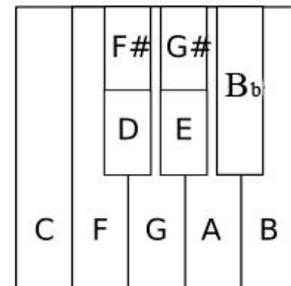


Figura 3. Octava partida
(inexistente en América)

La única distribución conocida y dominante en los órganos coloniales en América es la primera; la otra apareció como opción en claves, virginales y espinetas. Los monacordios encontrados hasta el momento se ajustan también a la primera distribución.

Tal característica en los teclados de los órganos coloniales, obliga a los organistas a practicar su repertorio en un instrumento similar, en un monacordio o en un electrófono donde puedan programarse tal distribución de sonidos por tecla en la primera octava del teclado.

En la mayoría de los instrumentos se observa la existencia de tracción mecánica directa sin reducción, afectando la distribución del peso necesario para pulsar las teclas en las distintas regiones del teclado. Esto no acontece en el órgano de la Catedral Vieja de Cuenca, donde Cardoso ha montado una tracción mecánica con reducción.



El problema afecta directamente a los organistas que deseen ejecutar en instrumentos coloniales; por el momento se carece de referencias prácticas suficientes, al menos en Sudamérica, debido a que son muy escasos los órganos de este período en condiciones de funcionamiento.

Una ventaja apreciable seguramente la tienen los organistas mexicanos, ya que en su país se han realizado un número significativo de restauraciones de órganos coloniales, que permiten la comparación.

Son muy pocos los instrumentos con reducción original completa (por ejemplo: Chongos Bajo, Huancayo), en algunos casos se ha adaptado una reducción en los extremos grave y agudo (por ejemplo: Capilla de Canincunca, Cusco) y en el noventa por ciento de los casos la tracción desde la tecla a la válvula principal de la secreta es directa “*en abanico*” debido a la figura que presenta la disposición de los tirajes de madera o alambres de metal. Las teclas extremas graves y agudas del teclado se encuentran mayormente afectadas, al determinarse un ángulo cerrado entre los tirajes y los extremos de la secreta. Esta particularidad ofrecerá una mayor resistencia al bajar las teclas extremas, con respecto a las centrales del teclado, la ejecución de un pasaje en escalas y a cierta velocidad, podría verse comprometida en estos casos, pero se la considera poco significativa para crear una limitación en el repertorio organístico.

La gran mayoría de los órganos coloniales de Sudamérica se encuentran fundamentados en un juego de cuatro pies (seis o siete palmos), generalmente de tubos tapados. De manera tal que la membrana basilar del oído humano, determina a estas frecuencias a la octava aguda de un diapason normal de ocho pies (trece palmos), por lo tanto, a los fines musicales, dichos instrumentos carecerían de bajos completos adecuados para sostener el canto o ensambles instrumentales.

Sin embargo, contrariamente a estas particularidades físicas y acústicas, al ejecutarse el instrumento con todas sus filas y el lleno, el resultado es por demás aceptable, simulando la existencia de bajos reales de ocho pies, cuando tales tubos no existen. Tal fenómeno psico-acústico, es conocido con el nombre de “*fundamental ausente*”, de modo que las frecuencias más graves de



un diapasón normal no suenan físicamente, pero la integración de juegos agudos con filas a intervalos de armónicos superiores, determinan una presencia virtual de estas frecuencias graves faltantes. Esta modalidad fónica y estética de los órganos, lejos de constituir un defecto, se ha transformado en un recurso válido y aceptable en instrumentos de tamaño reducido en toda Iberoamérica (Roederer, Juan G., 1995).

El organista encuentra ciertos límites para controlar el cuerpo sonoro de un órgano colonial. Se puede afirmar que en el ochenta por ciento de los casos, los instrumentos poseen correderas laterales a los costados de la caja principal, y ubicadas a la altura de la secreta. Las mismas accionan juegos partidos de izquierda y derecha del teclado, divididos según la tradición ibérica entre las notas Do natural y Do# de la octava central; aún no se han encontrado excepciones a esta regla. Tal disposición no permite al ejecutante realizar cambios de registración en el transcurso de la ejecución, excepto con la ayuda de algún asistente. En un quince por ciento de los casos, se encuentran tiradores al frente de la caja, divididos en izquierda y derecha, los mismos accionan sobre el juego cuando son empujados hacia el interior, contrariamente a la práctica usual.

En un cinco por ciento de los casos se han podido constatar modificaciones posteriores a la construcción del instrumento, como tiradores que accionan lateralmente al estilo italiano (Santiago Apóstol de Andajes, Oyón). En cuanto a los registros de “Pajarillas” y “Tambor”, en la mayoría de los casos accionan por medio de pequeñas palancas que se enganchan lateralmente, ubicadas en los extremos grave y agudo del teclado; en otros casos por medio de un tiraje montado en la parte superior de la ventana del teclado.

La existencia del registro de Tambor se debe a una fuerte herencia ibérica, sobre todo hispánica a la estructura de los órganos coloniales. Por lo tanto, lo más prudente sería consultarles sobre esta cuestión a los organistas españoles, herederos de una tradición centenaria. Aunque es probable que hoy en día ya no practiquen con tanta frecuencia un uso musical de este recurso. Y aquí es donde sobreviene la polémica: *¿el efecto sonoro del Tambor constituía un recurso musical o litúrgico?*



Es factible inclinarse a pensar que se trataba de un uso preferentemente litúrgico, y con más frecuencia de lo que aparenta. Sería ridículo pensar que el uso del *Tambor* fuese exclusivo para el Viernes Santo o para la Misa del Día de Todos los Fieles Difuntos (2 de noviembre); en todo caso podría extenderse para las misas de funerales de cuerpo presente, o de aniversarios. No se puede afirmar nada en este sentido, pero conviene dirigirse por esta opción al verificar la existencia en casi todos los instrumentos de este recurso fónico. Hasta los instrumentos más pequeños de tan solo cuatro juegos reales poseen siempre sus dos tubos de tambor (en algunos casos tres tubos) obligatorios. Se considera que tal exigencia de construcción, ya no era propia de una estética musical determinada, sino más bien correspondía a una costumbre litúrgica cotidiana y específica en tiempos coloniales.

Al igual que en España y Portugal, la mayoría de los instrumentos se encuentran desprovistos de atril para el soporte de música impresa. La razón se encuentra fundamentada en la práctica de la improvisación de versos instrumentales a cargo del órgano, es decir de los organistas, que reemplazaban estrofas del coro de *canto llano*, tanto en la Misa como en el Oficio. La ejecución con partitura de música escrita no era muy frecuente, por lo tanto, en la actualidad se requerirá colocar un atril por arriba de la ventana del teclado, con cuidado de no dañar la caja original, a donde se orienta generalmente el frente del instrumento.

1.1.3.- Ubicación temporal y espacial de la organería en el Ecuador

Las primeras instalaciones de órganos desde fines del siglo XVI corresponden a los órganos de la Catedral de Quito, y a los principales templos de la ciudad (Stevenson, R. 1962; Godoy, M. 1997). Pedro Ruanes habría sido el primero en instalar dos órganos en la Catedral de Quito en tiempos de Diego Lovato de Sosa (1538 – 1614), primer organista de dicha Catedral.

En 1563, Pedro Ruanes, instaló en la Catedral de Quito, “un par de órganos”, el donante, Don Lorenzo de Cepeda, hermano de Santa Teresa, pagó al mercader Ruanes, 234 pesos (Stevenson, Robert, 1963).



Fuentes primarias referenciales sobre existencia de instrumentos en templos coloniales del Ecuador existen también en las ciudades de:

Riobamba:

El mes de mayo de 1623, “Francisco de la Chica se compromete a construir un órgano de 3 registros para la Iglesia Mayor de Riobamba, en 700 patacones” (Freile L, José, 2008).

Ibarra:

Según Jorge Isaac Cazorla en el Libro de la Fundación del Monasterio de la Concepción de Ibarra:

El 29 de junio de 1668 años, que los mismos de Nuestro Señor Jesucristo quiso se colocase en la Santa Capilla de las Monjas, fundada en la Villa de Ibarra, a falta de Iglesia mayor con la solemnidad y aparato, aljazar en las calles y las esquinas, altares muy adornados, mucha música y cohetes, gran concurso de gentes que no cabía por las calles, Vísperas solemnes de nuestro patrono San Pedro, cantólas el Vicario Don Juan de Grijalba y Díaz, y con Misa de la Fiesta de San Pedro, predicó Dn Juan García de Aguado, asistió todo el Cabildo, Justicia y Regimiento; tocó el órgano y cantaron a tres voces muy bien compuestas ... (Cazorla, Jorge Isaac, 2000).

Guayaquil:

Modesto Chávez Franco, en sus "Crónicas del Guayaquil antiguo", informa que la iglesia Mayor de Guayaquil, “en 1777 tenía un pequeño órgano de España” (Chávez Franco, Modesto, 1930).

1.2.- Origen, construcción y montaje del Órgano de la Catedral Vieja de Cuenca Antonio Esteban Cardoso.

En los primeros años de estudio del órgano en Buenos Aires, el autor de esta tesis tomó contacto con fotografías de instrumentos históricos de Sudamérica, la primera fuente de referencia al respecto fue el libro *Die Orgel. Orgelbau Und Orgelspiel Von Der Antike Bis Zur Gegenwart por Friedrich Jakob, Hallwag Verlag, Berlin, 1969* (Jakob, Friedrich, 1969).

Esta publicación presentaba una colección de fotografías en blanco y negro y otras en colores de órganos históricos europeos y americanos, entre ellas la fachada del Órgano de la Catedral Vieja de Cuenca.



El instrumento se encuentra ubicado sobre la tribuna posterior de la nave central del templo, Carlos Freire Soria lo menciona en su tesis de maestría de la Universidad de Cuenca, según referencia del Dr. José María Astudillo Ortega en su obra “Dedos y Labios Apolíneos” (Freire Soria, Carlos, 2011, p. 17).

Constructor: Antonio Esteban Cardoso

Sobre la fachada existen dos rótulos donde se lee:

“Este órgano se hizo siendo cura Rector el Dr. Don Gregorio de Vicuña y mayor-domo, el Mtre. de Campo don Domingo Gonsales. Lo hizo don Antonio Estevan Cardoso en treinta de agosto el año mil setecientos y 39” [35].



Imagen 1 (25-01-97) – Inscripción frontal en la fachada del instrumento⁹

Referencias orales recibidas recientemente en la ciudad de Cuenca por colegas músicos locales, daban cuenta de la supervivencia en la actualidad de una persona descendiente del constructor que vivió en el siglo XVIII, perteneciente a la familia Cardoso¹⁰. Lamentablemente dicha persona falleció en el transcurso de esta investigación en el año 2015. De cualquier forma resultaría incierto intentar deducir el plan constructivo de Antonio Esteban Cardoso en el órgano de la Catedral Vieja desde una entrevista a un descendiente que ya no ejerce el oficio de organero tres siglos después.

En el marco de la hipótesis de esta investigación se han considerado tres caminos posibles en el emprendimiento de Cardoso:

1º.- Construyó íntegramente el instrumento en 1735, fecha del rótulo de fachada, pensando en un instrumento con base 8', secreta dividida y juegos partidos en la tradición ibérica, octava corta y juegos característicos.

2º.- Adaptó un instrumento construido para la Catedral con anterioridad, hacia 1618, del cual dan cuenta los documentos existentes en el Archivo Histórico de

⁹ Las imágenes de fotografías del Órgano Histórico de la Catedral Vieja de Cuenca, insertas en esta tesis, pertenecen al archivo personal del autor (©Miguel P. Juárez Cúneo).

¹⁰ Esta referencia oral fue comunicada por el Lic. Hugo Cobos, natural de Cuenca.



la Curia de Cuenca. Introdujo en el mismo algunas modificaciones, y su imponente fachada.

3º.- Se limitó a montar un instrumento proveniente de Europa con algunas modificaciones.

No se pone en duda la capacidad creativa de Cardoso, su dedicación y mano de obra; y menos aún su significativo aporte a la Iglesia Católica Romana, y a la comunidad de su época en Cuenca. Pero si llama poderosamente la atención, su disponibilidad de acceso a los materiales en relación al tamaño del instrumento. Algunas características de la factura y costuras de las planchas metálicas de los tubos, su factura y proporciones de los metales empleados, la reducción mecánica y el tipo de fuelles, divergen considerablemente del resto de los instrumentos construidos en la sierra en tiempos coloniales.

Del mismo modo, no es frecuente encontrar en órganos coloniales de Sudamérica, una fachada barroca tan trabajada, distinta a las de la organería peruana, y también distinta a las de la organería mexicana de tipo monumental. La disposición de registros original contemplaba la variedad de recursos solistas y también de acompañamiento en el “nuevo estilo italiano” del bajo continuo, que floreció en España a partir del 1700.

Capítulo 2

2.1.- Descripción de la extensión tonal del órgano, su disposición de registros: juegos y accesorios

Sistema de transmisión: mecánico; consola de ventana sobre la parte posterior; tirajes con varillas de madera y reducción. En la parte superior de la contra-fachada puede leerse una inscripción más reciente:

Este órgano se refaccionó el año de 1924, siendo obispo de la diócesis el Ilmo. Dr. *Daniel Hermida*, por el Mtro. Sr. *Aurelio Mosquera C.*, ayudado por el escultor *Aurelio Guerrero*. Este mismo año de 1924 se reconstruyó el cuerpo de la Iglesia y toda su parte exterior.

Extensión: Do₁ a Fa₅ en el manual. Carece de pedalera.



Disposición: aún resulta difícil encontrar una correspondencia entre los juegos de mano derecha y los de mano izquierda, debido a las abreviaciones "atípicas", para las cuales damos una posible interpretación.

Los tiradores de registros corresponden a filas de juegos enteros, se encuentran ubicados a izquierda y derecha del teclado, de allí el nomenclador en "mano izquierda" y "mano derecha", pero los mismos no accionan divididos en tiple y bajo como en la mayoría de los órganos ibéricos. La secreta principal no está separada entre las notas Do₃ y Do#₃ (García Llovera, Julio Miguel, 2007)¹¹:

Manual:	<i>Mano Izquierda</i>	<i>Mano derecha</i>
	1. Voces humanas	1. Cromornos
	2. Lleno Menor	2. Lleno Mayor
	3. Rte. Mayor	3. Quintas
	4. Vinuenas	4. Tda. Segunda
	5. Ova. Avierta	5. Mdio. R. de Corta
	6. Tda. Primera	6. Ata. Do Primero
	7. Angeles	[Trémolo]

Posible interpretación del nomenclador:

Tda. Primera = Tapada Primera

Tda. Segunda = Tapada Segunda

Ova. Avierta = Octava Abierta

[V]inuenas = Quincenas

Mdio. R. de Corta = Medio Registro de Corneta

Ata. Do Primero = Flautado Primero

Ángeles = por medio de derivaciones neumáticas desde la secreta principal hacia la fachada, suenan las pequeñas trompetas de los diez "infantes", las mismas faltan en la actualidad, pero es posible apreciar claramente los orificios de conducción del aire para cada tubo.

¹¹ La mayoría de los instrumentos europeos o americanos construidos hasta mediados del siglo XVIII se encontraban montados sobre secretas de canales tonales cromáticos desde el grave al agudo. La distribución del aire, por cierto, presentaba inconvenientes con un mayor consumo del mismo en la sección correspondiente a los graves con tubos de mayor tamaño. Tal deficiencia se compensó al construirse órganos con secretas de tonos enteros, las mismas permiten una mejor distribución del aire, pero impiden la división tradicional en registros graves y agudos, mano izquierda o derecha del teclado (nota del autor).



Imagen 2 - Derivación del aire de la secreta a los tubos de fachada, al centro sobre la columna de madera se aprecian dos caños de distribución a las figuras de los infantes (13-05-16)

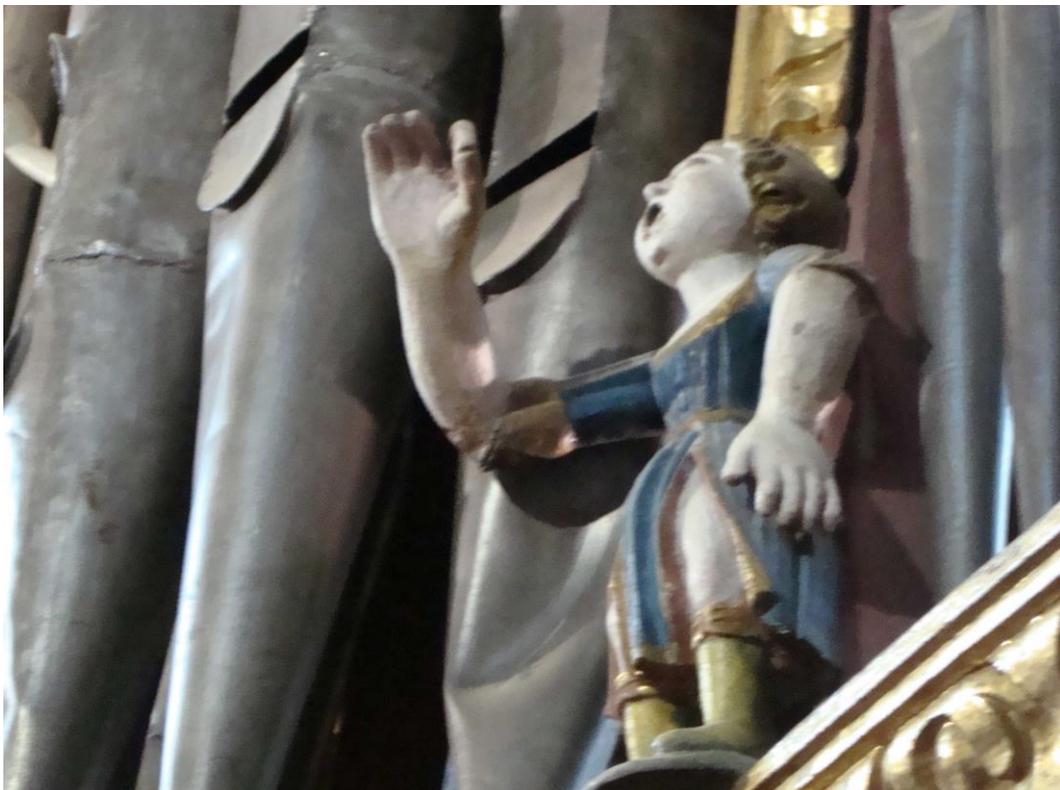


Imagen 3 - Infante sosteniendo su tubo de trompeta, inexistente en la actualidad (13-05-16)



El sistema de insuflación manual se encuentra compuesto por cuatro grandes fuelles de cuña, a cada lado del órgano.

Clasificación según Hornbostel – Sachs: Juegos de boca: **421.111.11** - juegos de lengüetas: **412.122**

Los registros se encuentran distribuidos en la secreta según la siguiente descripción:

Clarines de los ángeles

Posiblemente de altura 2'

Flautado Primero (8')

Toda la fachada corresponde a tubos reales.

Tapada Primera (8')

Las primeras notas son de madera donde se confirma 8'

Medio Registro de Corneta (5 Filas)

Falta verificar la composición de las filas

Octava avierta (4')

Primeras notas de madera abierta donde se confirma 4'

Tapada segunda (4')

Existen algunos tubos tapados de escasa altura, con la nomenclatura "Primero, Segundo" se asume que es de 4'

Vinuenas

El nombre correcto es Quincenas 2'

Quintas 2 2/3'

Probablemente un Nasardo 2-2/3'

Recorte Mayor

Existen tubos tapados de diámetro muy pequeño y de gran longitud, pudiendo ser de 8'

Lleno Mayor (3 filas)

Lleno Menor (2 filas)

Contienen 5 filas de mixtura con 2 correderas, el Mayor acciona 3 filas graves, y el Menor las dos filas más agudas.

Cromornos (8')

Existen muchos tubos que muestran claramente este registro.



Voces Humanas (8')

No existe ningún tubo de este registro, los mismos han sido extraídos de la secreta.

Las notas correspondientes a los canales tonales del registro ángeles (clarines de los ángeles) son: Si₁, Do₂, Mi₂, Mi₂, Sol₂, Fa₃, Fa₃, Sib₃, Mi₄, Sol₄.

Tiene una corredera única para estas notas, y en la secreta existe un canal exclusivo para las mismas (en total existen 54 canales tonales para cada tecla Do₁ - Fa₅ + 10 canales tonales adicionales para los clarines de los infantes), de tal forma que estas notas en el teclado accionan 2 válvulas en la secreta.

2.2.- Sistema de insuflación y difusión del aire.



Imagen 4 - (25-01-97) Fuelles de cuña originales, cuatro en total (izquierda)

El instrumento conserva aún el sistema original de insuflación manual de aire por medio de cuatro fuelles de cuña de seis pliegos cada uno, los mismos se encuentran ubicados por pares a izquierda y derecha de la caja del instrumento. Esta distribución podría suponer el empleo de dos fuellers¹² a cada lado del órgano, de lo contrario uno solo se cruzaría todo el tiempo detrás de la consola y del organista.

¹² Se denomina fueller al encargado de alzar los fuelles para que el organista pueda ejecutar el instrumento, hasta fines del siglo XIX no era posible hacer sonar un gran órgano sin este asistente. Existe documentación pertinente en archivos tanto en Europa como en América, donde consta la contratación y el pago por este servicio.



Imagen 5 - Fuelles de cuña originales, cuatro en total (derecha) (13-05-16)

En las imágenes precedentes es posible apreciar también el conducto de alimentación de aire a la secreta principal del instrumento. Se observan también algunas piedras y ladrillos en el extremo interno de los fuelles a modo de peso para sostener una presión estable del aire al interior de la secreta. No existen hasta el presente evidencias de instalación de ventilador centrífugo, ni motor eléctrico para reemplazar el suministro de aire, de realizarlo en el futuro, implicaría también la construcción de un fuelle de reserva y una válvula de regulación en el conducto de alimentación general.

El instrumento conserva en su interior un mecanismo de trémolo por aire saliente “a vent perdú” según la expresión de la tradición francesa; aún no se ha podido encontrar el registro de accionamiento desde la consola o cercanos al teclado.



Imagen 6 - Órgano de la Catedral Vieja de la ciudad de Cuenca - Provincia del Azuay - Ecuador (21-09-08)

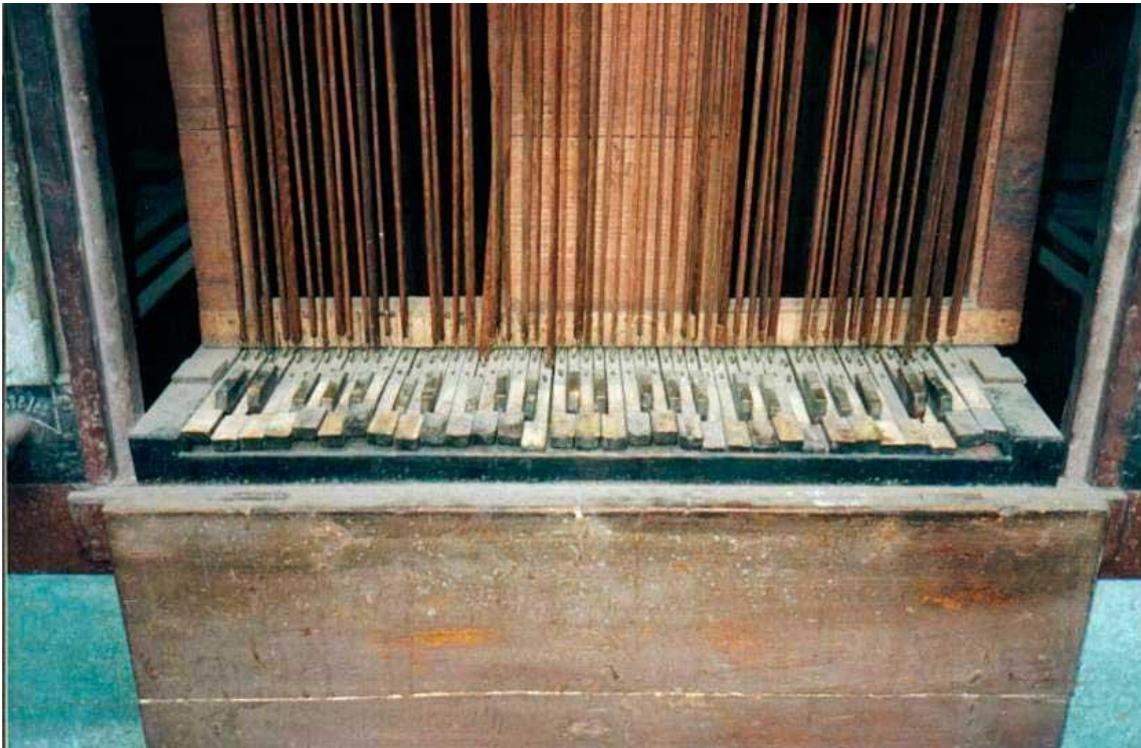


Imagen 7 - (25-01-97) Teclado manual del Órgano de la Catedral Vieja de Cuenca - Ecuador (fotografía tomada en 1997)

2.3.- Secretas, reducciones y tracción mecánica de teclas y registros

El instrumento de la Catedral Vieja posee una secreta principal, con derivaciones a tubos de fachada, registro de corneta montada (5 filas), y clarines de los diez infantes.



Imagen 8 - Vista superior de la secreta principal del órgano de la Catedral Vieja de Cuenca (pandereta y tapas) (13-05-16)



Imagen 9 - Vista lateral de la secreta principal del órgano de la Catedral Vieja de Cuenca (13-05-16)



Se aprecian claramente cinco panderetas (estructuras con orificios para sostener los tubos), por arriba de las tapas de la secreta, coincidentes con cada una de los juegos del instrumento. En la misma se accionan las válvulas principales para cada uno de los canales tonales correspondientes a cada tecla, y estos a su vez se encuentran desplazados con respecto al teclado manual. Tal distancia en el accionamiento se mantiene operable por medio de reducciones, una característica normal en distintas escuelas, pero no muy frecuente en instrumentos coloniales de Sudamérica. La mayoría de los órganos realejos, o de gabinete construidos por organeros locales, solo cuentan con una transmisión mecánica directa desde el teclado, vertical en el centro, y en ángulo hacia los extremos, careciendo de reducciones.



Imagen 10 - Vista frontal de las válvulas principales con sus tirajes a las reducciones (13-05-16)

Dos tapas sobre la contra-fachada del instrumento permiten acceder a las válvulas principales de la secreta. Como ya se ha mencionado anteriormente, la misma es completa para cada juego del grave al agudo, y de tonos enteros, correspondiendo los tubos más graves al centro de la misma.



Imagen 11 - (25-01-97) Detalle de la tracción mecánica vertical desde el teclado a la secreta



Imagen 12 – Detalle de la reducción horizontal para ampliar distancia en la secreta (13-05-16)

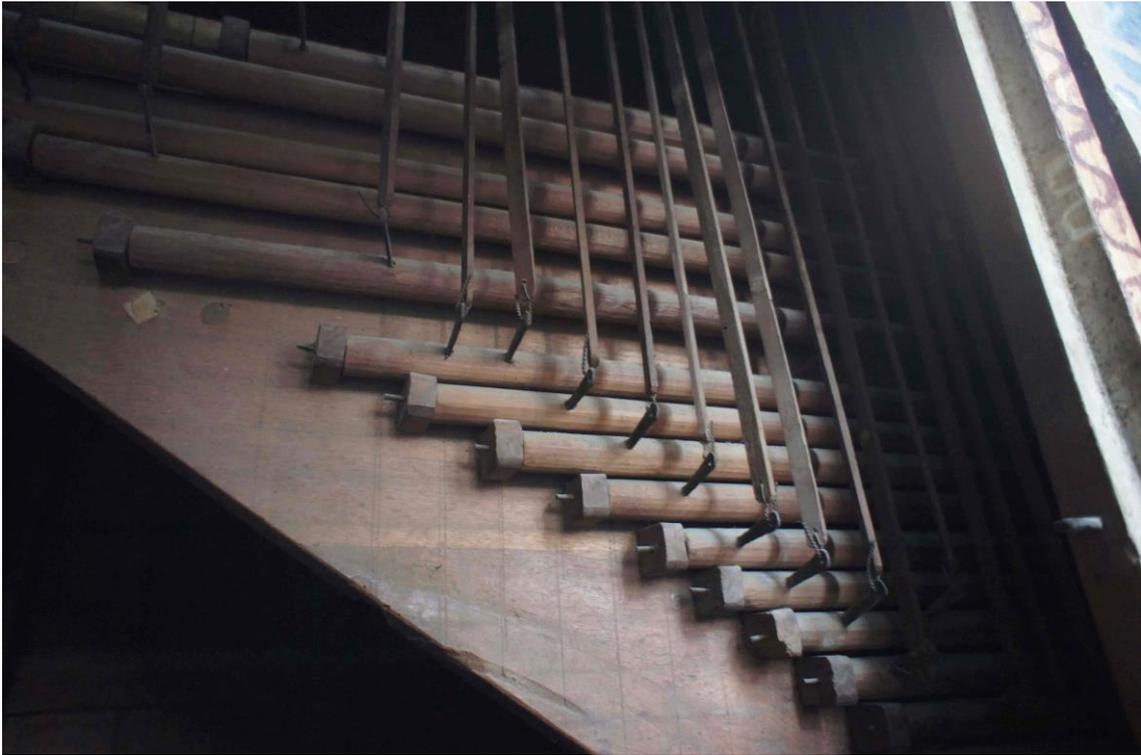


Imagen 13 – Detalle de la reducción con molinetes horizontales, y tirajes hacia las válvulas principales (13-05-16)

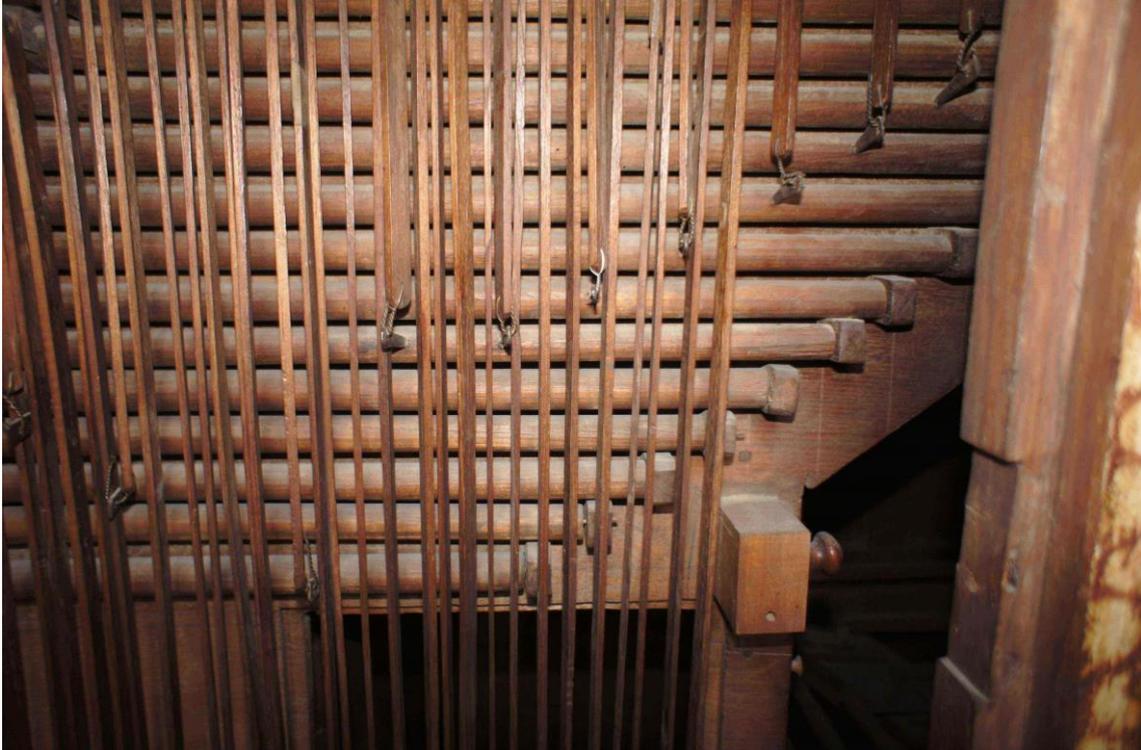


Imagen 14 – Reducciones y desplazamiento lateral del movimiento desde la tecla a la secreta (13-05-16)

Capítulo 3

3.1.- Caja y fachada, distribución de tubos frontales, ornamentación, pinturas y esculturas.

Como bien se puede probar, desde fines del siglo XVII, los organeros constructores españoles, portugueses, y también franceses y algunos flamencos, adicionaron tubos de fachada horizontales de la familia de las trompetas. Normalmente aparecían en los registros con los nombres de Trompeta imperial (16'), Trompeta de batalla (8'), y Clarín de Campaña (4') (Jambou, Luis, 1988). Esta tradición continuó principalmente en México, y aún se observa al menos en un instrumento tardío de tradición ibérica en la Catedral de Santiago de Cuba (Facultad de Filosofía - Universidad de Valladolid, 2004).

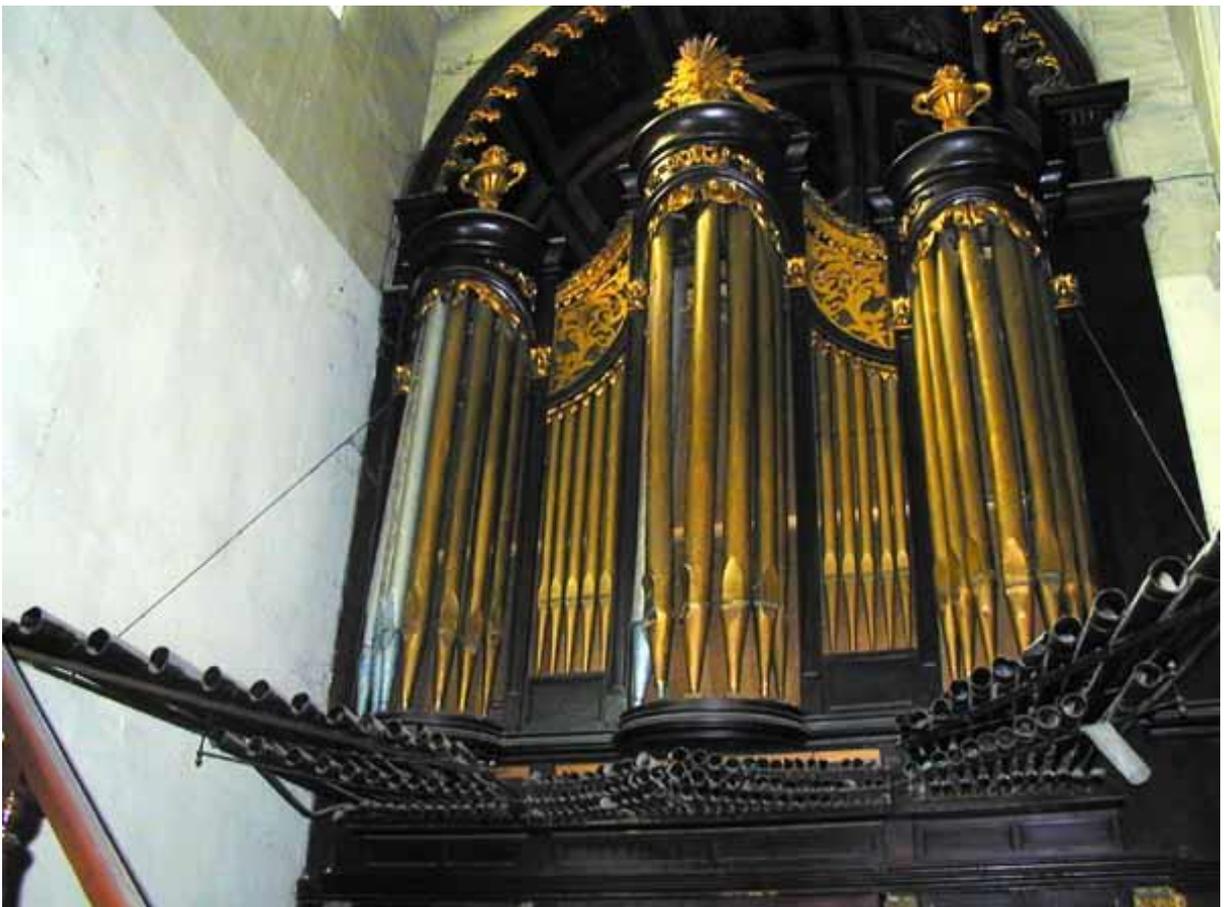


Imagen 15 - Fachada del gran órgano de la Catedral de Santiago – Cuba

<http://www.musicologiahispana.com/organos/cuba/21.htm>



Muy escasas fuentes documentales mencionan juegos de lengüetería en fachada en Sudamérica en instrumentos coloniales, al menos se observa una pequeña caja con tubos de clarín (2') al frente del órgano de la Basílica de la Merced de Trujillo (Perú), y también figuras de “auténticos ángeles” en posición de ejecutar trompetas, similares a los infantes de fachada del órgano de la Catedral Vieja de Cuenca (Mesa, José de, 1987)¹³.



Imagen 16 - (10-02-98) Órgano de la Basílica de la Merced de Trujillo - Perú

La existencia de autómatas con figuras de tipo zoomorfo o antropomorfo, aparecen en fuentes fidedignas como en el caso del gran órgano de la iglesia de Saint Martini de Halberstadt en Alemania central, construido por David Beck en 1595, citado por Michael Praetorius en su *Sintagma Musicum* (Praetorius, Michael, 1614). Figuras de ángeles aparecen en infinidad de cajas y fachadas de instrumentos, pero en la mayoría de los casos con fines simplemente ornamentales o alegóricos. Del mismo modo se aprecian sirenas, y en la tradición de la organería nórdica de Europa, torsos de mujeres con sus pechos desnudos, enmarcando las cajas del positivo de espalda.

¹³ Investigaciones personales realizadas en febrero de 1998, permiten confirmar la existencia de este recurso en el instrumento citado. Según José de Mesa el mismo fue construido en 1787 por José Mariano Merino y Guarisela, y terminado por Fray Miguel Lazo de la Vega.



Imagen 17 - Órgano de la Martinikirche de Halberstadt - Alemania Federal¹⁴ (13-03-96)



Imagen 18 - Vista inferior del Positivo de espalda del órgano Arp Schnitger de Saint-Michael de Zwolle - Países Bajos <http://mypipeorganhobby.blogspot.com/2009/07/grote-sint-michaelskerk-zwolle.html>

Lo curioso y significativo en el órgano de la Catedral Vieja de Cuenca, es la existencia en el diseño original del instrumento de diez figuras de niños que ejecutan trompetas, las mismas son pequeñas esculturas al frente de la fachada del instrumento.

¹⁴ Fotografía de archivo personal tomada en Alemania Federal (marzo de 1996).

En la nomenclatura de registros a los costados del teclado manual principal, se accionan por medio de un tirador con el nombre de “ángeles” (aunque estrictamente no lo sean). La secreta principal del instrumento contiene los canales tonales asignados para alimentar de aire a cada una de las diez figuras, posibilitando así la ejecución de diez trompetas.

Desafortunadamente, en la actualidad no se ha podido preservar ninguno de estos tubos, que presumiblemente pertenecían a los de lengüetería; y en relación a su tamaño, corresponderían a clarines de tres a cuatro palmos de longitud.



Imagen 19 - Órgano de la Catedral Vieja de Cuenca - Ecuador - Fachada frontal con esculturas de sirenas, pinturas e infantes (21-09-08)

En la ciudad de Quito, en la Basílica de Nuestra Señora de la Merced, existen otros dos órganos coloniales de estilo auténticamente ibérico (c.1740), las cajas ricamente ornamentadas, también exhiben cada una seis figuras antropomorfas ejecutando trompetas, en este caso sí se encuentran los tubos (construidos en madera), pero aparentemente solo se trataría de esculturas ornamentales¹⁵.

¹⁵ Fotografías y evidencias de investigaciones personales nos permiten respaldar esta afirmación.

Razones de accesibilidad al lugar, han impedido al autor de esta tesis comprobar si en este caso los ejecutantes de trompetas (figuras humanoides), ejecutaban las mismas o no. Con seguridad, se puede inferir visualmente, que estas figuras tampoco son ángeles (carecen de alas), más bien parecerían semejarse a figuras de guerreros defensores del Cristianismo, una meta de la Orden Real y Militar de Nuestra Señora de la Merced fundada en 1218 por San Pedro Nolasco (1180 – 1245).

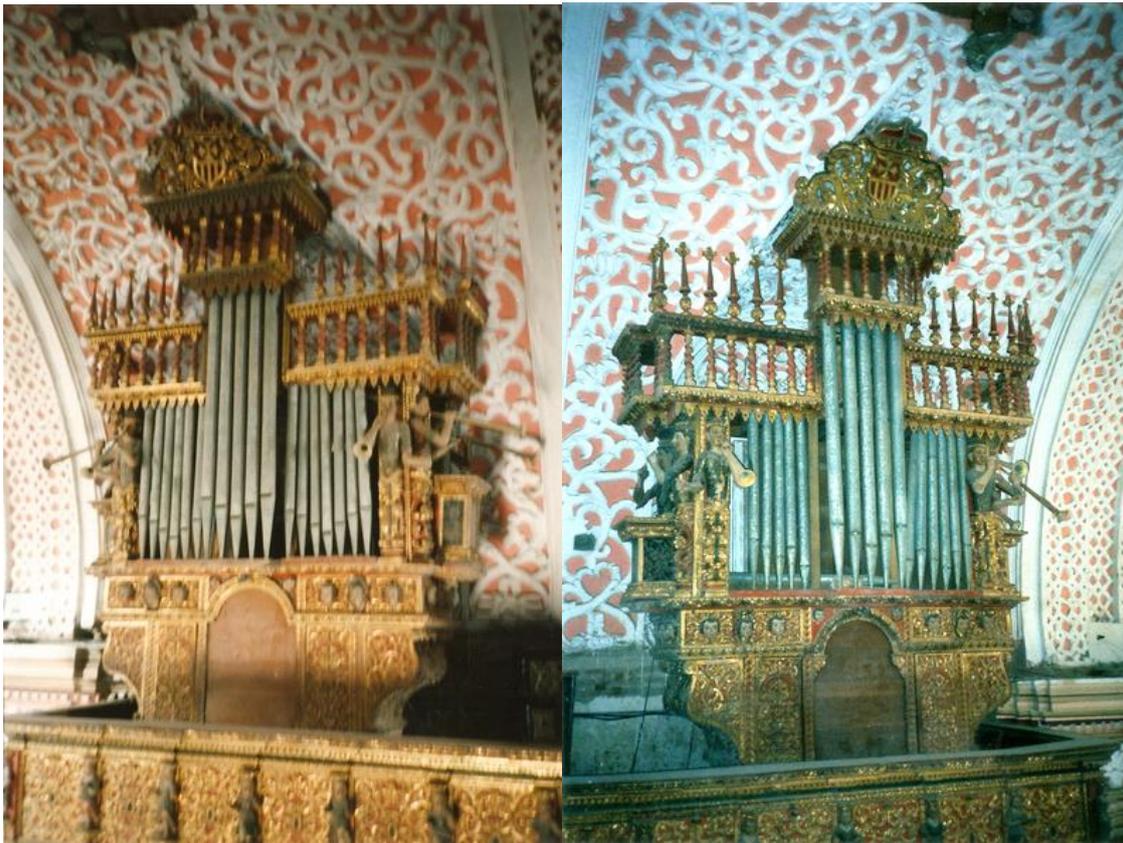


Imagen 20 - Órgano del Evangelio

Imagen 21 - Órgano de la Epístola

Basílica de la Merced de Quito (20-01-97)

El origen del instrumento de la Catedral Vieja plantea dos opciones: 1ª fue íntegramente construido en Cuenca por el organero Cardoso, con materiales del lugar, que incluiría además un taller para la fundición de las planchas de metal necesarias para la elaboración de los tubos, como también los elementos para la construcción de la secreta, fuelles, reducciones, teclado y tirajes de registros. 2ª el trabajo de Cardoso se habría limitado exclusivamente al montaje del instrumento, siendo su origen y construcción, desconocido hasta el momento.



Varias conjeturas podrían considerarse en torno al trabajo de Cardoso. ¿Conocía este organero diversos estilos de construcción de instrumentos además del ibérico? ¿Utilizó partes de un órgano anterior de estilo hispánico para su obra en Cuenca en 1739? ¿Es el autor de la fachada frontal de la caja? ¿Por qué razón decidió instalar en el frente de la caja diez figuras de infantes ejecutando su respectiva trompeta, afinadas y accionadas desde un registro en consola?



Imagen 22 - Registros de mano izquierda

Imagen 23 - Registros de mano derecha

Catedral Vieja de Cuenca (25-01-97)

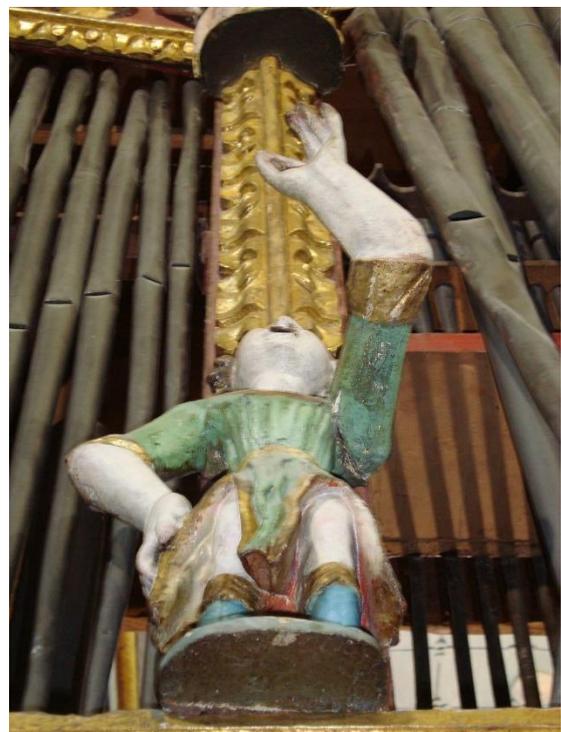
En cuanto a las características originales de tradición ibérica, es innegable que las mismas están presentes en el diseño del instrumento de Cardoso. Su extensión de tesitura original, probablemente respondía a 45 canales tonales con sus respectivas válvulas principales, en una secreta que desapareció hacia mediados o fines del siglo XIX.

La presencia actual de registros divididos en mano derecha e izquierda, tenían sentido en relación a la secreta original con división entre D_03 y $D_0\#3$. Actualmente los mismos son enteros, y conservan el accionamiento a izquierda y derecha del teclado, pero no resultan funcionales en tiples y bajos.

Finalmente, se concluye en que los *clarines de los ángeles* son la característica única y singular de este instrumento. Sin alas pero con sus tubos de trompetas, representan un marco iconográfico musical en Latinoamérica que no agota los caminos de la investigación musicológica.



Imagen 24 - Figuras de infantes sosteniendo tubos de trompetas (faltantes) (21-09-08)



Imágenes 25 y 26 - Detalles de Infantes (ángeles) en la fachada (21-09-08)



3.1.1.- Características fono-estéticas del instrumento: diferencias con la tradición ibérica.

El cuerpo sonoro principal del órgano de la Catedral Vieja de Cuenca se aparta de la tradición de la organería ibérica hispano-portuguesa en diversos aspectos de su construcción que se describen a continuación (Andersen, Poul-Gerhard, 1969):

- Extensión del teclado Do₁ a Fa₅ – cincuenta y cuatro teclas y canales tonales en la secreta principal. No corresponde a las extensiones usadas en la mayoría de los órganos coloniales de tradición ibérica, esta se aproxima más bien a una secreta con octava corta de cuarenta y dos o cuarenta y cinco canales tonales (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Sib₁ a La₄ o Do₅). La existente actualmente podría no ser original, responde más bien a extensiones de instrumentos de mediados del siglo XIX (Sumner, William Leslie, 1973).
- Secreta construida para accionar juegos enteros de una sola fila del grave al agudo, característica de la organería en Europa central o septentrional; los mismos no se encuentran divididos en bajo y tiple entre las teclas Do₃ y Do#₃. La única excepción se aprecia en el juego Medio Registro de Corneta (cinco filas) para la mano derecha.
- Para la fecha de su montaje en la tercera década del siglo XVIII, adquiere relevancia la ausencia de octava corta en los bajos, y su reemplazo por la octava cromática normal. Cabe confirmar fehacientemente si la actual secreta es original de 1735, o la misma habría sido reemplazada en el transcurso del siglo XIX (Archivo Musical de la Curia de Cuenca, 1853).
- La fachada con su estructura de tres torreones, profusamente ornamentada, no es la típica de tradición ibérica, específicamente en Sudamérica. Una mayor variedad en la construcción de órganos de muro, se aprecia en España y México, donde es posible encontrar con cierta frecuencia recursos innovadores en el plan del instrumento.



- Ausencia del registro de tambor, recurso funcional litúrgico; y de las pajarrillas consistentes en un recipiente con agua donde se inserta un pequeño tubo de metal, imitando el gorjeo de pájaros. Estos dos accesorios son comunes y obligados en casi todos los órganos coloniales en Sudamérica.

3.1.2.- Iconografía ornamental o funcionalidad musical en figuras representativas en fachadas de órganos ibéricos: Europa y América.

Las fachadas de cajas de órganos comienzan a destacarse en Europa desde mediados del siglo XIV, tres de ellas aún sobreviven: antiguo órgano de la Catedral de Salamanca (solo la caja vacía, c. 1390), órgano de la iglesia de Norrlanda (solo la caja vacía, c. 1370), y órgano de la Abadía de Sión en Valère (Suiza, 1390) (Williams, Peter, 1993).



Imagen 27 - Copia moderna del órgano de Norrlanda en Suecia por Roland Dopfer



Imagen 28 - Caja del antiguo órgano de la Catedral de Salamanca - España

<http://www.gdo.de/fileadmin/gdo/images/Ostheim-Norrlanda.jpg>

<https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/05/b4/24/57/capilla-anaya-organo.jpg>



Imagen 29 - Órgano de la Abadía de Sión en Valère (Suiza)

<http://mypipeorganhobby.blogspot.com/2008/11/organ-sion-switzerland.html>

Con el paso de los siglos y los estilos constructivos de órganos, la variedad e imaginación se complementan en la fachada, para declinar en instrumentos del siglo XX. En los órganos modernos desaparece también el concepto de caja, los tubos lucen montados directamente sobre las secretas, solamente la sección expresiva se encierra tras persianas comandadas por un pedal.

Como afirma Winternitz, durante la Edad Media, gran parte de las descripciones iconográficas de instrumentos musicales se ajustaban a los textos bíblicos del Apocalipsis del Apóstol Juan: entre ellas el autor coloca en primer lugar a “Los siete ángeles con trompetas”, Apoc. 8: 2, 6¹⁶. Tal alegoría explica y justifica la existencia de ángeles músicos, una gran variedad de figuras, humanas, antropomorfas, y zoomorfas en las fachadas de las cajas de órganos en Occidente, tanto en Europa como en América (Winternitz, Emanuel, 1979).

¹⁶ En el texto original: “The seven angels with trumpets (Rev. 8. 2, 6)”.

Un breve paseo por las fachadas de órganos de Europa central y de España expondrá una idea clara de esta tradición arraigada en diferentes credos cristianos, en distintas épocas y escuelas.



Imagen 30 - Órgano de la Colegiata de San Bartolomé de Belmonte - Cuenca – España



Imagen 31 - Órgano de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor - Granada - España



Imagen 32 - Órgano de la Colegiata de San Sebastián de Antequera - Málaga – España

En América, también los ángeles y diversas figuras adornan las fachadas de órganos, entre los que se destaca México:

Existe una supervivencia numerosa de órganos sobre todo de los siglos XVII y XVIII, relevamientos, catálogos, restauraciones, tesis y ponencias en simposios y festivales internacionales, dan cuenta de este patrimonio. A modo de ejemplo se presenta aquí:

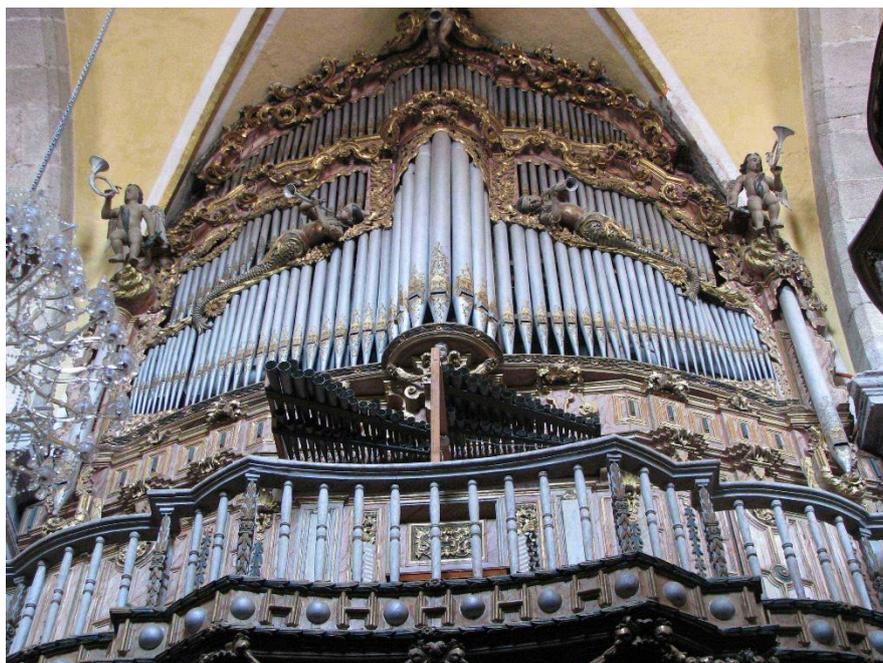


Imagen 33 - Órgano del Ex - convento franciscano de San Martín de Texmelucán - Puebla

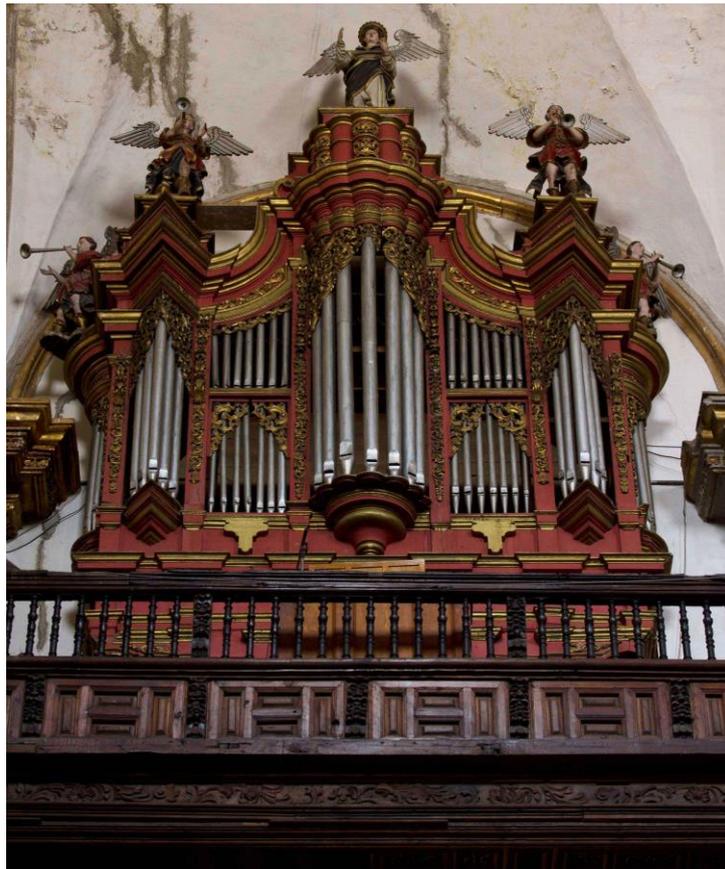


Imagen 34 - Órgano del Templo de Santo Domingo - Ciudad de México

En Ecuador, tres instrumentos del período colonial dan testimonio de esta alegoría:

- 1º.- órgano de la Catedral Vieja de Cuenca (constructor Antonio Esteban Cardoso, c. 1739)
(ver Imagen 19, pp. 50)
- 2º.- órgano del Evangelio de la Basílica de la Merced de Quito (autor desconocido, c. 1740)
(ver Imagen 20, pp. 51)
- 3º.- órgano de la Epístola de la Basílica de la Merced de Quito (autor desconocido, c. 1740)
(ver Imagen 21, pp. 51)

En cuanto al aspecto funcional de los infantes ejecutando trompetas, al frente de la caja del órgano de la Catedral Vieja de Cuenca, aún existen dudas con respecto a tal posibilidad en el marco de la liturgia tridentina a principios del siglo XVIII. Sin duda es reconocible un uso relativamente frecuente de este recurso fónico, debido a la existencia del registro en los tiradores laterales al teclado manual del instrumento.



En este aspecto se advierten las guías propuestas por Evguenia Roubina en cuanto al tratamiento de la iconografía musical general en las fuentes figuradas, entre las que menciona las siguientes evidencias:

- I. Organológicas
- II. Musicológicas
- III. Antropológicas
- IV. Teológico – filosóficas, con respecto a esta última, amplía: “o relacionadas con la connotación teológica, ética o estética que adquiere la imagen de la música en los “textos visuales”” (Roubina, Evguenia, 2010).

Cabe aclarar, que, si bien es comprobable la ruta de suministro de aire desde los canales tonales en la secreta a cada una de las figuras de infantes, la misma no se corresponde con la afinación precisa de los tubos, más bien responde a una medida de distancias entre los infantes en la fachada, y su mejor acceso en la distribución del aire desde la secreta. Tal comprobación de tonos en cada una de las diez esculturas, no es posible de verificación en la actualidad debido a la ausencia de las trompetas, sus posibles dimensiones y conjeturas funcionales.

De cualquier forma, diez notas resultan escasas para expresar una melodía con un perfil protagónico; se podría pensar preferentemente en giros breves y concisos a manera de toques de llamada en un ámbito diatónico y modal. Estos giros se integrarían a la liturgia en ciertas festividades que permitiesen su uso; las posibilidades de combinarse con otros juegos en la ejecución de una obra es completamente imposible.

En cuanto a los dos órganos del coro alto de la Basílica de la Merced de Quito, los mismos se encuentran en la actualidad con sus cajas vacías de tubos en las secretas, se han colocado unos pocos tubos externos de fachada (no originales) para preservar la estética visual.

Un estudio detallado de los restos que aún subsisten de las secretas puede develar la disposición original de registros. Hasta el presente solo se ha verificado que la disposición de cada órgano es distinta, no son gemelos



idénticos, queda aún por determinar el tipo de juego y su correspondiente altura.

Los personajes externos de tipo antropomorfo que rodean las cajas ejecutando trompetas, tampoco son ángeles, ni ornamentales, ni apocalípticos. Más bien es posible comprobar que se trata de guardianes, custodios de la doctrina cristiana, un homenaje tardío a los fundadores de la Orden Real y Militar de la Merced (San Pedro Nolasco, Barcelona, 1218), quienes protegían a los fieles cautivos por musulmanes. Una prueba evidente de la relevancia de tal empresa es la existencia del escudo de la orden, pintado en el torreón superior de las dos cajas.

Seis de estos personajes rodean las fachadas de ambos órganos (en total doce), esgrimiendo sus trompetas, en actitud defensiva o preventiva.

3.2.- Características y distribución de la tubería en la secreta principal.

Un estudio comparativo de medidas de los tubos utilizados en la construcción del instrumento arroja una primera visión de base a los efectos de elaborar los diapasones por octava, que correspondían originalmente en tiempos del montaje de Cardoso. No es posible la construcción de un órgano sin establecer con claridad estos diapasones, los mismos afectarán al tono, la sonoridad, el timbre, la envolvente temporal. Del mismo modo a los márgenes de entonación que proponga el organero en su etapa final de ajustar el sonido de cada tubo en cada juego, al entorno acústico del templo (Bédos de Celles, Dom Francois, 1766).

En el estado actual del instrumento de la Catedral Vieja de Cuenca, faltan prácticamente más de la mitad de los tubos de su secreta principal. En su mayoría se advierte un deterioro progresivo por aplastamiento de los mismos, extracción o desaparición, principalmente de los más pequeños. Por tal motivo, no fue posible verificar las medidas de todos los tubos de cada uno de los juegos existentes, solo se procedió a tomar muestras de aquellos más significativos por su confección original.



En principio subsisten tubos de metal y de madera, abiertos y tapados, semi-tapados con chimenea, y de lengüeta, estos últimos muy escasos por cierto. Los juegos denominados Cromornos, Voces Humanas y las trompetas de los infantes ya no se encuentran en la secreta ni en la fachada, solo es posible hallar unos pocos resonadores en una caja de cartón que los contenía a modo de desechos¹⁷. Los trece tubos seleccionados a modo de muestra para este fin son los siguientes:

Nota:	Alto del resonador:	Alto del pie:	Ancho de la boca:	Alto de la boca:	Diámetro externo:	Diámetro interno:	Tipo de tubo:	Nº de Orden:
Nº 23 Si b	83,5 cm	21,9 cm	5,2 cm	1,6 cm	6,21 cm	5,5 cm	tapado	1
Nº 13 Si b	96,3 cm	24,4 cm	6,0 cm	1,9 cm	7,2 cm	6,6 cm	tapado	2
?	98,0 cm	26,2 cm	4,0 cm	1,3 cm	5,3 cm	5,2 cm	abierto	3
?	83,7 cm	23,0 cm	4,0 cm	1,1 cm	4,0 cm	-	abierto	4
?	66,5 cm	21,2 cm	3,2 cm	1 cm	3,7 cm	-	abierto	5
C 21	34,3 cm	22,3 cm	1,8 cm	0,6 cm	2,0 cm	-	Semi-tapado Altura de chimenea: 4,0 cm	6
1 (?)	95,8 cm	23,8 cm	4,0 cm	1,1 cm	4,8 cm	-	abierto	7
?	56,8 cm	21,3 cm	2,3 cm	0,9 cm	3,2 cm	-	abierto	8
?	32,3 cm	18,2 cm	1,8 cm	0,5 cm	2,0 cm	-	abierto	9
22 (?) 761 (?)	36,2 cm	23,3 cm	1,3 cm	0,6 cm	2,0 cm	-	abierto	10
711 (?)	32,0 cm	23,5 cm	1,2 cm	0,3 cm	1,4 cm	-	abierto	11
(?)	42,0 cm	20,3 cm	2,2 cm	0,8 cm	2,7 cm	-	abierto	12
Nota:	Largo de vaina:	Ancho de vaina:	Vaina interna:	Ancho de vaina:	Diámetro externo:	Diámetro interno:	Tipo de Tubo:	
11 ?)	24,0 cm	5,8 cm	5,4 cm	1,0 cm	4,5 cm	-	lengüeta	13

Tabla 1 - Medidas de trece tubos seleccionados de diversas facturas (ver imágenes correspondientes)

¹⁷ Verificado en visita personal del autor de esta tesis, el día 27-04-2016. La mencionada caja de cartón se encontraba guardada en el interior de la caja principal del órgano.



Imagen 35 - Tubo N° 1



Imagen 36 - Tubo N° 2



Imagen 37 - Tubo N° 3



Imagen 38 - Tubo N° 4



Imagen 39 - Tubo N° 5



Imagen 40 - Tubo N° 6



Imagen 41 - Tubo N° 7



Imagen 42 - Tubo N° 8

**Imagen 43 - Tubo N° 9****Imagen 44 - Tubo N° 10****Imagen 45 - Tubos N° 11 y 12****Imagen 46 - Tubos N° 11 y 12****Imagen 47 - Tubo N° 13****Imagen 48 - Tubo N° 13**

(tomas fotográficas 35 a 48 - 13-05-16)

Puede apreciarse claramente la diversidad de materiales en las aleaciones metálicas empleadas, y también en la factura de cada tubo. Los tubos N° 1, 2, 9, y 10 pertenecen a un mismo constructor, detalles de diseño, costura, aleación, y color del metal, dan crédito a esta afirmación. El tubo N° 3 presenta tres secciones diferentes de aleación metálica, una de ellas se asemeja a la composición del cinc, un material relativamente moderno que no se utilizaba en los siglos XVIII y XIX.



Sin duda, un tubo original de un maestro organero reconocido en cualquier época, jamás hubiese utilizado tres chapas de metal para confeccionarlo, y menos aún de aleaciones metálicas distintas.

Un informe sobre la composición de la aleación en los tubos originales, realizada en la ciudad de Crema, Italia por Laboratorio Chimico Di Landro, confirmó los siguientes valores de porcentaje en la aleación: plomo = 44,700; estaño = 55,000¹⁸.

3.2.1.- La distribución de los juegos en la secreta principal y única del instrumento es la siguiente:

Mano izquierda	Ángeles (10 infantes en fachada)	Cantidad de tubos	
	Flautado primero	54	Mano derecha
Mano izquierda	Tapada primera	54	
	Medio registro de corneta (cinco filas)	180	Mano derecha
Mano izquierda	Octava abierta	54	
	Tapada segunda	54	Mano derecha
Mano izquierda	Quincenas	54	
	Quintas	54	Mano derecha
Mano izquierda	Rte. mayor	54	
	Lleno mayor (tres filas)	162	Mano derecha
Mano izquierda	Lleno menor (dos filas)	108	
	Cromornos	54	Mano derecha
Mano izquierda	Voces Humanas	54	

Tabla 2 - Distribución de filas de tubos en la secreta principal.

¹⁸ Este pedido de informe sobre los valores de composición metálica en las láminas de los tubos, fue solicitado por el técnico organero Alejandro Rodríguez Jesusi al constructor italiano Giuseppe Scotti de Crema, Italia, con la finalidad de elaborar un presupuesto de restauración que incluía la construcción de tubos réplica de los originales. Realizado por el Laboratorio Chimico Di Landro, el día 19 de noviembre de 2009. Certificado adjunto en Anexo 2 de documentación al final de la tesis.



Los tiradores de registros, accionan desde mano izquierda: siete (incluyendo a los diez clarines de los infantes de fachada); y desde mano derecha: seis. La división entre mano derecha y mano izquierda es solamente nominal, y en la actualidad no responde a ningún tipo de división del teclado, como acontecía en casi todos los órganos ibéricos. La única excepción la otorga el *Medio registro de corneta* de cinco filas, el mismo posee treinta tubos distribuidos en dos montajes independientes de la secreta principal entre el Do₃ central y el Fa₅ en el extremo agudo del teclado.

La cantidad de tubos de los once juegos enteros, que incluyen cinco filas del lleno, más las cinco filas del *Medio registro de Corneta* de mano derecha, más los diez clarines de los infantes, suman novecientos setenta (970) en su totalidad. En la actualidad, se estima la existencia de tan solo trescientos tubos.



Imágenes 49 y 50 - Reducción de los tiradores de registros que accionan las correderas para cada juego - Mano Izquierda y Mano derecha - (13-05-16)

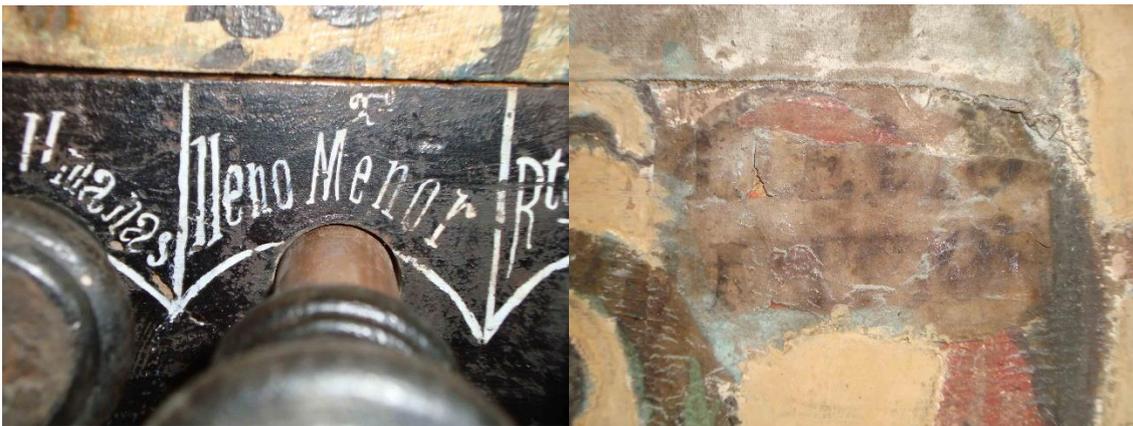
El nomenclador de registros actual del órgano histórico de la Catedral Vieja de Cuenca, presenta nombres abreviados, atípicos, o corrompidos lingüísticamente. Una suerte de fluctuación de nombres de registros entre el idioma español y el portugués (Jambou, Luis, 1988), probablemente se deba al origen y nacionalidad del maestro Antonio Esteban Cardoso, apellido frecuente en el Imperio de Portugal, pero también existente en el Reino de España. Se recuerdan las dudas planteadas por Santiago Kastner, con respecto al origen del apellido del organista y compositor Francisco Correa de Arauxo, en el prólogo de su *Facultad Orgánica* (Correa de Arauxo, Francisco, S. Kastner 1948).

A continuación se presentan imágenes de fotografías tomadas en el interior del instrumento, que identifican los nombres de cada uno de los juegos con su correspondiente tirador de registro en consola. Estas inscripciones se encuentran sobre etiquetas de papel, sin duda originales del siglo XVIII.

Mano Izquierda



Imágenes 51 y 52 – 1º Voces Humanas (inscripción ilegible en el interior)



Imágenes 53 y 54 – 2º Lleno Menor



Imágenes 55 y 56 – 3º Recorte Mayor (?)



Imágenes 57 y 58 – 4º Quincenas (?)



Imágenes 59 y 60 – 5º Octava Abierta



Imágenes 61 y 62 – 6º Tapada Primera



Imágenes 63 y 64 – 7º Clarines de los Ángeles

Mano Derecha



Imágenes 65 y 66 – 6º Flautado Primero



Imágenes 67 y 68 – 5º Medio Registro de Corneta (5 filas)



Imágenes 69 y 70 – 4º Tapada Segunda



Imágenes 71 y 72 – 3º Quintas



Imágenes 73 y 74 – 2º Lleno Mayor (3 filas)



Imágenes 75 y 76 – 1º Cromornos

(Tomas fotográficas 51 a 76 - 13-05-16)

En el interior del instrumento, bajo la secreta principal, y conectado a un conducto de transmisión del aire, se encuentra un dispositivo correspondiente al registro de trémolo. No se ha podido hallar ningún comando de mano para este registro en la consola o en sus proximidades, probablemente el mismo fue anulado hacia 1924 o antes. Se prueba su existencia en las siguientes imágenes:



Imágenes 77 y 78 – Trémolo a “vent perdue” (21-09-08)

Del mismo modo es posible verificar la inexistencia de dos recursos infaltables en la mayoría de los órganos ibéricos coloniales, tanto en México, Perú, Bolivia, y en el mismo Ecuador. No hay tambor, conformado al menos por dos tubos de frecuencias cercanas, ni pajarillas, consistente en dos pequeños tubos que sonaban montados en un recipiente con agua.

Del listado de registros original, aún no ha podido identificarse al juego *Recorte Mayor*, tal término es desconocido en todas las disposiciones de registros de las escuelas españolas, portuguesas y coloniales. Tampoco ha podido asimilarse a otros nombres de escuelas de organería europeas, pero su denominación en el órgano de la Catedral Vieja es original, y queda probado por su etiqueta en el interior de la secreta.

Otro rasgo interesante de destacar en el nomenclador, es la etiqueta original *Clarines de los Ángeles*, que comprueba claramente que cada uno de los diez infantes de fachada ejecutaban tubos de clarines. Este recurso, no tiene un fundamento en la función litúrgica, ni en la musical, ni en la decorativa, por lo tanto, hasta el presente sigue siendo un interrogante enigmático.

Es necesario también dejar constancia de la existencia de cuatro pinturas en la parte superior de la fachada del instrumento de la Catedral Vieja, las dos centrales constituyen alegorías de la Sagrada Familia, mientras que las dos externas parecen referirse a los apóstoles. Por arriba y a modo de coronación de la fachada, dos esculturas de sirenas han sido emplazadas simétricamente a cada lado del torreón principal de la fachada del órgano.



Imagen 79 - Vista frontal superior de la fachada con las cuatro pinturas y las dos sirenas
(21-09-08)



En una primera visión de contexto tradicional, se asignaría a las sirenas como personajes característicos de fachadas de instrumentos nórdicos, Alemania, Países Bajos, Dinamarca; principalmente por ser estas naciones de importante trayectoria naval. Las mismas se asociaban y colocaban en las proas de los buques, para ahuyentar a los monstruos marinos y a las fuerzas del mal. Tal presupuesto llevaría a sostener que el instrumento de la Catedral Vieja es de factura europea, preferentemente nórdica, disociando así a estos personajes de la mitología griega con la expresión de la pintura y la escultura coloniales de Latinoamérica. Nada más equivocado de la realidad histórica, por el contrario, abundan las sirenas en decoraciones de interiores de templos, muebles, e inclusive de retablos de altares en edificios coloniales.

Capítulo 4

4.1.- Disposición de registros del instrumento y su comparación con otras de la escuela central europea, ibérica, y colonial.

Por disposición de registros de un órgano, se entiende la lista de todos sus recursos que son accionados por el organista desde la consola, este accionamiento se realiza por medio de palancas, tiradores, y en muchos casos desde las correderas laterales a ambos costados de la caja de un instrumento. Un registro puede poner en funcionamiento una o varias filas de tubos correspondiente a un solo juego de las mismas características tímbricas, sonoridad, o de ensamble. Otros registros, no seleccionan juegos, ponen en funcionamiento dispositivos que alteran al cuerpo sonoro principal del órgano, entre ellos: trémolo, acoplamiento de octavas, acoples de teclados y pedalera.

El órgano de la Catedral Vieja de Cuenca presenta una disposición de registros ubicados a mano izquierda y derecha, pero los mismos no se encuentran divididos en el teclado, funcionan como juegos enteros para toda la extensión del manual. Por lo tanto, y a los efectos de comparar su disposición con la de otros instrumentos de diferentes escuelas del mismo período constructivo, se la presentará de la siguiente manera:



Manual:

Flautado Primero 8' (en fachada)
Tapada Primera 8'
Octaba Abierta 4'
Tapada Segunda 4'
Quintas 2-2/3'
Quincenas 2'
Recorte Mayor (juego no identificado)
Lleno Mayor 3 filas
Lleno Menor 2 filas
Medio Registro de Corneta 5 filas
Cromornos 8'
Voces Humanas 8'
Clarines de los Ángeles (2' 10 tubos)
Trémolo

Como ya se ha mencionado anteriormente, el único juego que funciona como medio registro de tiple de mano derecha es *Medio Registro de Corneta*, indispensable para la ejecución de los tientos partidos de mano derecha en el repertorio ibérico. Hace cantar las cinco filas de tubos: 8', 4', 2-2/3', 2', 1-3/5', y el mismo se encuentra montado a mayor altura de la secreta principal, detrás de la tubería del flautado en fachada. Tal ubicación es principalmente requerida para proyectar a distancia el sonido hacia la nave principal del templo, su extensión conformada por treinta tubos se inicia en el Do₃ y alcanzan hasta el Fa₅ en el extremo agudo del manual.

Los nomencladores ibéricos por lo general no especifican altura de los tubos en pies (30,48 cm), sino en palmos (20,873 cm), y en gran diferencia con el resto de Europa Central, no se coloca la altura junto con el nombre del juego. Esta se sobreentiende simplemente por el nombre propio de dicho juego; por ejemplo, un flautado puede ser de trece palmos (8 pies), o de veintiséis palmos (16 pies), una octava será preferentemente de siete palmos (4 pies), un



nazardo de cinco o seis palmos (2-2/3 pies), una quincena (2 pies), un tapado será de trece palmos (8 pies), un tapadillo de siete palmos (4 pies), una diecisetena nazarda (1-3/5 pies). Del mismo modo los juegos compuestos, también se reconocen por su nombre: lleno, címbala, sobrecímbala, corneta; y otro tanto sucede con los juegos de lengüetería: trompeta real o de batalla de trece palmos (8 pies), trompeta imperial de veintiséis palmos (16 pies), clarín de campaña siete palmos (4 pies).

Los organistas de cada país y escuela reconocen sin inconvenientes todo tipo de nomencladores en los idiomas más usuales: español, portugués, inglés, francés, alemán, flamenco; al menos desde el Renacimiento hasta la actualidad. Luego de aclarar esta particularidad en la denominación de las disposiciones de registros, se da inicio a la comparación con la existente en el órgano de la Catedral Vieja.

4.1.1.- Disposiciones de órganos de Europa Central

En este subcapítulo se expone una selección de disposiciones de órganos construidos según escuelas del norte y centro de Europa: Países Bajos, Bélgica, Alemania, Francia. Se ha omitido a Italia debido a que la gran mayoría de sus instrumentos obedecen a un modelo que se restringía a un plan tonal uniforme en la mayoría de sus juegos, muy distinto al del resto de Europa.

Los juegos marcados con asterisco * aparecen en la disposición del órgano de la Catedral Vieja de Cuenca, a los efectos de poder corroborar correspondencias con instrumentos construidos en el mismo período de tiempo, pero pertenecientes a diversas escuelas.

Países Bajos:

Amersfoort, Ev. Lutherse Kerk (1766, Batz)

Hoofdwark: (C- d3)
Prestant 8 *
Roerfluit 8 *
Viola di Gamba 8



Octaaf 4 *
Gemshoorn 4
Quint 2 2/3 *
Superoctaaf 2 *
Flageolet 1 1/3
Cornet III *
Dulciaan 8 B/D *

Positief: (C- d3)
Holfluit 8
Viola 8
Roerfluit 4 *
Pedaal C-c1), enganchado

* = coincidencias encontradas en el órgano de la Catedral Vieja de Cuenca.

Este instrumento fue construido originalmente con un solo teclado manual, en 1873 se le agregó el segundo manual, y la pedalera que no posee juegos propios.

<http://www.orgelsite.nl/kerken/amersfoort3.htm>

Culemborg, Grote Kerk, 1719 (se presenta aquí solamente el manual principal).

Hoofdwerk: (C-c3)
Bourdon 16
Prestant 8 *
Holpyp 8 *
Octaaf 4 *
Holfluyt 4 *
Quint 3 *
Superoctaaf 2 *
Nasaat 2 *
Mixtuur 4 st. *
Cimbel 3 st. *
Cornet 4 st. *
Sesquialter 3 st
Trompet 8 B/D *
Tramlant

<http://www.orgelsite.nl/kerken33/culemborg2.htm>

Wijnjewoude-Duurswoude, Hervormde Kerk, 1723, Franz Caspar Schnitger.

Manuaal: (C-c3)



Praestant 8 (C-F in Rohrfluit) *
Rohrfluit 8 *
Principael 4 *
Gedact Quint 3 *
Octav 2 *
Quintanus 1½
Sexquialt Bas en Discant (2st)
Mixtuur 4 st *
Vox Humana 8 *

<http://www.kerk-en-orgel.nl/record.php?action=display&id=17825>

Eenum, Hervormde Kerk, 1704, Schnitger.

Manuaal: (CDEFGA-c3)
Holpyp 8 *
Praestant 4 *
Holpyp 4 *
Quint 3 (1704 / 1988) *
Octaaf 2 *
Woudfluyt 2 (1704 / 1988)
Quint 1 1/2 (1988)
Sesquialter 2 sterk (1988)
Scherp 4 sterk (1988) *
Trompet 8

<http://www.armschnitger.nl/seenum.html>

Godlinze, Hervormde Pankratiuskerk, 1704, Schnitger

Manuaal: C,D,E,F,G,A – C'''
Praestant 16 D - 1704/1785
Praestant 8 - 1704 *
Holpijp 8 - 1704 *
Octaaf 4 - 1704 *
Fluit 4 - 1704 *
Quint 3 - 1704 *
Octaaf 2 - 1704 *
Speelfluit 2 - 1704
Sesquialter II-III sterk - 1986
Mixtuur III-V sterk – 1986 *
Trompet 8 - 1704
Vox Humana 8 - 1986 *



<http://arpschnitger.nl/sgodl.html>

Bélgica:

Iglesia de St-Martinus de Haringe, Van Peteghem, 1778

(se presenta aquí solamente el manual principal)

Grand' Orgue: (C a f ""')

Bourdon 16'

Montre 8' *

Holpijp 8' *

Prestant 4' *

Flutte 4' *

Nazart 2 2/3' *

Doublet 2' *

Quart Nazart 2'

Tierce 1 3/5'

Cornet 5r. sup. *

Sexqualtere 2r. sup.

Fourniture 3r. *

Cimbal 2r. *

Bombarde 16'

Trompet 8' bas + sup.

Clarion 4' bas

Vox Humaine 8' *

<http://mypipeorganhobby.blogspot.com/>

Alemania:

Sur:

Iglesia del Monasterio de Fürstenfeld, Fürstenfeldbruck, 1736 by Johann Georg Fux (se presenta aquí solamente el manual principal)

Hauptwerk (I) C, D, E-c3

Violon 16'

Principal 8' *

Fletten offen 8' *

Quintedena 8'

Octav 4' *

Quinta 3' *

Superoctav 2' *

Sesquialter 2'+1 3/5'

Mixtur V 1 1/3' *

Cymbal III 1'



https://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_der_Klosterkirche_F%C3%BCrstenfeld

Iglesia de St. Luzen, HECHINGEN (se presenta aquí solamente el manual principal)

Manual C-c3 (octava corta, 45 teclas)

Prinzipalflöte 8' s. XIX, madera (pine, oak) *

Gedeckt 8' 1773, madera (pine, oak) *

Prinzipal 4' 1713, 75% estaño *

Flöte 4' 19th c., madera (pine, oak) *

Quinte 3' 1713, estaño *

Oktave 2' anterior a 1713, estaño *

Mixtur III 1' varios siglos, estaño *

Vox humana 8' 1713 *

Quintadena 8' nueva

https://de.wikipedia.org/wiki/Klosterkirche_St._Luzen

Iglesia de St. Jacobo de Hamburgo, Arp Schnitger, 1693.
(se presenta aquí solamente el tercer manual)

III Oberpositiv CDEFGA–c3

Principal	8'	*
Rohrflöht	8'	
Holtzflöht	8'	*
Spitzflöht	4'	*
Octava	4'	*
Nasat	3'	*
Octava	2'	*
Gemshorn	2'	
Scharff IV–VI	*	
Cimbel III		
Trommet	8'	
Vox humana	8' *	
Trommet	4'	

[https://en.wikipedia.org/wiki/Schnitger_organ_\(Hamburg\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Schnitger_organ_(Hamburg))

Iglesia de Ponitz, Johann Gottfried Silbermann 1734.

(Disposición completa)



Hauptwerk:

Bordun 16'
Principal 8' *
Rohr-Flöthe 8' *
Viol di Gamba 8'
Octava 4' *
Spitz-Flöthe 4' *
Quinta 3' *
Octava 2' *
Tertia 1 3/5
Mixtur 4fach *
Cornett 3fach *

Oberwerk:

Principal 8 *
Gedackt 8 *
Quintadehn 8
Octava 4 *
Rohr-Flöthe 4 *
Nassat 3 *
Octava 2 *
Gemßhorn 2
Sesquialtera 1 3/5
Quinta 1 1/2
Suffloeth 1
Cymbeln 2fach *
Vox humana 8 *

Pedal:

Principal-Baß 16'
Posaunen-Baß 16'
Octav-Baß 8'

<http://mypipeorganhobby.blogspot.com/2010/06/johann-gottfried-silbermann-organ-in.html>

Iglesia de St.Wenzel, Zaccharias Hildebrandt, Naumburg, 1746.

Rückpositiv (I)

Principal 8` *
Viol di Gambe 8`
Prestanta 4` *
Quintadehn 8`
Rohr-Floete 8` *
Vagara 4`



Rohr-Floete 4` *
Nassat 3` *
Octava 2` *
Rausch-Pfeife 2 ranks
Mixtur 5 ranks *
Fagott 16`

Oberwerk (III)

Bordun 16`
Principal 8` *
Hohl-Floete 8` *
Princ.und.mar. 8`
Praestanta 4` *
Gemshorn 4`
Quinta 3` *
Octava 2` *
Wald-Floete 2`
Tertia 1 3/5`
Quinta 1 1/2`
Sif-Floete 1`
Scharff 5 ranks *
Vox humana 8` *

Hauptwerk (II)

Principal 16`
Quintadehn 16`
Octava 8` *
Spitz-Floete 8` *
Praestanta 4` *
Cornet 4 ranks *
Gedakt 8` *
Spitz-Floete 4` *
Sesquialter 2 ranks
Octava 2` *
Quinta 3` *
Weit-Pfeife 2`
Mixtur 8 ranks *
Bombart 16`
Trompete 8`

Pedal

Desde las secretas frontales

Principal 16`



Octaven Bass 8`
Violon Bass 8`
Octaven Bass 4`
Octava 2`
Mixtur Bass 7 ranks
Trompet. Bass 8`
Clarin Bass 4`

Desde secretas traseras

Posaune 16`
Posaune 32`
Violon Bass 16`
Subbass 16`

Accesorios

Acople OW - HW
Acople RP - HW
Acople al Pedal HW - P
Tremulant HW + RP
Schwebung OW
(Tremulante dulce)
Sperrventil HW
Sperrventil OW
Cymbelstern

Altura a` = 464 Hz/15°C
Temperamento Neidhardt I (1724)
Presión del aire Man. 74 mm
Ped. 78 mm
Extensión (manual) C,D-c``
(pedal) C,D-d`

http://www.hildebrandtorgel-naumburg.de/hildebrandt_englisch.html

Francia:

<http://orguesfrance.com/>

Cathédrale St. Cécile d'Albi, Mouchereil, 1736. 56 juegos en cinco teclados manuales y pedalera (solo se expone aquí el primer teclado).

Positif de dos: 51 notas (Do₁ a Fa₅)

Montre 8' *
Bourdon 8' *



Prestant 4' *
Flûte à cheminée 4' *
Nazard 2-2/3' *
Doublette 2' *
Tierce 1-3/5'
Larigot 1-1/3'
Fourniture 1-1/3' VI *
Cornet 8' V *
Trompette 8'
Cromorne 8' *
Clairon 4'

<http://orguesfrance.com/AlbiCathedrale.html>

Iglesia Notre Dame des Vertus, Ile de France – Aubervilliers, Le Pescheur, 1635.
30 juegos en tres manuales y pedalera, (solo se expone aquí el primer teclado).
Positif de dos: 51 notas (Do₁ a Fa₅)

Montre 8' *
Flûte 8' (D)
Bourdon 8' *
Prestant 4' *
Doublette 2' *
Nasard 2-2/3' *
Tierce 1-3/5'
Larigot 1-1/3' (1990)
Fourniture III *
Cymbale II *
Cromorne 8' *

<http://orguesfrance.com/AubervilliersNotreDameDesVertus.html>

Cathedrale St. Marie, Auch, De Joyeuse, 1694. 42 juegos en cuatro manuales y pedalera, (solo se expone aquí el primer teclado).

Positif: 53 notas, 1832 (Do₁, Re₁ a Fa₅)

Montre 8' *
Bourdon 8' *
Prestant 4' *
Nasard 2-2/3' *
Doublette 2' *
Tierce 1-3/5'
Larigot 1-1/3'
Fourniture IV *
Cymbale III *
Cromorne 8' *



<http://orguesfrance.com/AuchCathedraleGO.html>

Iglesia St. Vincent, Bagnères-de-Bigorre, Anthoine Lefevre, 1710. 38 juegos en tres manuales y pedalera, (solo se expone aquí el segundo teclado).

Grand-Orgue: 56 notas (D₀ a Sol₅)

Bourdon 16'
Montre 8' *
Bourdon à cheminée 8' *
Prestant 4' *
Flûte conique 4' *
Quinte 2-2/3' *
Doublette 2' *
Tierce 1-3/5'
Cornet V rangs *
Plein-jeu V-VI rangs *
Trompette 8'
Clairon 4'

<http://orguesfrance.com/BagneresEglise.html>

Iglesia St Michel de Bolbec, Guillaume Lesselier – Charles Lefevre, 1631. 39 juegos en cuatro manuales y pedalera, (solo se expone aquí el primer teclado).

Positif de dos: 48 notas (D₀, Re₁ a D₅)

Bourdon 8' *
Flûte 8' (D)
Prestant 4' *
Nazard 3' *
Doublette 2' *
Tierce 1-3/5'
Fourniture III *
Cymbale II *
Cromorne 8' *
Voix humaine 8' *

<http://orguesfrance.com/BolbecStMichel.html>

4.1.2.- Disposiciones de órganos de la Península Ibérica

España:

Catedral Nueva de la Asunción, Salamanca, Damián Luis, 1558. Reconstruido en 1700. 14 juegos.

Manual: 45 notas (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La₁ a D₅) Octava corta.



1º Flautado 8' *
2º Flautado 8'
Octava Real 4' *
Octava tapada 4' *
Docena 2-2/3' *
Quincena 2' + Decinovenena 1-1/3' *
Lleno *
Címbala *
Trompeta Magna 16' (D)
Trompeta Real 8'
Clarín 8'
Bajoncillo 4' (B)
Corneta (D) *
Corneta de ecos (D)
Ruiñeñor (pajarillas)
Timbales

<http://orguesfrance.com/SalamancaCatedralNuevaEpitre.html>

Catedral de Santiago de Compostela, De la Viña, 1712. 57 juegos en tres teclados manuales y pedalera. Originalmente dos órganos en dos cajas separadas, actualmente fueron fusionados en un solo instrumento con transmisión electro-neumática. (solo se expone aquí el primer teclado).

Positivo: 61 notas (Do₁ a Do₆)

Principal 8' *
Flauto chimenea 8' *
Octava 4' *
Flauta 4' *
Quincena 2' *
XIX 1-1/3'
XXII 1'
Sesquialtera II
Címbala II *
Trompera Real 8'
Cromorno 8' *
Trémolo

<http://orguesfrance.com/SantiagoDeCompostela.html>

Portugal:

Iglesia Catedral de Faro, Johann Heinrich Hulenkauf, 1716.

Gran Orgao: 22 juegos en dos teclados manuales y pedalera. 45 notas, octava corta, (solo se expone aquí el primer teclado).

Flautado 16'



Flautado Aberto 8' *
Bordão 8' *
Voz Humana 8' (D)
Octava Real 4' *
Quinta Real 2 2/3' *
Quinta Decima 2' *
Decima Setima 1 3/5'
Cheio II (B) *
Cheio IV *
Corneta Real V (D) *
Trombeta Real 8' (B)
Clarin 8' (D)
Trombeta de Marcha 4'

<http://orguesfrance.com/FaroCatedralGO.html>

Iglesia de Santo Antonio dos Capuchos, Guimaraes, J. L. Ciais Ferraz da Cunha, 1740. (solo se expone aquí el segundo teclado).

Grand Orgao: 51 notas en dos manuales y pedalera.

Flautado 8' *
Flauta tapada 8' *
Oitava real 4' *
Tapadinho 4' *
Quinzena 2' *
Dezanovena 1-1/3 + Corneta inglesa V *
XXVI 2/3'
Cheio III *
Cimbala III *
Fagote 8'
Clarin 8'
Baixao 4'
Oboe 8'
Clarim 8'

<http://orguesfrance.com/GuimaraesSantoAntonio.html>

Iglesia del Señor Buen Jesús, Matosinhos, Michael Hensberg, 1685. Modificado en 1859 por António José dos Santos.

Manual: 56 notas
Flautado 8' *
Oitava 4' *
Flauta 2'
Superoitava 2' *
Quinta 2 2/3' *
Requinta 1 1/3'
Mistura *
Símbalo *



Voz humana 8' (D) *
Trompeta 8'

<http://orguesfrance.com/MatosinhosBomJesus.html>

Monasterio de San Benito de la Victoria de Porto, Frei Manuel, 1722. 23 juegos en dos manuales

Gran Orgao: 54 notas.

Flautado 16'
Doze Aberto 8' *
Violão 8' *
Flauta Bélica 8'
Diapasão 8'
Flauta 8'
Oitava real 4' *
Tapado 4' *
12a 2 2/3' *
15a 2' *
19a 1 1/3'
22a Composta III
Voz Humana 8' *
Clarão III
Corneta Imperial VII *
Címbala V *
Trombeta Real 8'
Clarim 8'
Dolçaina 8' *
Baixão 4'

<http://orguesfrance.com/PortoMosteiroSaoBentoVitoria.html>

4.1.3.- Disposiciones de órganos coloniales en Latinoamérica

El órgano de gabinete es la forma y disposición de mayor difusión del instrumento en Latinoamérica, específicamente en Sudamérica donde sobreviven escasos ejemplares de muro. Existen también unos pocos instrumentos denominados positivos, con altura máxima de sus tubos en 2' en el extremo grave; cumplían funciones procesionales de apoyo al canto en la liturgia. La norma de altura de base en la mayoría de estos instrumentos que abundan en Perú y Bolivia, era 4' en el juego más grave, generalmente un tapadillo u octava de flautado en esa altura. Al carecer del primer tono fundamental de 8', los españoles acuñaron el nombre de *realejo*, algo que se aproxima a la realidad, pero no llega a contenerla.



El órgano de la Catedral Vieja de Cuenca, en cambio está construido con base normal de 8' de altura en su juego más grave, y además por su tamaño no es un realejo.

Se exponen a continuación ejemplos de disposiciones de órganos de muro coloniales construidos en América:

México:

Parroquia Nuestra Señora de la Natividad en Atlixco, Puebla, Manuel José Chacón, 1789 (Mauleón Rodríguez, Gustavo, 2008).

Manual: 58 notas (Sol -1 a Mi 5)

Flautado Mayor [13 palmos (8')] *
Octava Clara [6 1/2 palmos (4')] *
[Flautado] Bardón [13 palmos (8')] *
Docena Clara [4 palmos (2 2/3')] *
Quincena Clara [3 1/4 palmos (2')] *
Flauta Dulce [2 h (II)]
Decisetena [2 1/2 palmos (1 3/5')]
Decinovenena [2 palmos (1 1/3')]
Lleno de tres caños por punto [3 h (III)] *
Nasardo Mayor [4 palmos (2 2/3')]
Nasardo Menor [2 1/2 palmos (1 3/5')]
Nasardo Mediano [3 1/4 palmos (2')]
Registro de trompetería [13 palmos (8')]
Registro de lengua [6 1/2 palmos (4')]
Registro de lengua [13 palmos (8')] *
Corneta Clara de cinco caños según arte [5 h (V)] *
Un Flautado de madera pardo [13 palmos (8')]
Corneta de Ecos. [5 h (V)]
Tambor
Pájaros

Catedral Metropolitana de México (Delgado Parra, Gustavo, 2005)

Órgano de la Epístola, Jorge de Sesma, 1693. (solo se expone aquí el primer teclado).

CADERETA INTERIOR: PRIMER TECLADO

Flautado mayor *
Octava clara *
Docena clara *
Diez y setena
Diez y novena
Tolosana *



Lleno *
Cometa de ecos
Violón *

Órgano del Evangelio, José Nassarre, 1735. (solo se expone aquí el primer teclado).

CADERETA INTERIOR: PRIMER TECLADO

Trompeta
Violón *
Octava clara *
Octava nazarda *
Docena clara *
Veinte docena *
Diez y setena *
Diez y novena *
Lleno *
Tolosana * (corneta)

Catedral del Cusco - Perú

Órgano del Evangelio, Lorenzo de Aranibar, 1664. (Godoy, Enrique & Brogгинi, Norberto V., 2011)

Manual: 45 notas (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La₁ a Do₅)

Enflautado de 12 palmos *
Flautas de 6 palmos *
Quintas de 4 palmos *
Quincenas de 3 palmos *
Lleno de VII hileras *
Cornetas de V hileras (mano derecha) *
Trompetas de 12 palmos
Gaita de 6 palmos *
Tambores y Pajarillas

<http://www.organsud.com/fichas/Peru/peficha17.html>

Parroquia San Pedro de Andahuaylillas - Perú (Juárez Cúneo, Miguel P., Rodríguez Jesusi, Alejandro, 2008)

Órgano del Evangelio, Anónimo, c.1626.

Manual: 42 notas (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La₁ a La₄)

Enflautado 8' *
Tapado 4' *
Quinta`2-2/3' *



Quincenas 2' *
Lleno IV filas *
Corneta V filas *
Trompeta 8
Tambor
Pajarillas

<http://www.organsud.com/fichas/Peru/peficha21.html>

4.2.- Documentación actualmente existente en el Archivo de la Arquidiócesis de Cuenca en referencia al órgano de la Catedral Vieja.

Según la documentación existente actualmente en el Archivo de la Arquidiócesis de Cuenca, es posible comprobar al menos la instalación de un órgano anterior, que funcionaba hacia 1618 ¹⁹. Y posteriormente a la construcción del órgano de Cardoso, seis instancias históricas de construcción, instalación, reparación, modificación, o restauración del instrumento. Las mismas han sido ampliamente referidas por la Dra. Arleti Molerio Rosa en su tesis doctoral "LA ACTIVIDAD MUSICAL LITÚRGICA Y RELIGIOSA DE LA DIÓCESIS DE CUENCA EN ECUADOR DURANTE EL SIGLO XIX", presentada en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (Molerio Rosa, Arleti, 2016, pp. 144-153).

1º.- Construcción y montaje del instrumento por Antonio Esteban Cardoso en 1739 [35]. Inscripción en fachada del órgano.

2º.- Contrato de construcción de un órgano nuevo para la Capilla del Sagrario por José Garcés en 1812, organero de tradición ibérica, sucediéndole su hijo Nicolás Garcés. AMCM Documento capitular DC09 AHCA/C Exp 0428 CA 0256 Caja 8. Folio 9 b. (Molerio Rosa, 2016). [ver Anexos 1 y 3]

3º.- Contrato de mantenimiento de los dos órganos existentes en la Catedral Vieja hacia 1831, realizado por Nicolás Garcés, organero; Martín Garate, maestro de capilla y Miguel Espinosa, organista.

4º.- En los años 1852/53 se realiza una importante intervención en el instrumento,

¹⁹ Documento del Archivo Histórico de la Curia de Cuenca: AMCM DTO0 *Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca*. Folio 120.



a la que es apropiado calificar de restauración. La misma se encuentra documentada en anexo de imágenes del documento original y su transcripción realizada por Molerio Rosa. El primer documento refiere al trabajo del Sr. Juan Orellana, AMCM. Economía EC02 AHCA/C Anexos 0002 Caja 45. Folio 4; y el segundo menciona la contratación del presbítero José María Sáenz, AMCM Capitulat DC033 AHCA/C Exp 0815 CA 0485 Caja 14. (ver Anexos 1 y 3).

5º.- Contrato de reparación y mantenimiento del órgano mayor en 1895, donde se menciona al hermano Juan Redentorista, sin duda se trata de Juan Bautista Stiehle, perteneciente a dicha orden religiosa. También se menciona en el mismo documento a José María Rodríguez, célebre maestro de capilla y compositor cuencano. El hermano Stiehle introdujo en el Ecuador seis órganos construidos en Francia por Neville de la localidad de Rexpoede Nord, en el límite con Bélgica.

6º.- Inscripción en contra-fachada del instrumento da cuenta de una restauración realizada en 1924 por el Mtro. Sr. *Aurelio Mosquera C.*, ayudado por el escultor *Aurelio Guerrero*.

En base a esta documentación existente es factible conjeturar sobre la posibilidad del reemplazo de la secreta principal del instrumento, efectuada en 1852/53, 1895, o en 1924. Como se ha afirmado anteriormente, la misma permite la ejecución de la totalidad de las notas musicales correspondientes a la primera octava de bajos; una estructura de canales tonales que siguen la secuencia de tonos enteros. Y finalmente el accionamiento completo de los juegos desde la consola que aún se presentan distribuidos en mano derecha e izquierda, pero sin la partición en tiples y bajos.

Capítulo 5

5.1.- Precisar las posibilidades y límites en la ejecución del repertorio histórico para el instrumento.

En este capítulo se integra en esta tesis un panorama general de la literatura organística de posible ejecución en un instrumento de las



características del órgano histórico de la Catedral Vieja de Cuenca. Un órgano moderno permite la ejecución con ambas manos, y también con los pies; este último recurso se fue integrando gradualmente en los países de Europa Central, hasta constituirse en estándar o normal para un organista moderno.

En la actualidad se entiende por órgano moderno a un instrumento con dos teclados manuales de cincuenta y seis teclas y una pedalera al menos de treinta pedales de extensión como mínimo.

Del mismo modo, la tradición ibérica mantuvo el uso de la octava corta en el extremo grave de los teclados de órganos hasta principios del siglo XIX, y mediados del mismo en Sudamérica. Los organistas en su mayoría solamente disponían de un solo teclado manual sin pedalera, dividido en tiples y bajos entre las notas Do_3 y $Do\#_3$. Teniendo en cuenta estas características, se traza el siguiente panorama de posibilidades en torno al repertorio ejecutable en el órgano histórico de la Catedral Vieja de Cuenca.

5.1.1.- La Música para órgano “manualiter” y “pedaliter” en los países germanos y su vigencia en tiempos de Bach y Handel

Desde el siglo XIV según testimonios de Michael Praetorius (1571 – 1621) en su *Sintagma Musicum* (Praetorius, Michael, 1614), se consigna la existencia de órganos con teclados manuales, pedalera e inclusive “rodillera” (entre ellos el de la Catedral de Halberstadt) como teclados alternativos a la ejecución de los grandes órganos de muro, como los denomina Curt Sachs (Sachs, Curt, 1940). Durante el transcurso del siglo XV, se incrementa la literatura organística en diversas fuentes, generalmente anotadas en tabulaturas o cifras de letras, números y signos complementarios. Por lo tanto es posible reconocer estos recursos del órgano germano que culminarían en la composición de la *Tabulatura Nova* (Hamburgo, 1624) de Samuel Scheidt (1587 – 1654), como la fuente principal de adopción de la técnica de pedal obligado en los preludios sobre coral de la liturgia luterana (Bukofzer, Manfred, 1947).

Hacia fines del mismo siglo XV comenzaría el desarrollo del llamado “werk prinzip” (“principio de obradores”), en la construcción de órganos, resaltando en primer lugar el contraste dinámico y tímbrico entre los juegos del



Hauptwerk (teclado del gran órgano) y Rückpositiv (teclado de espalda). Más tarde aparecerían el Oberwerk (teclado superior), Brustwerk (teclado frontal), siempre acompañados del Pedalwerk (teclado de pedales) (Andersen, Poul-Gerhard, 1969).

Una proyección de la austeridad del órgano italiano clásico en Austria se manifiesta en la obra de Jacob Froberger (1616 – 1667), discípulo de Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643), donde la mayor parte de sus obras para órgano no utilizan la pedalera, excepto para cadencias al final de una sección, o en el caso de las Toccata sopra pedali. El recurso de la pedalera en literatura para órgano italiana, se limita a este aspecto armónico – cadencial, en notas tenidas, justamente llamadas “nota pedal”, en formas como la tocata para la Elevación, y las tocatas para ripieno, en las cuales cumple una función de “amplificación” sostenida por los bajos, otro género similar es el del pastoral, donde la pedalera imita la zampogna de los pastores, ideal para el tiempo de Navidad (Moretti, Corrado, 1997).

En el sur de Alemania la tradición católica es representada por Hans Leo Hassler (1564 – 1612), Christian Erbach (1568 – 1635), y en el norte sobresale la figura de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621), y más tarde Heinrich Scheidemann (1595 – 1663), y Anthoni van Noordt (1619 – 1675), en cuyas obras se incluyen partes de pedalera en variaciones sobre salmos de la liturgia reformada calvinista.

A mediados del siglo XVII las escuelas de órgano germanas culminan en los compositores antecesores inmediatos de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750): Georg Muffat (1653 – 1704), Johann Pachelbel (1653 – 1706), y Dietrich Buxtehude (1637 – 1707), Georg Böhm (1661 – 1733). Friedrich Wilhelm Zachow (1663 – 1712), residente en Halle se convertiría en el maestro de Georg Friedrich Handel (1685 – 1759) (Gillespie, John, 1965).

De manera que es posible establecer dos líneas de composición musical para órgano en países germanos que no son contrarias, más bien se integran, en la medida en que varios de sus autores mantienen posturas obligadas o prescindentes con respecto al uso del teclado de pedales. Friedrich Wilhelm Zachow fue un organista y compositor de Sajonia central, quién se desempeñó



en su puesto en Halle, prácticamente y a excepción de unos pocos preludios sobre coral, y otras pocas cadencias finales de obras libres, prescindió casi totalmente del uso del pedal.

Probablemente esta sea la razón principal por la cual su discípulo George Frederik Handel (Hogwood, Christopher, 1988) tampoco utilizó la pedalera en sus obras, aunque existen relatos contradictorios al respecto, entre los cuales se menciona el pedido y la costumbre del propio Handel de practicar en la Iglesia de Saint – Paul de Londres, debido a que la misma contaba con un órgano con teclado de pedales (Freeman, Andrew, 1927).

La tradición inglesa también se mantuvo ausente en el uso de la pedalera hasta las primeras décadas del siglo XIX, lo mismo acontecía en España y Portugal, donde se incluían unas pocas pisas para reforzar bajos en las cadencias. Los instrumentos italianos incluían una pedalera de una octava y media, generalmente haciendo sonar registros de 16', 8', y 4', y la misma estaba permanentemente enganchada al teclado manual (Williams, Peter, 1980).

Una variable interesante se presentaba en Francia, dónde el órgano incluía siempre una pedalera de dos octavas, la mayoría de los instrumentos carecía de registros graves de 16', solamente se incluían registros de 8' y 4', los mismos servían para destacar un canto melódico que hacía sonar tubos de boca o lengüeta en combinaciones fuertes de registración o imitando a un ensamble de flautas (Douglass, Fenner, 1995).

5.1.2.- Las obras para órgano del Buxheimer Orgelbüch y otras fuentes contemporáneas

Entre las primeras fuentes de la literatura alemana para órgano aparece anotado en tablatura de cifras el Libro de Órgano de Buxheimer, compilado alrededor de 1460 en Munich (Wallner, Bertha Antonia, 1958). En el mismo se encuentran intabulaciones de canciones alemanas ya conocidas en el Lochamer – Liederbuch (Kandler, Johannes, 2012). Las mismas podían ejecutarse indistintamente en órgano, clave o clavicordio, obviamente sin la ejecución de la pedalera. El origen de estas canciones, en su mayoría profanas, responden a un período de transición entre los últimos Minnesinger y



los primeros Meistersinger, hacia 1524, varias de ellas aparecerían con textos sacros adaptados en la primera colección de corales de Martin Lutero (1483 – 1546) y Johann Walter (1496 – 1570).

Sobresale en Nürenberg, Conrad Paumann (1410 – 1473), organista y laudista, autor del *Fundamentum Organisandi*, colección de intabulaciones para órgano, y preludios para alternarse en la liturgia cantada.

Más tarde Arnolt Schlick (1460 – 1521) haría una contribución substancial en su obra “Espejo de organeros y organistas” (1511), al describir una disposición de registros de órgano específica para la pedalera (Schlick, Arnolt, 1511). La escuela austríaca está representada por Paul Hofhaimer (1459 – 1537), quién se desempeñó como organista del emperador Maximiliano I en Insbruck y Augsburg.

5.1.3.- Escuelas organísticas del Sur

Las escuelas de órgano del sur de Alemania y de Austria estarán fuertemente influenciadas por la obra de los maestros italianos, entre ellos Andrea y Giovanni Gabrieli que ejercerían como organistas en San Marcos de Venecia, entre los maestros germanos que recibieron sus enseñanzas, se encuentra a Hans Leo Hassler. La obra y las enseñanzas de Girolamo Frescobaldi, organista de San Pedro de Roma, estarán presentes en Jakob Froberger, Johann Caspar Kerll (1627 – 1693) y Georg Muffat, que introducirán su estilo y recursos, con un uso moderado de la pedalera. El Segundo Libro de Toccatas de Frescobaldi (Frescobaldi, Girolamo, 1637), lleva explícita la indicación “sopra pedali” sobre largas notas tenidas en la línea del bajo, este estilo de composición sobreviviría hasta el siglo XVIII en las obras de Bernardo Pasquini (1637 – 1710) y Domenico Zipoli (1688 - 1726).

En el estilo italiano la pedalera cumple una función armónico-cadencial y de sostenimiento de la estructura en formas libres, casi todo el resto de las fantasías, ricercares, canzonas, capriccios, y versos son estrictamente para



ejecución en los teclados manuales, generalmente un solo teclado con registros divididos en soprano y bajo (Moretti, Corrado, 1997).

5.1.4.- Escuelas organísticas del norte

Fue liderada principalmente por Jan Pieterszoon Sweelinck quién formó a diversos discípulos en Alemania e Inglaterra (Reese, Gustav, 1954), sus obras alcanzaron tal relieve que aparecen en el Fitzwilliam Virginal Book (c.1625) junto a otras de William Byrd, John Bull, Gilles Farnaby y contemporáneos. Se encuentran agrupadas en dos géneros: formas libres, y variaciones sobre melodías de coral y canciones populares holandesas. Entre las formas libres se cuentan: Toccatas, Fantasías, y Fantasías de Eco; su ingenio sacaba provecho de los recursos del antiguo órgano de la Oudekerk de Amsterdam, construido por Hendrik Niehoff (1491 – 1560), el mismo contaba con tres teclados y pedal melódico a la francesa (Van Biezen, Jan, 1995). La totalidad de su obra solo hace uso de los teclados manuales, es decir “manualiter” esencialmente, con un tratamiento específico en algunas variaciones denominadas “bicinium”, que significa a dos partes para ser ejecutada con las dos manos, sobre uno o dos teclados.

La escuela holandesa de órgano se desarrolló en el siglo XVII con la obra de Anthoni van Noordt, quién introdujo el uso del pedal obligado “pedaliter” en sus variaciones sobre salmos de la iglesia reformada calvinista. Complementariamente también compuso fantasías manualiter de gran extensión, esto lleva a considerar la coexistencia de las dos tradiciones de composición para órgano en el norte de Europa. En Bélgica aparece la figura de Peeter Cornet (1580 – 1633), continuando con la composición de fantasías, tocatas y tonos del oficio, la totalidad de su obra es principalmente manualiter.

5.1.5.- La escuela francesa

Se menciona aquí a esta escuela, debido a su influencia en las obras de maestros germanos de Alemania central, principalmente en Turingia y Strassburg, incluyendo también a constructores de órgano que habían



incorporado recursos del órgano francés clásico. Como se mencionó anteriormente, el pedal en la música para órgano francesa, ejecutaba principalmente una línea melódica, a modo de cantus firmus, generalmente perteneciente al *plein – chant* (canto llano gregoriano), esta técnica existió en la música del barroco en la literatura organística germana, la misma es tratada por Pachelbel, Buxtehude, Bach y otros para destacar la melodía de un coral luterano con el teclado de pedales.

La liturgia de las misas dialogadas con órgano en Francia, responden a normas establecidas en París hacia 1666 (Douglass, Fenner, 1995), especifican claramente distintas combinaciones de registros para cada uno de los versos o respuestas del coro tales como: *Plein-jeu*, *Tierce*, *Flûtes*, *Nazard*, *Basse de Trompette* o *Cromorne*, *Grand-jeu*, entre otras (Bédos de Celles, Dom Francois, 1766).

Para ejecutar tales combinaciones, era necesario contar con un instrumento de tres teclados manuales y pedal. Así lo demuestran las obras de Nicolas de Grigny (1672 – 1703), François Couperin (1668 – 1733), Louis-Claude Daquin (1694 – 1772), Michel Corrette (1707 – 1795). Las suites para el Oficio de Louis-Nicolas Clérambault (1676 - 1749), en cambio admiten la ejecución “manualiter” para órganos de menor tamaño en la mayoría de sus piezas, de cualquier forma el instrumento debería contar con dos teclados manuales.

5.1.6.- Los maestros de Johann Sebastian Bach (Wolff, Christoph, 2008)

Su hermano mayor Johann Christoph (1671 – 1721), se hizo cargo de su mantenimiento y educación a la muerte del padre Johann Ambrosius (1645 – 1695). Bajo su dirección estuvieron las enseñanzas del arte del teclado: clavicordio, clave y órgano; Johann Christoph había estudiado órgano con otro allegado a la familia Bach, quién los visitó en Eisenacht, el gran maestro de órgano del sur de Alemania: Johann Pachelbel (1653 – 1707). Su obra está compuesta sobre formas libres y preludios de corales, incluyendo también los ocho tonos del Magnificat, los preludios, tocatas, fugas y ciaconas, abundan en el tratamiento del pedal en notas largas al estilo italiano, introducido por Froberger. Una parte significativa del repertorio de Pachelbel, específicamente



sus preludios y partitas sobre corales y arias con variaciones, responden a la ejecución manualiter, en otros casos se ajustan a los recursos del órgano o de los organistas, pudiendo agregarse o no el pedal en puntos cadenciales.

Más tarde, al cumplir quince años de edad, el joven Johann Sebastian conocería el arte de Georg Böhm en Lüneburg (Boyd, Malcolm, 1983), que lo introdujo en la técnica de disminuciones propias de las partitas sobre coral. El uso del pedal en sus obras se emplea en polifonía imitativa, y en algunos casos por aumentación; de cualquier manera, requiere un entrenamiento más riguroso que un simple pedal optativo cadencial. No se ha podido probar en fuentes escritas que el joven Bach recibiera lecciones de Böhm, pero se presume en ellas por referencia directa de su hijo Karl Phillip Emanuel, al primer biógrafo de Bach, Johann Nikolaus Forkel (1749 – 1818) (Forkel, Johann Nikolaus, 1802).

Al cumplir dieciocho años de edad, Johann Sebastian obtuvo su primer puesto de organista en la iglesia de San Bonifacio de Arnstadt (1703 – 1707), en el invierno de 1705, antes de Navidad, solicitó un permiso a las autoridades para ausentarse tres semanas, viajar a Lübeck, y conocer al célebre compositor y organista Dietrich Buxtehude. Luego de realizar un arduo viaje a pie, decidió permanecer más de tres meses, recibiendo valiosos aportes técnicos no solo en la composición organística, sino también en los géneros vocales e instrumentales, especialmente en la forma variada de la cantata sobre coral. Un ejemplo típico de este primer período de cantatas lo conforma “Christ lag in Todesbanden” (Cristo yacía en los lazos de la muerte) BWV 4, estrenada más tarde en Weimar (Schweitzer, Albert, 1904).

Sin duda fue Buxtehude el compositor que introdujo los mayores logros en la ejecución de la pedalera antes de Bach, y reafirmó el estilo “pedaliter”, los pasajes polifónicos y en algunos casos motivicos por repetición aparecen en preludios y fugas, del mismo modo también utiliza solos de pedal retóricos. Un ejemplo de virtuosismo en una tonalidad poco frecuente en la época, es el Preludio y Fuga en Fa # menor BuxWV 146, con pasajes en imitación, a la francesa y una breve fuga central, finalizando en pedal de nota larga a la cadencia final.



En los preludios sobre coral, Buxtehude conocía perfectamente todas las variedades de tratamiento en los mismos, 1º por Cantus firmus a destacarse en los teclados manuales: soprano o tenor; 2º por imitación libre del sujeto melódico, en todas las partes de manos y pies; 3º por Cantus firmus destacado en pedal con registros de discanto a la manera francesa; y 4º con variaciones por cada verso del coral.

Curiosamente, y en contraste con tanto despliegue de manos y pies, una parte de su repertorio procede en forma manualiter tanto en corales como en formas libres, dando opción al pedal solo en cadencias finales. No es de extrañar entonces, porque el joven Bach permaneció en Lübeck más tiempo del que había solicitado al consistorio de Arnstadt, y a su regreso los fieles y autoridades advirtieron que su forma de tocar había cambiado (Boyd, Malcolm, 1983).

5.1.7.- Friedrich Wilhelm Zachow, el maestro de Georg Friedrich Handel

La ciudad de Halle donde naciera Handel poseía un instrumento único en sus dimensiones y recursos, instalado en el templo de la Marienkirche (también llamada iglesia del Mercado). Este órgano contaba con tres teclados manuales y pedalera, y alrededor de cincuenta registros, construido hacia 1653 por Friederich Stellwagen (Williams, Peter, 1980).

Por lo tanto, y en relación a esta información, no existen motivos válidos que justifiquen la ausencia del uso del pedal en las obras de Zachow, la única causa, aún sin las pruebas definitivas, versarían en la escasa o casi nula formación en el arte de la ejecución de la pedalera por parte de este maestro. Casi toda su obra está conformada por formas libres y preludios y variaciones de coral, exclusivamente manualiter. Las múltiples inquietudes musicales de Handel en su juventud, probablemente determinaron una menor dedicación en el arte del pedaliter, obteniendo sus mayores logros en la ópera alemana establecida en Hamburgo.

Entre sus obras para órgano se cuentan seis fugas HWV 605 - 610, y los conciertos para órgano y orquesta Op. 4 HWV 289 – 294 y Op. 7 HWV 306 - 311, compuestos en Londres, todas las obras prescinden del uso de la pedalera, y



fueron concebidas para un ámbito camerístico o sala de conciertos, y no para ser ejecutadas en un templo. Era frecuente encontrar en salas, pequeños órganos de gabinete o positivos, entre 5 a 10 registros, con los cuales es perfectamente posible ejecutar estos conciertos, los mismos también se utilizaban para la realización armónica del bajo continuo, en obras de cámara, cantatas y oratorios.

5.1.8.- La obra para órgano de Johann Sebastian Bach (Hansell, David John Kenneth, 1980)

La misma responde a formas libres y a preludios – corales y variaciones sobre corales, en algunas cantatas existen partes de solos para órgano, entre ellas la conocida Sinfonía de la Cantata BWV 29; en este caso las obras pertenecen al género sacro, y se ejecutaban en los órganos existentes en templos. Varios preludios y fugas pertenecen a la modalidad manualiter, algunas fantasías, y también diez de los preludios corales del llamado “Dogma en Música”, también conocido como Misa para órgano, BWV 669 - 689. Esta obra compuesta en Leipzig, está dedicada a la Santísima Trinidad, y Bach realiza un despliegue simbólico en sus partes; la misma abre con el Preludio en Mi bemol mayor (conteniendo tres bemoles en la armadura de clave) y al finalizar los veinte preludios corales, concluye con una triple fuga en la misma tonalidad del preludio, en total veintiún obras (múltiplo de tres).

Los preludios sobre coral describen en sus textos el catecismo mayor y menor de Martín Lutero; por tal motivo Bach decide componer diez de estos, de gran extensión en modalidad “pedaliter”; y los diez restantes, de menor extensión en modalidad “manualiter”. Existen varias versiones de preludios corales manualiter, entre ellos aquellos pertenecientes a la colección Neumeister, descubiertos en un manuscrito hallado en la biblioteca de la Universidad de Yale en 1984. Treinta y ocho de estos preludios sobre coral han sido atribuidos a Johann Sebastian Bach, otros pertenecen a Pachelbel, cuatro a Zachow, y otros tantos a Johann Michel Bach (tío de Johann Sebastian), y a Johann Christoph Bach (el hermano mayor de Johann Sebastian).



El resto de las obras para órgano de Bach utilizan el pedal obligado, ya sea armónico, melódico o en contrapunto imitativo, entre ellas podemos citar la colección de seis corales Schubler BWV 645 - 650, adaptaciones del propio Bach de originales pertenecientes a cantatas. La colección Orgel-Büchlein de cuarenta y seis preludios sobre coral BWV 599 - 644, compuestos en Weimar, mientras Bach se hallaba detenido en la prisión por orden del príncipe, todos ellos con pedaller obligado, una breve frase de dedicatoria del autor reza: “A Dios para su alabanza, y al prójimo para que se instruya”.

Prosiguen también los llamados Dieciocho Grandes Corales de Leipzig BWV 651–668, estrictamente de modalidad pedaller, de gran extensión; y también la colección de manuscritos de corales copiados por Johann Peter Kellner (1705 – 1788), entre los que se cuentan varias composiciones manualiter. El discípulo de Bach que continuó extendiendo la tradición pedaller virtuosística en formas libres: preludios, tocatas, fantasías y fugas, haciendo uso inclusive del “doble pedal” fue Johann Ludwig Krebs (1713 – 1780).

La existencia de las dos modalidades de composición manualiter y pedaller para órgano se extendió inclusive al siglo XIX en los países germanos. Como se afirmó más arriba, en ningún momento o caso específico se enfrentaron, más bien funcionaron en forma complementaria en obras de un solo compositor. Lo cierto es que Alemania dio a luz la mayor destreza virtuosística en la modalidad pedaller en la obra de Johann Sebastian Bach, más tarde Felix Mendelssohn, Robert Schumann, y Johannes Brahms continuarían sus pasos en la tradición romántica.

¿Por qué razón se mantuvo la modalidad manualiter que subsistía desde el siglo XV?

Podemos hallar varias respuestas a este interrogante: en primer lugar, las posibilidades y recursos del órgano; en segundo lugar las posibilidades técnicas del organista; y en tercer lugar el ámbito acústico y de contexto instrumental y vocal.

Ciertamente se vivía un fuerte intercambio de conocimientos musicales que viajaban de un país a otro y configuraban líneas y distintos estilos de composición y ejecución; tal es el caso de Sajonia central donde nacieran Bach



y Handel; en Viena en cambio la tradición italiana ejerció una mayor influencia hasta mediados del siglo XVIII. Algunos factores religiosos y sociales también influyeron en las dos modalidades; por ejemplo: en los templos es muy necesario que el órgano proyecte su imponente sonido en las naves, tal exigencia llevó a los constructores a diseñar instrumentos de tamaño monumental, soportados por los bajos profundos de los registros de pedal.

En las cámaras y salas aristocráticas de la nobleza, en cambio, un pequeño órgano de un solo teclado manual, que también se emplearía como bajo continuo era suficiente para satisfacer a los músicos y público en general.

5.1.9.- Análisis del repertorio de música para órgano “manualiter” de los siglos XVI, XVII, y XVIII

La literatura de música para órgano en Occidente existe desde mediados del siglo XIV, la fuente más antigua se halla en un manuscrito de la Biblioteca Británica conocido como Robertsbridge Codex (Gillespie, John, 1965). La misma consiste de seis obras anotadas en parte en pauta neumática diastemática y en parte en cifra, las piezas halladas son adaptaciones de motetes y las restantes estampadas, una forma de danza medieval característica durante el Ars Nova. Su ejecución se realizaba con las dos manos sobre un teclado, y permitió acceder a los organistas por primera vez a la polifonía, con anterioridad solo era posible ejecutar el instrumento monofónicamente por medio de palancas o de correderas individuales para cada nota (Sachs, Curt, 1940).

El repertorio organístico se fue ampliando en el Renacimiento, pero el mismo nunca se mantuvo uniforme en toda Europa. Cada estado y región construía instrumentos muy variados en cantidad de teclados, extensión y registros, por lo tanto el repertorio concebido para un instrumento en particular, no se podía ejecutar indistintamente en otro, inclusive del mismo país. Hacia mediados del siglo XV, principalmente en Italia, Alemania y Francia, los órganos adquirieron un teclado para ser ejecutado con los pies: pedalera; y la posibilidad de superponer varios manuales que ejecutaban familias de tubos agrupados en distintas cajas.



En la península ibérica, Inglaterra y otras regiones, el instrumento se mantuvo sin pedalera hasta comienzos del siglo XIX (Williams, Peter, 1980).

A continuación se presenta una breve exposición y análisis estructural de obras para órgano significativas de distintas escuelas europeas y latinoamericanas, concebidas para un instrumento sin pedalera. Se ha procedido al reconocimiento temático de los sujetos en cada obra, y del mismo modo a identificar secciones por medio de líneas de colores y flechas que indicarán tesituras de cada una de las partes.

TIENTO LLENO

de 1º tono
[Salve Regina?]

Sebastian AGUILERA DE HEREDIA
(1561-1627)

Ejemplo musical 1- Edición Patrik Roose, [Werner Icking Music Collection](#)

El tiento de lleno es una forma imitativa para órgano que permite exponer el sujeto en cada una de las voces, en esta obra de Aguilera de Heredia, el tema del sujeto proviene de la antífona Salve Regina en tono solemne, atribuida a Hermann Contractus (s. XI).

Tiple: _____

Alto: _____

Tenor: _____

Bajo: _____



La fantasía es otra forma para teclado en contrapunto imitativo sobre un sujeto pero con pasajes en estilo libre y disminuciones; cambia de sujeto en secciones que alternan con distintos motivos rítmicos. El sujeto principal en este caso alterna con un contrasujeto y aparece en valores por disminución o aumentación. La forma fue tratada en la escuela de los virginalistas ingleses, apareciendo reiteradamente en el Fitzwilliam Virginal Book (c. 1610 – 1625), entre los maestros más destacados se encuentran: William Byrd (1543 – 1623), John Bull (1563 – 1628), y el holandés Jean Pieterszon Sweelinck (1561 – 1621).

Fantasía sobre el modo mixolidio: finalis sol, dominante re, 262 compases. Extensión: Mi₁ a La₄. (posible ejecución sobre octava corta Mi/Do). El sujeto principal de la fantasía es tratado en directo, por aumentación y disminución en todas las partes.

—————→ = sujeto directo, por aumentación y disminución.

————— = contrasujetos.

Compás 1 – 100: exposición de sujeto principal en todas las partes.

Compás 6 – 8: exposición de contrasujeto en todas las partes hasta el compás 64.

Compás 66 – 78: cambio de contrasujeto en negras.

Compás 78 – 108: cambio de contrasujeto en corcheas.

Compás 101 – 112: sección en contrapunto libre sin sujeto.

Compás 112 – 122: re-exposición del sujeto en todas las partes.

Compás 123 – 130: sección en contrapunto libre sin sujeto.

Compás 131 – 137: sujeto por aumentación en tiple.

Compás 138 – 143: sección en contrapunto libre sin sujeto.

Compás 144 – 150: sujeto por aumentación en bajo.

Compás 151 – 160: sección en contrapunto libre sin sujeto.

Compás 161 – 167: sujeto por aumentación en tenor.

Compás 168 – 187: sección en contrapunto libre sin sujeto.

Compás 188 – 194: sujeto por aumentación en alto.

Compás 195 – 203: sección en contrapunto libre sin sujeto.

Compás 204 – 235: sujeto por disminución en todas las partes.

Compás 236 – 246: sección en contrapunto libre sin sujeto.

Compás 247 – 262: sujeto por disminución en todas las partes.



Sweelinck — Fantasias, Part 2

Fantasia (Mixolydian)



Sweelinck — Fantasias, Part 2





Sweelinck — Fantasias, Part 2

120

130

140

CD Sheet Music

7



Sweelinck — Fantasias, Part 2

The image displays a page of musical notation for Sweelinck's Fantasias, Part 2, covering measures 150 to 180. The score is written for piano and consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 150, 160, 170, and 180 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. There are blue arrows pointing to the right in the first system (under the treble staff) and the third system (under the bass staff).





Sweelinck — Fantasias, Part 2





Sweelinck — Fantasias, Part 2

CD Sheet Music

Ejemplo musical 2 – Edición Leonhardt, Annegarn, & Noske, *Jan Pieterszoon Sweelinck Opera Omnia*, vol. 1, Amsterdam, 1974.

Miguel Prisciliano Juárez Cúneo



Tocata Avanti la Messa Della Domenica

Ejemplo musical 3 - Edición Jolando Scarpa, [Werner Icking Music Collection](#)

Canzon Dopo la Pistola

Ejemplo musical 4 - Edición Jolando Scarpa, [Werner Icking Music Collection](#)



Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643), organista de San Pedro de Roma, llevó la forma tocata a su máximo esplendor y desarrollo, si bien la misma existía desde el siglo XVI en la producción de Claudio Merulo (1533 – 1604) y Giovanni Gabrieli (1563 – 1612), adquirió características de relevancia virtuosística e interpretación, descritas por el propio Frescobaldi en el prólogo de su Libro Primero de Toccatas (1615). En el ejemplo musical 3 se presenta la Toccata de la Misa “Orbis factor” (tropo al Kyrie Nº XI del ordinario gregoriano), que dá comienzo a la liturgia de la misa dominical, la misma pertenece a la colección de piezas “Fiori Musicali”(1635). En este caso la toccata se encuentra dividida en tres secciones de progresión rítmica que proceden por disminución de valores:

Primera sección: _____

Segunda sección: _____

Tercera sección: _____

En el ejemplo musical 4 también se presenta una canzona de Fiori Musicali de Frescobaldi para ejecutar después de la lectura de la Epístola (segunda lectura) de la misa, la forma también se originó en el siglo XVI en Italia, derivada de las cabezas temáticas de la chanson francesa, pero en este caso era una obra instrumental y no vocal. La misma alternaba movimientos en diferentes compases, cada uno con su propio sujeto, más tarde al presentarse en ensambles dio origen a la *sonata da chiesa* en cuatro movimientos: lento – rápido – lento – rápido. Luego de la primera sección binaria, expone otra ternaria con contrasujeto en imitación en todas las partes.



Libre de Tientos y Discursos de Música Práctica, y Theórica de Organo intitulado Facultad Orgánica

Tiento de medio registro de tiple.

7º tono

Francisco CORREA de ARAUXO
*1583/84 - †1654

Ejemplo musical 5 - Edición Patrik Roose, [Werner Icking Music Collection](#)

El tiento de medio registro habría aparecido hacia fines del siglo XVI en el repertorio de la música para órgano ibérica, el mismo consistía en la ejecución de una composición imitativa a semejanza del *ricercare*, pero poniendo de relieve una o dos voces del tiple o del bajo mientras la mano opuesta acompañaba. Para realzar este relieve, se registraba cada mano con juegos contrastantes, aprovechando la división del teclado manual en “registros de mano derecha” y “registros de mano izquierda” entre las notas Do_3 y $Do\#_3$. En el ejemplo anterior se ha presentado un medio registro de tiple del 7º tono de Francisco Correa de Araujo (1584 – 1654), perteneciente a su Facultad Orgánica de 1626.



Capriccio
V

Ejemplo musical 6 – Edición Guido Adler - *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Band 8, 21
Vienna: [Österreichischer Bundesverlag](#), 1897, 1903. Plate Dm.d.Tk.in Oest.IV.1, X.2

Johann Jakob Froberger (1616 – 1667), había estudiado con Girolamo Frescobaldi en Roma, y más tarde trasladó las formas típicas para órgano italianas a Viena, en el ejemplo anterior se presenta un Capriccio, de características similares a la canzona, alternando secciones binarias y ternarias, cada una con su correspondiente sujeto.



Buxtehude
Fuga in C Major
BuxWV 174

Ejemplo musical 7 - Dietrich Buxtehude's *Orgelkompositionen*
Leipzig: [Breitkopf & Härtel](#), (1888, rev.1903-04)

Buxtehude expone en esta fuga en do mayor, un extenso sujeto de seis compases en ritmo de giga para expresar alegría, aparece secuencialmente en las cuatro partes: soprano, alto, tenor y bajo; el contrasujeto es libre en cada entrada.



Preludio sobre el coral: "Padre Nuestro en lo alto del Cielo" - Alio modo Manualiter -

Johann Sebastian Bach
(1685 – 1750)

Vater unser im Himmelreich

BWV 683

The image displays a musical score for the Preludio sobre el coral "Padre Nuestro en lo alto del Cielo" (BWV 683) by Johann Sebastian Bach. The score is presented in six systems, each consisting of a treble and bass clef staff. The music is in G major and 3/4 time. The score includes figured bass notation and various chord symbols (I, II, III, IV, V, VI, VII, I₆, IV₆, IV_#, II_#) placed above or below the notes. Colored arrows (orange, blue, yellow, green) indicate specific harmonic or melodic paths across the systems. The systems are numbered 5, 9, 13, 17, and 21 at the beginning of their respective staves.

Ejemplo musical 8 - [Bach-Gesellschaft Ausgabe](#), Band 3 Leipzig: [Breitkopf und Härtel](#), 1853.
Plate B.W. III.



El preludio se encuentra dividido en seis frases de cuatro compases cada una, respondiendo a las frases del texto litúrgico en alemán:

A	B	C	D	E	F
---	---	---	---	---	---

Las mismas corresponden a la forma de himno o canción simple de un solo período. Bajo el *cantus firmus* del coral en la voz de soprano, Bach construye una invención a tres partes con motivos ascendentes y descendentes en figuras de semicorcheas. Las mismas describen el ascenso y descenso del Cielo, simbolizado por la melodía del coral.

Compases 1 – 5 = exposición de la melodía del coral de la frase

A

 con imitaciones descendentes en grupos de semicorcheas en alto, tenor, y bajo. Secuencia armónica: I - I

Compases 5 – 9 = exposición de la melodía del coral

B

 la frase alternando un grupo de seis semicorcheas ascendente y otro descendente en alto, tenor, y bajo. Secuencia armónica: I - V

Compases 9 – 13 = exposición de la melodía del coral de la

C

 frase alternando un grupo de seis semicorcheas descendentes por imitación hasta el compás 12 donde retoma el movimiento ascendente en parte de tenor. Secuencia armónica: I - I

Compases 13 – 17 = exposición de la melodía del coral de la frase

D

 con imitaciones descendentes en grupos de semicorcheas en alto, tenor, y bajo. Secuencia armónica: VI - V

Compases 17 – 21 = exposición de la melodía del coral de la frase

E

 alternando un grupo de seis semicorcheas ascendente y otro descendente en alto, tenor, y bajo. Secuencia armónica: I - III

Compases 21 – 25 = exposición de la melodía del coral de la frase

F

 alternando un grupo de seis semicorcheas ascendente y otro descendente en alto, tenor, y bajo. Secuencia armónica: III - I



13. Toccata al post Comunio

Domenico Zipoli
(1688-1726)

© Les Éditions Outremontaises, 2008

Ejemplo musical 9 - Les Éditions Outremontaises, 2008

La *Sonata D'Intavolatura per órgano e címbalo* de Domenico Zipoli, impresa en Roma en 1716, fue copiada en forma manuscrita, probablemente



por el propio autor en Córdoba, y más tarde difundida hacia el Alto Perú, llegando a las Misiones de Chiquitos. En San Rafael existe una copia en el libro para órgano Mo Sones de 1746, su denominación como *toccata al post comunio*, se refiere a su posible ejecución después del canto o motete sobre la antífona de comunión, antes de la bendición final de la misa. La mano izquierda procede por motivos de disminución en semicorcheas, mientras las dos partes restantes son ejecutadas en valores largos en la mano izquierda. Alterna por imitación de secuencias en forma libre entre las dos manos, para volver a la disminución de soprano en mano derecha.

Todas las obras analizadas fueron compuestas exclusivamente para órganos sin pedalera, en la presentación de las mismas se han excluido a las de maestros franceses, debido al inconveniente que plantea la alternancia de dos y hasta tres teclados en este repertorio. El mismo no es ejecutable en el órgano histórico de la Catedral Vieja de Cuenca, como se ha descrito al principio, ya que este instrumento posee un solo manual sin registros divididos. La mayor parte del repertorio posible a ejecutarse en un instrumento de estas características pertenece:

1º a la escuela italiana, siempre y cuando no se utilicen los juegos divididos, de mayor variedad en los siglos XVIII y XIX.

2º a la escuela alemana y austríaca, tanto en el norte como en el sur, respondiendo plenamente a los límites “manualiter”, sin pedalera obligada y tampoco en cadencias.

3º a las escuelas española y portuguesa, exclusivamente en los tientos de lleno, falsas, versos para el Magnificat, fabordones llanos y glosados, diferencias, y otras obras que prescindan del uso de juegos divididos para mano derecha e izquierda.

4º a la escuela flamenca, específicamente la holandesa, en casi todo su repertorio, haciendo exclusión de las llamadas *fantasías de eco*, donde el recurso de un segundo teclado manual es imprescindible.

5º a la escuela inglesa tradicional que perduró hasta mediados del siglo XVIII, sin utilizar el recurso del *swell* (teclado expresivo encerrado en caja).



6º y finalmente debemos mencionar a las obras para órgano halladas en América, en México, Brasil, y Bolivia, concebidas preferentemente para un pequeño instrumento de un solo teclado manual.

5.2.- Su influencia en la creación musical en Cuenca: composiciones para órgano solista, ensambles vocales e instrumentales, funciones litúrgicas y de acompañamiento.

Hasta el presente ha sido imposible hallar manuscritos o restos de manuscritos de música para órgano del siglo XVIII asociada directamente al instrumento de la Catedral Vieja de Cuenca. Para comprender este fenómeno, en primer lugar, es conveniente recordar que la práctica musical del organista en las funciones litúrgicas se limitaba a la intervención solista del órgano en alternancia con versos a cargo del coro en canto llano o en polifonía. Tanto en las partes del Ordinario de la Misa como en las estrofas de los salmos del Oficio, el organista improvisaba breves interludios que en la mayoría de los casos jamás se anotaban en partituras.

El órgano no acompañaba el canto de la asamblea, excepto en algunas festividades muy restringidas del año litúrgico; el canto en el Coro estaba reservado exclusivamente a los canónigos, seises (niños cantores), y a unas pocas voces viriles contratadas como refuerzos. Las voces femeninas estaban estrictamente prohibidas en las iglesias seculares, solamente se las podía escuchar en los templos conventuales de ordenes regulares de monjas, en Cuenca era posible hallar estos coros en el Monasterio de la Concepción (1599), y en el del Carmen de la Asunción (1682).

Es fundamental tener presente que toda la liturgia de la Iglesia Católica Romana se celebraba en latín, y la misma había quedado consolidada durante cuatro siglos desde el Concilio de Trento (1545 – 1563) hasta el Concilio Vaticano II que la reformó en su Constitución sobre la Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium* en 1963 (Concilio Vaticano II, 1963).

El acompañamiento a las voces del coro en motetes, salmos, himnos, y otras formas litúrgicas, se realizaba con la duplicación de partes a cargo de



instrumentos de viento, y en su defecto con el órgano en la práctica de la intabulación (reducción) de las partes corales para ser ejecutadas con las dos manos del organista. El acompañamiento del bajo continuo sobre acordes a cargo del órgano en obras corales, había aparecido en Italia con los Cento Moteti Ecclesiastici de Lodovico Grossi da Viadana (1560 – 1627) en San Marcos de Venecia hacia 1602 (Bukofzer, Manfred, 1947). Pero esta práctica que rápidamente se difundió por el resto de Italia y Europa Central en casi todos los géneros vocales e instrumentales, no tuvo lugar en España y Portugal hasta fines del siglo XVII, y principalmente recién fue aceptada a principios del XVIII con limitaciones en la Iglesia.

Más arriba ya se ha hecho referencia a la introducción del estilo concertado italiano en las colonias ibéricas con posterioridad a 1720 aproximadamente, en México, Bogotá, Lima, Cusco, La Plata; contrariamente, en Quito se mantenía estrictamente la tradición ibérica en la música sacra. Por tal razón se estima en la diócesis de Cuenca, al igual que en Riobamba, Ibarra y otras ciudades del actual Ecuador, los cultos de la Iglesia se ajustarían a las mismas normas de la Real Audiencia.

Investigaciones realizadas por el musicólogo ecuatoriano Pablo Guerrero a principios del actual siglo XXI, revelan una forma instrumental para órgano de singulares características: el Guamán o Tono de Oración. De estructura A – B – A, se alterna un pasacalle de origen profano con versos libres de estilo recitativo, toda la obra se desarrolla melódicamente con claros giros pentafónicos adaptados a la tonalidad (Guerrero Gutiérrez, Pablo, 2001).

La ciudad de Cuenca dio curso a lo largo de su historia, de varias formas musicales que integraban estructuras de origen ibérico con otras de los pueblos originarios de la región del Azuay. Entre estas es importante mencionar a los llamados Tonos del Niño Cuencano, descendientes de los Tonos Divinos y Humanos que abundan en el repertorio vocal hispánico. Un estudio detallado de estas formas ha sido investigado y analizado recientemente por la Dra. Janneth Alvarado Delgado, y Martha Sánchez (Alvarado Delgado, Janneth; Sánchez, Martha, 2011).



Guamán o Tono de Oración

Composición musical religiosa del Ecuador

Anónimo

Recopilación: Pablo Guerrero

Cuenca (s. XIX)

Pasacalle

Órgano

Órg.

Tono

Órg.

Órg.



Pasacalle

Órg.

Musical notation for measures 13-15 of the Pasacalle. The score is for organ (Órg.) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 13 starts with a treble staff containing eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 14 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 15 features a more complex treble staff with some accidentals and a similar bass accompaniment.

Órg.

Musical notation for measures 16-18 of the Pasacalle. The score is for organ (Órg.) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 16 shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 17 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 18 features a more complex treble staff with some accidentals and a similar bass accompaniment.

Órg.

Musical notation for measures 19-22 of the Pasacalle. The score is for organ (Órg.) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 19 shows a treble staff with chords and eighth notes, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 20 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 21 features a more complex treble staff with some accidentals and a similar bass accompaniment. Measure 22 shows a treble staff with chords and eighth notes, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

Da capo Pasacalle

Órg.

Musical notation for measures 23-25 of the Pasacalle. The score is for organ (Órg.) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 23 shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 24 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 25 features a more complex treble staff with some accidentals and a similar bass accompaniment.

Ejemplo musical 10 - Transcripción Miguel P. Juárez, Edición Pablo Guerrero.



Los cambios técnico y estéticos de la música en el siglo XIX no tardaron en hacerse sentir en Cuenca, actualmente existen en el Archivo de la Curia de la Arquidiócesis, alrededor de cuatrocientos treinta folios manuscritos realizados por un copista experto que contienen:

- Vísperas del Común de Apóstoles, para el Oficio de Vísperas (18:00 horas) Código PC01 a cargo de los siguientes compositores:
Dixit Dominus a 5 por Don Adolfo Juan Cardoso.
Beatus vir por Don Raymundo Torne. (¿o Torre?)
Laudate Dominum a Dúo por Don Domingo Arquimbau.
Magnificat a 4 por Don Raymundo Torne.

Estos manuscritos están fechados en portada en el año de 1828, la caligrafía es muy clara y legible, y corresponde a los salmos de la liturgia del Oficio presentados en forma de motetes acompañados por conjunto instrumental. Hasta el presente se ha podido reconocer a Domingo Arquimbau (1757 – 1829), compositor español que se había desempeñado como Maestro de Capilla en la Catedral de Sevilla, autor de motetes para diversos tiempos litúrgicos.

En otro cuaderno manuscrito aparecen:

- Responsorios de Noche Buena con violines, clarinetes, viola y acompañamiento, Código PC03, compuestos por Don Miguel Sañudo Pbro. en el año de 1846. Los mismos se corresponden con los Oficios Nocturnos 1, 2, y 3, cuya celebración se realizaba por la madrugada antes de la Primer Misa del Día 25 de diciembre, denominada Misa de la Aurora.

No se ha podido comprobar que estas obras se hayan ejecutado en la Catedral Vieja de Cuenca, el estado de los manuscritos es excelente teniendo en cuenta su antigüedad, y en los mismos no existen indicaciones de interpretación. La línea del bajo de acompañamiento estaría integrada por violoncelo, contrabajo y probablemente órgano; la ejecución de la parte de este último no sería posible sin la existencia de la octava extendida en los bajos.



Esta modificación podría corresponderse a un cambio de secreta en el interior del órgano, la misma se habría efectuado con la restauración de 1853, eliminando a la original de 1735.

El aporte más significativo de la música sacra cuencana a fines del siglo XIX, fue protagonizado por la familia Rodríguez – Pauta, quienes se desempeñaron como maestros de capilla y organistas en diversos templos de la ciudad. En el documento citado por la Dra. Molerio, aparece José María Rodríguez como partícipe en una restauración llevada a cabo en 1895 junto al hermano Juan Bautista Stiehle (Molerio Rosa, Arleti, 2016).

Una tradición musical de más de cuatro siglos en la ciudad de Cuenca, ha sobrevivido en los maestros de capilla, del mismo modo se rescata un patrimonio extenso en composiciones en latín para la Misa y el Oficio. Entre los más destacados se cuentan: Ascencio de Pauta (s. XIX), Amadeo Pauta Rodríguez, Hermenegildo Rodríguez Parra, Luis Pauta Rodríguez (1858 – 1945), y José María Rodríguez Durán (1847 – 1940), todos ellos también ejercieron funciones en el Monasterio de la Concepción de Cuenca, fundado en 1599 (Arias, María Eugenia y Saquicela, Marco, 2004).

Ante la falta de organeros calificados para el mantenimiento, afinación o construcción de órganos, estas tareas eran realizadas por organistas, maestros de capilla, cantores, fuelleros o infinidad de personas de buena voluntad que colaboraban diariamente en la liturgia. La composición de música sacra en la segunda mitad del siglo XIX hacía uso reiterado del órgano, en función solista o de acompañante al coro de canto llano o polifónico que integraba la capilla musical. Por lo tanto, un instrumento adecuado a este propósito, requería una mayor extensión del teclado, no es posible imaginar al maestro José María Rodríguez, intentando ejecutar música del romanticismo, con modulaciones cromáticas y alteradas en un teclado de órgano colonial con octava corta.

Durante el transcurso del siglo XX, se observan tres períodos en torno al órgano histórico de la Catedral Vieja de Cuenca: 1º en las primeras décadas, al menos hasta 1940, se extiende la actividad de los maestros de capilla en misas y oficios; 2º el instrumento comienza a deteriorarse irreversiblemente por falta de mantenimiento, según relatos orales de miembros de la comunidad



cuencana, se lo podía escuchar en 1960 (?), otros extienden esta manifestación hasta 1980 (?); 3º por lo menos desde 1980 hasta la actualidad (2017) el instrumento ha dejado de sonar completamente.

Conclusiones

Luego de haber realizado las observaciones correspondientes en el exterior e interior del órgano existente en la Catedral Vieja de la ciudad de Cuenca, y de haber trazado las líneas históricas y estéticas que se imponían en la época de construcción del instrumento, sustentadas en la documentación existente, se obtienen las siguientes conclusiones en relación a la hipótesis (páginas 10/11).

A.- Antonio Esteban Cardoso es el constructor del instrumento musical que se realizó en 1739, como consignan los rótulos inscriptos en la fachada del órgano. Solo es posible establecer tres caminos opcionales que podrían haberse dado en el diseño de su construcción y en su posterior modificación:

1º.- Por documentación expuesta en el Capítulo 4.2. se deja constancia de la existencia de al menos un órgano anterior al de Cardoso, construido alrededor de 1618, probablemente ampliado en 1694. Como era costumbre en la época, Cardoso podría haber utilizado partes de este instrumento para construir el suyo.

2º.- Por la disposición de registros, extensión, y diseño de fachada, el instrumento se correspondía, originalmente, con la tradición de la organería ibérica, pero existen aportes, y atributos propios en la obra de Cardoso, que darían pruebas de un conocimiento extendido a otras escuelas europeas, muy poco frecuente, por no decir inexistente entre los organeros de tiempos coloniales en Sudamérica.

3º.- Por las evidencias encontradas en el montaje actual de la tubería del órgano de la Catedral Vieja, es posible afirmar que tanto la secreta como la pandereta en la que se apoyan y sostienen los tubos para el suministro de aire, fueron cambiadas con posterioridad a 1853.



B.- Si bien no es posible trazar una línea de identificación estética o funcional – musical que definiese una escuela propia de organería colonial ecuatoriana, si es posible hallar un aporte único y diferenciado. El órgano de la Catedral Vieja de Cuenca posee un cuerpo sonoro integrado en la tradición europea de principios del siglo XVIII:

1º.- coro de principales con su respectivo lleno de octavas y quintas, infaltable en casi todas las escuelas europeas en el Alto Barroco.

2º.- existencia del juego solista de mano derecha – Medio registro de Corneta (5 filas), posibilitando la ejecución de los tientos de medio registro de tiple, tan usuales en la música ibérica para órgano desde fines del siglo XVI.

3º existencia de dos juegos tapados de 8' y 4', fundamentales en el acompañamiento de solistas y coros, protagonistas del paso de la intabulación al bajo continuo.

4º.- existencia de dos juegos de lengüetería: Cromorno y Voz Humana para todas las tesituras.

5º recurso de los diez infantes ejecutando en fachada pequeños clarines de altura no mayor a 2', a considerar por el tamaño de las figuras y las proporciones posibles en el largo de cada tubo resonador. El mismo acciona por un tirador de registro de mano izquierda ejecutable desde el teclado.

6º Fachada ornamental con decoraciones que incluyen cuatro pinturas sobre temas bíblicos, sirenas, tres castillos, cuatro secciones de tubos, bloques en bajo-relieve con dorado a la hoja, e inscripción en español testimoniando el nacimiento del instrumento. Al conjunto se agregan las diez esculturas de infantes, en semejanza con ángeles, no ornamentales, sino más bien funcionales.

C.- Los cambios en la técnica y la estética de la música desde 1739 hasta la actualidad son considerables en las posibilidades del repertorio a ejecutarse en el instrumento. Del mismo modo también influyeron los cambios en la liturgia de la Iglesia Católica Apostólica Romana, coincidentemente con la reforma planteada por el Concilio Vaticano II que rige actualmente. Cuando dicho Concilio inició en 1962, el órgano Histórico de la Catedral Vieja de Cuenca dejó



de sonar en manos de un organista competente, para quedar finalmente mudo en la actualidad en que se escribe esta tesis. En Europa y otros países de América, instrumentos de este tipo fueron reemplazados por órganos de estética sinfónico-romántica, y más tarde de estilo neo-clásico, en un proceso que fue ocurriendo paulatinamente desde las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. En este contexto y finalizando el presente trabajo de investigación, se expone:

1º.- que en el Órgano Histórico de la Catedral Vieja de Cuenca es posible ejecutar un amplio repertorio para manos solas desde un teclado. El mismo abarcaría compositores y obras desde el siglo XV que ya han sido transcritas en ediciones modernas. La ejecución de las mismas se encontraría parcialmente limitada por la actual inexistencia de la octava corta en los bajos, de cualquier forma, el instrumento mantiene la estética del barroco y su ideal sonoro.

2º.- que el instrumento y las características acústicas del templo histórico de la Catedral Vieja de Cuenca, actualmente desafectado del culto, permiten ofrecer al público, repertorio vocal e instrumental de música sacra internacional y nacional, de diversas escuelas, períodos, y lenguajes de la música occidental. Tal práctica de interpretación en recitales, conciertos y festivales, promoverían el rescate y difusión de una parte significativa del Patrimonio Cultural Musical Ecuatoriano y Cuencano.

3.- que para poder recuperar y volver a escuchar en toda su magnitud al Órgano Histórico de la Catedral Vieja de Cuenca, es necesario emprender a la brevedad, su completa restauración y reconstrucción de sus partes faltantes o dañadas, tarea que deberá efectuarse por un organero experto en el tema y de reconocida trayectoria. La ciudad de Cuenca, Patrimonio Cultural de la Humanidad, se verá una vez más enriquecida con una joya musical centenaria.

Lic. Miguel Prisciliano Juárez Cúneo

Maestrante en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca - Ecuador
Septiembre de 2017



Anexo 1:

Catalogación Archivo Musical Documento Capitular DC009

Lugar de registro Archivo Histórico de Curia

Catalogación del Archivo Histórico de la Curia Cuenca. AHCA/C Exp 0428 CA 0256

Caja 8

Nombre del documento/ Asunto

Expediente para que la capilla mayor tenga un órgano para su disposición construido por José Garcés.

José Barreto, Notario de Cabildo.

Expediente para que la Capilla Mayor de la Catedral tenga un órgano para la celebración eclesiástica y se solicita que sea construido por José Garcés.

Siglo / Fechas XIX 1812.XII.22

Número de Folios Folios 10

Fecha de revisión de la fuente Junio 2013

Transcripción Arletí Molerio Rosa.

Resumen:

José Garcés se compromete a construir un órgano en 800 pesos pero pone la condición de que su hijo, Nicolás Garcés se encuentra estudiando el arte de la música y por este motivo sirva de organista en la capilla. Se dan a conocer algunas características del órgano como que las flautas se pongan de estaño, con poca liga de plomo, y de chapa gruesa, para evitar que continuamente llegue a destemplarse y aplastarse otras flautas. Se registran informes del organista José Espinoza y Martín Garate, sobre los avances del órgano y un informe final sobre el estado del instrumento que refiere, que faltan 5 ordenes sobre el metal de las flautas no podemos saber de su calidad y en cuanto a las voces del órgano son muy corrientes y dulces, pues cuando este se concluya se experimentará la mayor perfección. Martín Garate-Espinoza.

Transcripción de los folios que registran la actividad musical:

Folio 1.

Expediente para que la capilla mayor tenga un órgano para su disposición construido por José Garcés. N 22, N 1.

M.V.D.C.

José Garcés vecino de esta ciudad Ante Uses como mas haya lugar en dro paresco- Y digo: que este Venerable cuerpo, decreto a que la Capilla Mayor tenga respectivo órgano, propuso, que lo contruyera Yo, como facultatibo, con la posible breved, demodo, que teniendo en consideracn, lo laborioso, y costoso dela Obra; pedique pa hacerla semediesen un mil quinienttos ps, mas habiendo recalcado sobre rebaxa de precio, he accedido hacer dcho. Organo en solo ochosientos ps; y aun dexando mi viaje proxmo ala Pronina del Valles, tan solamte con la condicn de que Nicolas Garcés mi hijo legmo, que actualmente se halla estudiando la arte de musicos, sirba de Organista en dcha Capilla Yltm pr su respectivo salario annual. Y respectivo ha haberse asumido este Compromiso, como que no conspira, daño se tenga ni otras perjuicio algo ala Iglecia.

Cont

Folio 1 b

A.V.Sa pido y supco se dignen declarar haber lugar adcho contrato, y que se tenga preste. Pa su tpo, devolviéndoseme original. Es a Justta y firmo lo necesario .Va.



Otros si digo: qe respto aqe con este motibo no pude pasara dcha Prova del Valles, á llenar el contrato estipulado de haser el Organo del puebo de [¿Friag?] y pr lo mismo necesitar pagar los trecientos pr qe el Parroco de esa Feligresia me tubo dados de ante mano; sehande servir U.Sas mandar qe abuena quenta semeden dchos trecientos ps vaxo el corresppte recibo qe otro y prontto á otorgarlo. Jose Garses. Sala capitular de Cuenca y Disre 22 de 1812#

El Pr comisionado pa la compocicion dela obra dela Ygladela Compañía q será pa Sagrario dela Ygla Catedral hará q con los intelogentes de música ó del Arquitecto, ó de otro sugeto q considerase de conciencia setase la compocicion del Organo de dcha Ygla dela companaria, poniéndose á comunicacion dcha tasación ó. Cont.

Folio 2

diliga dando cuenta con el correspondte Ynforme, pa en esta vista proveer lo q corresponde en Justa.

Sodupe, Grandos, Borrero, Thavera, Albear, Ante mi José Barreto Not de Cavido.

En Cuenca en veite y dos de Disre de ochocientos dose. Yo el Not hice saber el Dto q antecede al Sr.Dr.Dn Bernardino Alvear Procdo deesta Sta Ygla Cavl en su Persona doy fe = Albear, Barreto,

Yncontineti hice otra notificacn como la q antecede á Dn José Garcesen su Persona doy fe= José Garces, Barreto.

Folio 2 Folio con espacio en blanco.

Folio 3

Sr. Prevdo. Comiciondo.

Los tasadores nombrados pr la justificación de U.S. en virtud del Supr Decreto proveido pr los S.S. V. D.C a los 22 del Corriente decimo, qe con respecto áqe el oficial Dn Jose Garces, promete en su representación, construir el Organo dela Ygla de la Compañía, elegida pa Capilla del Sagrario, dela misma Corpulecia anterior; nos parece ser justa la satisfacn delos 800 ps solicitadospo dcha obra; tan solamente con la condición de qe las flautas se pongan de estaño con poca liga de plomo, y de chapa gruesa pa evitar el que continuamente llegue a destemplarse, y aplastarse dchas flautas, pues aunquedcho Garces ha hecho otros Vars organos, en menos precio, mas aquello han sido pequeños, y no de la corpulencia del actual qe presisaé indispensablemente tiene que ocupar nucho tpo y crecidos gastos en los oficiales, y Materiales hasta su efectiva conclusión. Esto es lo qe nos parece en Justtasalvando lo que sea del sup agrado del M.V.D.C.Cuenca y Disre 30 de 1812. Juan de Orellanas, Martín Garate.

Folio 3b

M.V.S.D y C.

El comisionado áacistido á avaluar el órgano q se trata de Ygla dela Compañía y aunque no tienen los conocimtos necesarios pa hablar sobre el, se remite en un todo ala tasasion hecha pr los únicos inteligentes y especialmte pr Dr Juan Orellana, sujeto verdaderamente digno de mejor suerte entodo ramo de Artespr lo qe podrán U.S.S. en su virtud disponer, el qe se comiense la obra, pues deno hacerlo asi me temo qe el Mtro Garces se ausente pa la Prova de Piura, como lo tiene representado, en cuyo caso, será difícil conseguir otra obra pr ser el único Maestro, o profesor del Arte. Cuenca 1 de Enero de, 1813. Bernardino Albear.

Sala Capitular de Cuenca 9,, del 1812.

Porlo q hace á etse V.C. apruevase las diligencias practicadas, pr los Señores Comicionados pa el reconocimto del dinro q puede invertirse en la fabrica del Organo, q hade servir al culto dela Ygla destinada pa sagrario, con la Calidad de q los expresados Comicionados presten el juramto de obrar segn su leal, obrar, y entender



en la materia cuyas indispensables diligencias aparecen haberse omitido, y otorgarse el Expedite con el Vilete de Estilo al Exmo, Yltmo Sr Obpr Diocesano, pa q ensu vista resuelva lo q fuere desu Superior agrado. Diaz de Avecillas, Sodupe, Dr Landa, Thavear. Ante mi Jose Barreto Nde Cavdo.

Folio 4

Cuenca a doce de enero de mil ochocientos trece. Yo el Notario de este Venerable Dean y Cavildo en virtud de lo mandado en el auto que precede recibi juramto conforme adro de Dn Juan de Orellana, y Dn Martín Garate, Tasadores. Nombrados pa la fabrica del órgano q se expresa, y baxo del el –Dixeron que la tasación que tienen hecha, la practicaron fiel, y legalmte, según su leal saber, y entender y pr tanto la ratificaban de nuevo remitiéndose alo que tienen hecho, y firmaron esta diligencia de que doy fee- Juan de Orellana, Martin Garate. Antemi José Barreto No de Cavdo.

Folio 4b Folio con espacio en blanco.

Folio 5

Cuenca 29 de Enro de 1813. Por recibido; y no teniendo pr vista parte otra cosa q hacer sino aprobar como aprobaron las dilig. Mandadas practicar pr pte lltm V Dean y Cabdo [¿debuelvasele?] este expedite pa q haga q se verifique la construccn del órgano q se trata.

Esmo e Yltmo Sor.

Pasa a manos de V.E.Y. este Cavildo el Expediente promovido pr D José Garcespa la fabrica del órgano q ha de servir al Sagrario de esta Ciudad, a fin de q V.E.Y. resuelva en la vista lo q fuere de su superior justificado arvitrio.

Dios que a V.E.Y.m a V.E.Y m. a. Sala Capitular Enero 15 de 1813

Exmo Yltmo Sor , Dor Juan Manuel Diaz de Avecillas, Fasuto de Sadupe, Dor Maria de Landa, y Ramires, Juan Ant [.....] Xaramillo Thavera.

Exmo e Yltmo Sor Obpo Diocesano D. D. [¿Anores Virgian?] Ponde y Andrade.

Folio 5 b

Sala Capitular En 26 de 1813.

[¿ Ciese?] el libramiento correspondiente. Diaz de Avecillas, Sodupe, Dr Landa, Carrion, Grados . Ante mi José Barreto N. De Cavldo.

Enel mismo dia. Yo el presente Notario hice saber el Decreto que antecede, a Don Josef Garces, en su persona, doy fe

Y se le entregaron 300 ps librados. Barreto.

Folio 6

SS. del Be Dean, y Cavdo.

Dn. José Grases, vecino de esta Ciud Mtro de la fabrica de organos, Ante VSS.

Paresco por medio de esta sumisa representación Y digo: Que á cuenta de la construcción del órgano de la Capilla mayor de esta Sta Cuid, seme contribuyeron trescientos pesos en dinero, con los que tengo principiada parte de la obra; y por falta de mas dinero, ha sesado esta; y para su conclusion seme hace preciso suplicar á la justificacion de VSS. Se dignen mandar, que sin perdid de tpo. Se me acabale el reciduo de la total cantidad contrastada, que son quinientos pesos restantes para verificar, y construir dcha obra. Con cuyo fin-

AVSS. Pido, suplico provean, y manden como solicito pr ser de Juta, Jurando lo necesaria no ser de malicia. Va.

Jose Garses.

Sala Capitr de Cuenca Junio 30 de 1813.

Con reconocimto del organista y Maestro de Capilla de esta Sta Iglecia de lo q el suplica se hubiese trabajado [¿dejaros?] providencia. El Dean, Solupe, Dr Landa, Mexia, Ante mi Jose Barreto No del Ve Cavildo.

Folio 6 b

En dos días almes de Julio de dcho año Yo el presente Not hice saber el Decreto dela



buelta, al Mtro de Capilla de esta Sta Iglia Cat en su persona de que doy fé Barreto. Yn continente, hice otra notificación como la que antecede, al organista Josef Espinosa en su persona de que doy fe- Barreto.

Asi mismo hice otra como las que anteceden a Dr Josef Garces obrero del órgano de la Iglia Parroquial, en su persona de que doy fe- Barreto.

Los comisionados, para ver el estado en que se halla la construcción del órgano que se está fabricando en la Yglesia que ha de servir de sagrario de esta Sta Yglia Cat. Dice que han visto los fuelles acabados y comensando á fabricar el Secreo y de las flautas y demás que faltan para el completo de dicha obra, espone el Artifice, que ha parado con todo, por falta de materiales.

Es quanto podemos participar los comisionados por VSS.VV. Cuenca y Julio tres de ochocientos y trese. Martin Garate – Jose Espinoza.

Sala capitular de Cuenca 12 de Julio de 1813.

Visto el Ynforme q antecede: líbrense otros trescientos ps. Pa el seguimto de la obra q se expresa. Se entregaron los 300 ps librados.

Diaz de Avecillas, Sodupe, Mexia, Thavera, Dr Landa. Ante mi Jose Barreto N del Ve Cado.

Folio 7 Contiene espacio en blanco.

Folio 7 b Contiene espacio en blanco.

Folio 8 Contiene espacio en blanco.

Folio 8 b Contiene espacio en blanco.

Folio 9

SS.V.D. y C.

Dn Jose Garces, Maestro facultativo de la fabrica de organos, ante V.S.S. paresco- Y digo: Que como tal me hallo construyendo el Organo de la Capilla Parroquial de esta Ciudad por concierto hecho por V.SS. el que se halla ya en buen estado que esta ala mira para su experimento; y respecto de faltar Dinero para su conclusión pta cuyo motivo esta suspensa la obra. Por tanto ocurro ala justificacn de V.SS suplicando se dignen conferirme Libramto de la Cantd de doscientos ps de ultimo residuo al Sr Colector de la Mesa Capitular. Con cuyo fin-

A.V.SS pido y supco se sirvan preveer como solicito sirviendo esta representación de recibo en forma, que es Justa que imploro no ser de malicia. Va. Joser Garses.

Sala Capilar Cuenca Frbrero 11 de 1814

Con lo q expongan Josef Espinosa, y Martin Garate sobre el estado de la obra q corre á cargo del. Cont.

Folio 9 b

Suplicante se dara providencia en el expediente integro. El Dean Sodupe, Dor Landa, Mexia, Granda, Borrero. Ante mi Ortega.

SS del M.V.D.y C.

Nos el Maestro de Capilla, y Organista del Coro de esta Sta Yglecia Catedral, en cumplimiento de lo mandado pr el Dto que precede, exponerlos a VSS. Que habiendo hecho un prolijo registro, del órgano de la Yglecia de la Compañía, émos encontrado la falta de cinco ordenes, y sobre el metal de las flautas no podemos saber de su calidad; y en quanto alas voces de dicho órgano son muy corrientes y dulces, pues quando este se concluya se experimentara la mayor perfeccion. Que es quanto podemos decir en obsequio de la verdad. Cuenca y Marzo ocho de 1814. Martin Garate, Jose Espinoza.

Sala. Cont.

Folio 10

Cap de Cuenca Mar 15 de 1814.

Vista la razon dada pr los comisionados: líbreme los doscientos ps del ultimo resto en q sea obligado á concluir el órgano del Sagrario de esta Sta Yglia. El Dean, Sodupe,



Dor Landa Mexia, Granda. Ante mi Ortega.
Folio 10 b Contiene espacio en blanco.

Catalogación Archivo Musical Documento Capitular DC033

Lugar de registro Archivo Histórico de Curia

Catalogación del Archivo Histórico de la Curia Cuenca. AHCA/C Exp 0815 CA 0485

Caja 14

Nombre del documento/ Asunto

Expediente que contiene el contrato realizado entre el Cabildo Eclesiástico con el Presbítero José María Sáenz para el arreglo del órgano de la Catedral por el precio de 500 pesos

Siglo / Fechas XIX 1853.III.2

Número de Folios Folios 2

Fecha de revisión de la fuente Junio 2013

Transcripción Arleti Molerio Rosa.

Resumen:

El documento refiere al contrato para el arreglo del órgano el Prebistero José María Sáenz, se compromete a : 1- dejar perfectamente arreglado el órgano poniendo nueva tecladura de huesos marfilados y los fuelles dejarlos en un estado mejor. Por su parte el Cavildo ofrece 500 pesos, y 50 de gratificación entendiendose que esto tendrá lugar cuando el órgano esté a satisfacción. El señor Sáens se compromete que el órgano estará corriente para la proxima festividad del Corpus.

Transcripcion de los folio que regitran la actividad musical:

Contrato que realiza el Cabildo Eclesiastico con el prebistero José Maria Saenz, quien se compromete a arreglar el Organo de la Catedral.

Contrato hecho con el Dr José Maria Saenz.

En el Palacio Episcopal Cuenca á venticico de Marzo de mil ochocientos cincuenta i tres: reunidos los Señores del Venerable Cavildo precidido por el Ultmo Señor Obispo Diocesano con el objeto de tratar sobre la composición i arreglo del órgano de esta Sta Ygña Catedral, i habiéndose hecho presente el Sor Prebitero José Maria Saenz, se estipulo el contrato en los términos siguientes. Que el Señor Dor Saez ofrecio de su parte dejar perfectamente arreglado el referido órgano poniendo nueva tecladura de hueso amarfilado i los fuelles dejarlos en un estado mejor, i el Ve Cavildo de la suya ofrece el pre de quinientos pesos, i cincuenta de gratificación entendiendose que ésta tendrá lugar cuando el órgano esté á satisfacción de todos, los Señores Capitulares. Ademas se compromete el mencionado Señor Saenz á q el órgano estará corriente pa la procima festividad del Corpus.

Acordaron los S.S. que suscriben que esta contrato se pase ál respectivo libro de actas pa su perpetuidad i constancia. Hecho en Cuenca. Va.

Habiendose acordado antes de ahora que los S.S. [¿jueres?] obreros, no pueda jirar libramiento alguno cuando este ecseda de doscientos pesos, sin q pa ellos preceda acuerdo de todo el Ve Cuerpo Capitular; se faculta a los enunciados, del [¿jueres?] obrero pa que pueda librar la cantidad de quinientos ps la misma que forma el complemto del precente contrato: entendiéndose q la referida cantidad la pueden librar en todo ó en parte según lo ecsijan las circunstancias.

El Sor ecónomo asociado del Cro Juan Orellana con quien antesse habrá es.- Cont.

Folio 1 b

pulado la composición del órgano, se constituirá en el local de la Yglecia Catedral para la entrega del órgano el día cinco del procsimo mes de Abril i la referia entrega se practicará cpn formal inventario de todas las piezas, flautas i demas qe constituye el orbano i en cazo q alguna piesa ó flauta se hubiese perdido res ponderá el enunciado



Orellana. En caso que faltaran algunas piezas o flautas, no será deber del Señor Saenz poner estas faltas por los quinientos pesos estipulados, sino q se llenaran estas faltas por la persona q las hubiere ocasionado. Conlo q de concluyó.

Dor José Manul opo, Dr Miguel Rodriguez, Dor Matias Paz, Dr Julian Anto Alvares, DorMigl Pio [¿Arteaga?] Preb Jo Ma Saenz.

Folio 2 y 2b Folios que contienen espacio en blanco.

Imágenes fotográficas de documentos manuscritos originales, ver Anexo 3.



Anexo 2:

Laboratorio Chimico Di Landro
Analisi chimiche, Prove di corrosione



**RAPPORTO DI PROVA
TEST REPORT**

Numero : **18921**

Data : **19/11/2009**

Vsriferimenti :

Nsriferimenti :

Spett.le

SCOTTI GIUSEPPE DI SCOTTI LUCA GIOVANNI

VIA EVEREST 4/6

26013 CREMA (CR)

Descrizione materiale : **ORGANO DE LA CATEDRAL VIEJA -CUENCA (EQUADOR)**

Test: **N°7**

Metodo:

Elem.	%	ppm
Pb	44,7000	
Sn	55,0000	

Note :



Anexo 3:

22 Jul 1819

Expediente para que la capilla mayor tenga un órgano para su disposición construido por José Garces.

~~422~~ N. 11

M. D. C.

Don José Garces Vecino de esta Ciu. Ance. Or. como un honradísimo y virtuoso paauco. V. D. q. es un Ven. rable Cura, de esta Capilla Mayor, y como el Organero Organo, propuso q. lo construyera Yo, como facultado, con el posible brev. demado, q. teniendo en considerac., lo laborioso, y costoso de la Obra, q. se ha de hacer, y como se un mill y quinientos p. mas habiendo recalcado sobre el balsa de precio, he accedido honor dho. Organero en solo de trescientos p. y aun dexando mi bialse p. los años Proxim. a Vallar; con el am. con la condic. de q. si el dho. Garces mi hijo legimo. q. actualm. se halla estudiando la Arte de Musica, y de Organista en dha. Capilla Mayor respectivo salario annuo. Respecto ha habido avenido este compromiso, como q. no con susa, sino se ha q. ni otra p. juicio al. dho. Valera

As

ACE/C
000243
Copitulares
#256

007

Imagen 80 – Documento Capitular DC009 – pag. 1



Al Sr. Obispo y Cap. se dió para declarar haber hijos adms.
 Contratos, y q. se ponga p. su E. p. devolviendo
 como Original. En el punto de sus locaciones
 Obispor. y q. con este motivo no pueda pasar
 sino por el Valle, a llenar el Contrato esti-
 pulado a favor el Organ. del Pub. y F. n. l.
 y lo mismo necesitan pagar los trescientos p. f.
 el P. n. l. de cada uno de los m. t. d. d. d. n. ante
 mano. Se ha de servir V. n. mandar q. se abona
 guinea a cada uno de los trescientos p. v. a. d. e.
 como el Sr. Obispo q. cony. pronto a otorgarlo.
 Vivupia. — Jose Canseco

Capitulo Capitular de Cuenca y Día 22 de 1812
 El Sr. Comisionado p. la composicion de la obra de la Ygl.
 de la Campana q. sea p. a. seguido de la Ygl. Cathedral
 haia q. con los inteligentes de musica o de Organ. o
 de otro lugar q. condesciere a condescencia de tan la
 composicion del Organ. de la Ygl. y de la Campana
 y poniendole a terminacion de la misma.

Imagen 81 – Documento Capitular DC009 – pag. 2



dilig. de dno. cuenta con el correspondiente en su parte, f. 2.
 he vista proveer lo que corresponde en su parte
 Sobresel
 Par. de
 Albar
 Bonero y Navero
 Jose Barreto
 Not. de Cuv.

Encuentra en veinte y dos de Diciembre de mil ochocientos diez y siete. Yo el Not.
 he visto el Dto. que se da al Sr. D. B. Bernardino Albar de
 su cargo. Car. en la Cueva de f. =
 Albar
 Barreto

Me continúan he visto en notificación. como se da en el Dto. que se da
 en la Cueva de f. =
 Jose Barreto
 Barreto

Imagen 82 – Documento Capitular DC009 – pag. 3



3

S^r. D^o. Comision.

Los Fabriceros nombrados p.^a la fabricacion de V. J. en virtud del sup.^a Decreto mandado por las N. V. D. C. a los 23 del Corriente Decimo, q.^o con respecto a q.^o el oficial de arte suceso, prometa en su Representacion, Conceder el Organico de V. J. de la Compañia, Elegida p.^a Capilla del Sagrario, de la misma Compañia anterior; no parece sea fuera la satisf.^a de lo S^o p.^a Solicitador p.^a d^{ta}. Obra; tan solamente con la Condicion de q.^o las flautas se pongan en estado con una liga de Plomo, y de Chapa galega p.^a evitar el que continuamente llegue a desemplarse, y aplastarse d^{ta}. flautas; mas aunque d^{ta}. Sacer p.^a hecho otros V. J. Organos en menor precio; mas a guiso han sido de menor, y no de la Compañia del actual, en q.^o precisa e indispensablemente tiene que oírse, como lo. y en varios puntos en los oficios, y Matrimonios hasta su efectiva Conclusion Esto es lo q.^o no parece en su.ª salvando lo que sea del sup.^a agrado, del N. V. D. C. Cuenca, y Dic.^o 30 de S. J. B.

Juan de Salazar

Imagen 84 – Documento Capitular DC009 – pag. 4



M. V. D. y C.

El Comisionado encargado á abaluar el Organó q. se trata de
 Ygl.^a de la Compañía. y avng.^o no tienen los conocim.^{tos} ne-
 cesarios p.^a hablar sobre el, se permite en un todo
 ala Jassacion hecha p.^a los unicos inteligentes. y
 especialm.^{te} p.^a D.^{no} Juan Orrellana, sujeto verdaderam.^{te}
 digno de mejor suerte entodo Vamo de Antea p.^a lo
 q.^e p.^a d.^{no} V. H. en su virtud disponer, obq.^e se comi-
 ense la obra, p.^a d.^{no} hacerlo así me como q.^e
 el M.^o Excmo. se avrente p.^a la Prov.^a de Sivria,
 como lo tiene Representado, en cuyo caso, sera difi-
 cil conseguir otra obra p.^a sea el unico Maestro, ó pro-
 fesor del d.^{no} Antea. Cuenca, 1.^o de Enero del 1713.

Sean D.^{no} M.^o Juan Orrellana

Sala Capitular de Cuenca D., de 1713

Por lo q.^e hace á este V. C. aprouar las diligencias
 practicadas, y los Señores Comisionados p.^a el Honoram.^{to}
 al d.^{no} q.^e puede invertirse en la fabrica del Organó; q.^e ha de
 servir al culto de la Ygl.^a destinada p.^a sagrario, con la Calidad
 & q.^e los expresados Comisionados preten el Juram.^{to} de
 obrar seg.ⁿ su leal, obstar, y entender en la materia, cuyos
 indispensables diligencias aparecen haverse omitido, y q.^e
 que el Exped.^{te} con el P.^o y L.^o al Excmo. è V.^o M.^o
 Sr. Obpo. Diocesano; y q.^e en su vista vuelva lo q.^e fuere
 asu Superior aprado

Procurador
 M.^o Juan Orrellana

Sotopel
 J. Landae

Ante mi
 José Buxata
 N. & C.^o de C.

Imagen 85 – Documento Capitular DC009 – pag. 5



Cuenca a doce de Enero de mil ochocientos noventa y tres. Yo el ⁴ ~~crisis~~ ^{crisis}
 a este Reverendo Dean y facultado en virtud de lo mandado en
 el Auto que precede recibí Juram^{to} conforme a lo a D. Juan
 de Orellana, y D. Martin Garcia Sanabere. nombrados p^{ra}
 la fabrica del Organ^o q^{ue} se expresa, y baxo a el D^{no} ~~no~~
 con que la transacion que tienen hecha, la practicaron
 fiel, y legalm^{te} segun su leal saber, entender y p^{ro}
 tanto la ratificaban de Nuevo Remitiendose a lo
 que tienen hecho, y firmaron esta diligencia a que
 doy fe —

Juan de Orellana Martin Garcia
 Artemi
 Jose Carrasco
 N. de Cav. ^{do}

Imagen 86 – Documento Capitular DC009 – pag. 6



5

Cuenca 25 de Enero de 1813

Por verdo, y no teniendo
 otra parte otra cosa q' ha
 sino aprobar como aprobamos
 las dilig. mandadas por
 tico q' pte. de las y. para a manos de V. E. T. que Cavildo el
 Dean y hab. de redunda expediente promovido q' a don Juan
 de los rios p. a que ces. p. la fabrica del organo q' ha de
 haga q' se reasigne la servix al Sagrario de esta Ciudad, a
 conserva el organo de fin de q' V. E. T. vuelva en la vista lo
 q' fuera de su superior justificada ar-
 vizio- Dios que a V. E. T. ml. al Sala
 Capitulat Enero 15 de 1813 -

Exmo e Illmo Sr
 Don Juan Antonio de
 Diaz de los rios
 or
 P. de elaria de Sandoval
 Don Ramiro
 Juan Antonio de los rios

Exmo e Illmo Sr Obispo
 de Cuenca D. D. Andres
 de los rios

Imagen 87 – Documento Capitular DC009 – pag. 7



Bala Capitã Enº 26 de 1813

Quere a libramiento correspondiente
 Plaza de Arcillas *[Signature]* Sodupe D. Sandoz *[Signature]*

Carrion *[Signature]*

Trandoz *[Signature]*

Ante mi
 José Barreto
 N.º de Cav. *[Signature]*

En el mismo día, yo el presente Notario hice saber el Dec^{to}
 que antecede, a Don José Gaxses en su persona o y fe
 se le entregaron 300 p^{as} libras. *[Signature]*

Imagen 88 – Documento Capitular DC009 – pag. 8



6

SS. del B.º Dean, y Cav.º

D.º José Gasset, vecino de esta Ciu. M.º. de la fabrica de
 Organos, Ante V.º. padesco por medio de esta sumisa repre-
 sentacion - Y Digo: Que a Cuenta de la construccion del Or-
 gano de la Capilla mayor de esta dha. Ciu. seme contribu-
 yeron trescientos pesos en dinero, con los que tengo princi-
 piada parte de la obra; y por falta de mas dinero, ha serido
 esta; y para su conclusion seme hace preciso suplicas a la ju-
 rificacion de V.º. se dignen mandar, que sin perdida de
 tpo. seme acabale el residuo de la total cantidad contra-
 tada, que son quinientos pesos los restantes para verificar y
 construir dha. obra. Con cuyo fin-
 A V.º. suplico provean, y manden como solicito, p.º sea de
 Just.º Jurando lo necesario no sea de malicia. Ca-

Jose Gasset

Sala capit. de Cuenca a diez y dos de Mayo de 1819 -

Con reconocimiento de la Dignidad y señores de figura se cum-
 pla esta suplica de la q.º el duplicado se contiene en el folio se-
 ñalado providencia -

El Dean *[Signature]* J. Landa *[Signature]* M.º.º.º.
 J. Landa *[Signature]*
 N. de V.º Cavildo *[Signature]*

Imagen 89 – Documento Capitular DC009 – pag. 9



En dos dias de mes de Julio del dho año lo el presente No. hice
 saber el Decreto de la buelta al Nro de Capilla de esta Cua
 Cat. en su persona deq doy fe Baxxeto

Incontinente hice otra notifica como lag antecede, al organ
 nista Josef Lupinosa en su persona deq doy fe Baxxeto

Asimismo hice otra como las q anteceden a D. Josef
 Gaxres obrero del Organ de la 1ª Parroquial, en su per
 sona de que doy fe Baxxeto

Los Comisionados para ver el estado enq se halla la constru
 el Organ que se esta fabricando en la Iglesia que
 hade servir de Sagrario de esta Sta. Cat. Dicon q han
 visto los fuellos acabos y comenzando a fabricar
 el secreto y las flautas y demas q faltan para el
 completo de sta obra, espone el Artifice que ha
 parado con todo, por falta de materiales.

Y quanto podemos participar los Comisionados
 por N. N. Cuenca Julio tres de ochocientos tres

Narciso Parate Jose Espinosa

Sala Capitular de Cuenca 12 de Julio de 1813.

Visto el Informe q. antecede: librense otros trescientos
 p. p. el segumto de la obra q. se esperaba
 D. de Villacilla Sodupe Maximiano

D. Landas Antemi
 Jose Baxxeto
 N. del N. Ca.º

Se entregaron los
 300 p. Ultrados.

Imagen 90 – Documento Capitular DC009 – pag. 10



S. S. V. D. y C.

D. José Torres, Maestro facultativo de la fabrica
 de Organos, como V. S. p. p. p. digo: que como tal me hallo con-
 trayendo el Organo de la Capilla Laanquial de esta Ciudad por
 concierto hecho por V. S. el que se halla ya en buen estado que
 está ala mina para su experimento; y Respecto de faltar Dinero
 para su conclusion, por un motivo está suspensa la obra. Por
 tanto omeo ala justificación de V. S. suplicando se dignen confe-
 rirme el tratamiento de la Cant. de abovientes p. el ultimo Pleituro,
 al S. Coleccion de la Mesa Capitular. Con unyo fin -

V. S. pido y suplico se sirvan proveer como se pide, sacando
 esta Representacion de Pleito en forma, que es Just. que impuso
 penas de malicia &c.

Jose Torres

Cuenca Feb. 11 de 1814
 Cmo. y exor. Juan José Espinosa, y Martin Suarez
 sobre el estado de la obra q. corre a cargo de C.

Imagen 91 – Documento Capitular DC009 – pag. 11



Suplicante se da la providencia un el expediente m
 tejo
 El Dean ^{or} Sobrey D. Landae Meosin
 Granday E Romero
 Arcani
 Ouega
 S. S. del M. V. D. q. s.
 Nos. el Maestro de Capilla, y Organista del Coro
 de esta Sta. Iglesia Cathedral, en cumplimiento de lo manda
 do p. el Dto. que precede, exponemos a V.S.S. que
 habiendo hecho un quoliso de gualtas, del Organo de la
 Iglesia de la Compania, emos encontrado la falta de
 cinco Odonos, y sobre el metal de las flautas
 no podemos saber de su calidad; y en quanto a las
 voces de dho organo son muy conributes y dulces;
 pues quando este se concluya se experimenta
 ra la mayor perfeccion. Fue e quanto oyo
 demas decir en obsequio de la verdad. Cuenca y
 Marzo Ocho de 1814
 Martin Guate Jove Espinoraga
 Sala

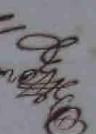
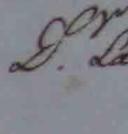
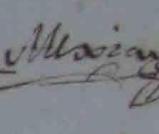
Imagen 92 – Documento Capitular DC009 – pag. 12



10

Cap. de Cuenca días 15 de 1814

Viva la razon dada q los comisionados libren
 los docientos v. del ultimo mes en q se ha obliga
 do a conducir el Organo del Sagrado de Cuenca
 y gl. a

El Dean   

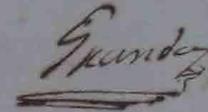
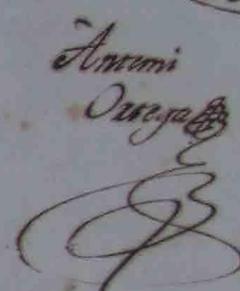
  

Imagen 93 – Documento Capitular DC009 – pag. 13



Contrato hecho con el Sr. Don Juan Sanz, A.º, y
 con el Cabildo Episcopal de Cuenca, a instancia de
 mano de sus abuelos, sin embargo de que
 los Señores del Reverendo Cabildo presbitero por el
 V.º Sr. Obispo Diocesano con el objeto de dar
 fin a la composición arreglada del organo de esta
 Sta. Cofradía, y habiéndose ya hecho presente el Sr.
 Presbitero Don Juan Sanz, se estipuló la con-
 trata en los términos siguientes. Fue el Sr.
 Don Juan Sanz oficio de su parte de ser presbitero
 y arreglar el referido organo poniendo
 nueva testadura de huesos amañados, y los fuellos
 de paja en un estado mejor, y el V.º Cabildo de la
 suya oficio el precio de quinientos pesos, y cincuenta
 de gratificación, entendiéndose que esta tendrá lugar
 cuando el organo esté a satisfacción de todos los
 Señores Capitulares. Además se compromete
 el enunciado Sr. Juan Sanz a que el organo estará
 conforme p.º a la precisión fidelidad del Capitulo.
 Acordaron los S.ºs que acuerden que
 esta contrata se pase al respectivo libro de ca-
 sas p.º a su perpetuidad y constancia. Fecho en
 Cuenca a 15 de Mayo de 1785.

Habiéndose acordado antes de ahora que
 los S.ºs Fueros Obispos, no puedan hacer libramien-
 to alguno cuando este sea de clonista, poral, sin
 que p.º a ello preceda acuerdo de todo el V.º cuerpo Ca-
 pitular, se facultó a los enunciados S.ºs Fueros
 Obispos, p.º a que puedan librar la cantidad que
 p.º a la misma que forma el completo del pre-
 sente contrato entendiéndose que esta referida
 cantidad se pueden librar en todo o en parte
 de según lo requieran las circunstancias.
 El Not. nombrado a propósito del Sr.
 Juan Prohmana con quien antes se había el

Contrato que realiza
 el Cabildo de Cuenca
 con el presbitero Don
 Juan Sanz, que se
 compromete a arreglar
 el organo de esta Cofradía

Accto.
 0815

ACE/C
 000456
 Capitulares

#425

Imagen 94 – Documento Capitular DC033 – pag. 1



hipudato la composicion del organo, se constituyeron
 en el local de la Iglesia Cathedral para
 la entrega del organo el dia cinco del presente
 mes de Abril. y la referida entrega se practico
 con formal inventario de todas las piezas
 flautas y demas q^e constituyen el organo, y enca-
 so de alguna pieza o flauta se hubiese perdido res-
 pondiendo el encomendado D^{no} D^o Juan. En caso que
 faltasen algunas piezas o flautas, no sera deber del
 señor D^{no} poner estas faltas por lo que importa
 poco o nada, sino q^e se llenaran estas
 faltas por la persona q^e las hubiese occu-
 rrido. Canto q^e se concluyo.

D^{no} D^o Juan *[Signature]* D^{no} Miguel Rodriguez *[Signature]*
 D^{no} Martin Paz *[Signature]* D^{no} Julian Abel. Abogado *[Signature]*
 D^{no} Mig^o P^o *[Signature]*
 Presb^o J. de San *[Signature]*

Imagen 95 – Documento Capitular DC033 – pag. 2



Bibliografía General:

- ALVARADO DELGADO, Janneth; Sánchez, Martha. (2011). *Los Tonos del Niño Cuencano - Estudio Etnomusicológico*. Cuenca, Ecuador: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- ANDERSEN, Poul-Gerhard. (1969). *Organ, Building and Design* (Copenhagen, Munksgaard, 1956). London: Allen and Unwin.
- ARCHIVO MUSICAL DE LA CURIA. (1853). *Asunto. Archivo musical, documento capitular DC033*. contractual, Cuenca, Ecuador.
- ARIAS, María Eugenia, & SAQUICELA, Marco. (2004). *Antología de la Música religiosa en el Monasterio de las Conceptas* (Tesis de Licenciatura). Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador.
- ASHDOWN AUDSLEY, George. (1905). *The Art of Organ - Building* (Edition, Dover, Vols. 1–2). New York: Dodd, Mead and Company.
- BAKER, Geoffrey. (2008). *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham: Duke University Press.
- BÈDOS DE CELLES, Dom Francois. (1766). *L'art du facteur d'orgues*. Paris: Kassel / New York, Bärenreiter, 1963-65.
- BERMUDO, Juan. (1555). *Declaración de Instrumentos Musicales* (Arte Tripharia). Osuna.
- BONILLA MORENO, Conrado. (1954). Los Órganos de la Catedral de Toledo.
- BOYD, Malcolm. (1983). *Bach*. Oxford University Press.
- BUKOFZER, Manfred. (1947). *Music in the Baroque Era* (Reads Book, 2008). New York: W. W. Norton.
- CASTILLO DIDIER, Miguel, & D'AMICO UJCICH, Giovanni. (1982). Órganos venezolanos del siglo XIX. *Revista Musical Chilena*, XXXVI(Nº 158), 72-104.
- CAZORLA, Jorge Isaac. (2000). *El Monasterio de las monjas y la creación de los primeros Poemas y Música polifónica en Ibarra*. (Colección «Amanecer»). Ibarra: Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Sede Ibarra).



- CHÁVEZ FRANCO, Modesto. (1930). *Crónicas del Guayaquil Antiguo*. (Primera Edición: Guayaquil, 1930-641). Guayaquil: Imprenta Municipal. Guayaquil, 1983 (3ª edición).
- CHIRINOS CALERO, Patricio. (1989). *Voces del Arte: Inventario de órganos tubulares de México* (Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología). México.
- CONCILIO VATICANO II. (1963, abril 12). Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la Sagrada Liturgia.
<http://w2.vatican.va/content/vatican/it.html>. Recuperado a partir de http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html
- CORREA DE ARAUXO, Francisco. (1948). *Libro de Tientos y Discursos de música práctica intitulado Facultad Orgánica - S. Kastner* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vol. 1 y 2). Barcelona, España: Instituto Español de Musicología.
- CURT LANGE, Francisco. (1954, Abril-Diciembre de). La construcción de órganos y la actividad musical eclesiástica en los conventos franciscanos de La Rioja, Catamarca y Santiago del Estero. *Revista Meridiano 66, Dirección General de Cultura de Catamarca, Nº 2, 3, y 4.*(Año I –).
- DELGADO PARRA, Gustavo. (2005). Los Órganos Históricos de la Catedral de México. *Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España, 60, 30.*
- DOUGLASS, Fenner. (1995). *The Language of the Classical French Organ. A Musical Tradition before 1800* (Vols. 1–1). New Haven: Yale University Press.
- FACULTAD DE FILOSOFÍA - UNIVERSIDAD DE VALLADOLID. (2004). ÓRGANOS DE HISPANOAMÉRICA - Argentina - Cuba - México - Uruguay. Recuperado a partir de <http://www.musicologiahispana.com/organos/>



- FEIJÓO, Benito Jerónimo. (1726). *Teatro Crítico Universal* (Joachen Ibarra, Vol. 1). Madrid: Cátedra, 2006. Recuperado a partir de <http://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm>
- FORKEL, Johann Nikolaus. (1802). *Juan Sebastian Bach* (Edición original: Johann Sebastian Bach, leben, Runst, und Runstwerke). Leipzig: 3ª ed. en español, México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- FREEMAN, Andrew. (1927). The Handel Organ at Gosport. *The Organ Magazine*, 7(Nº 25), 52-54.
- FREILE L, José. (2008). Corregidores. Recuperado a partir de <http://www.elcronistaderiobamba.com>
- FREIRE SORIA, Carlos. (2011). *ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL “MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA: SIGLOS XIX Y XX* (Tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical). Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador.
- FRESCOBALDI, Girolamo. (1637). *Il Secondo libro di Toccate, Canzone, Versi* (Nicolo Borbone). Roma: Edición completa desde los originales por Pierre Pidoux. Bärenreiter Kassel 2204 – 1949.
- FURLONG, Guillermo. (1945). *Músicos Argentinos durante la Dominación Hispánica*. Buenos Aires: Huarpes.
- GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel. (2007). *El Órgano Antiguo Español*. (Libros Pórtico). Zaragoza.
- GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel. (2008). *El Órgano Gótico Español*. Zaragoza: Libros Pórtico.
- GILLESPIE, John. (1965). *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications.
- GODOY, Enrique, & BROGGINI, Norberto V. (2011). Los órganos de la catedral de Cuzco: elementos para su historia. En *Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación «La Investigación Musical a partir de Carlos Vega»*, 2, 3 y 4 de noviembre 2011. Buenos Aires, ponencia presentada en la Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega».: Universidad Católica Argentina. Recuperado a partir de



<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/organos-catedral-cuzco-elementos-historia.pdf>

- GUERRERO GUTIÉRREZ, Pablo. (2001). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Vols. 1–2). Quito.
- HAKALAHTI, lina--karita. (2008). *MAESTRO FRANCISCO CORREA DE ARAUXO'S (1584– 1654) FACULTAD ORGÁNICA (1626). AS A SOURCE OF PERFORMANCE PRACTICE* (Tesis de Doctorado en Música). Helsinki University Press, Helsinki, Finlandia. Recuperado a partir de <http://ethesis.siba.fi/ethesis/files/nbnfife200805301490.pdf>
- HANSELL, David John Kenneth. (1980). *Changing structures in German organ music from 1600 to the death of J. S. Bach* (Tesis de Maestría en Artes). Durham University. Recuperado a partir de <http://etheses.dur.ac.uk/8059>
- HOFFMANN, Werner. (1981). *Vida y Obra del Padre Martin Schmid S.J.* Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- HOGWOOD, Christopher. (1988). *Handel* (Revisada en 2007). Times & Hudson.
- JAKOB, Friedrich. (1969). *Die Orgel. Orgelbau Und Orgelspiel Von Der Antike Bis Zur Gegenwart*. Berlin: Hallwag Verlag.
- JAMBOU, Luis. (1988). *Evolución del órgano español. S. XVI – XVIII* (Vol. 1). Asturias - Guijón: Ethos Musica.
- JUÁREZ CÚNEO, Miguel P., RODRÍGUEZ JESUSI, Alejandro. (2008). *Órganos de Sudamérica - Organsud*. Recuperado a partir de <http://www.organsud.com/fichas/Peru/peficha21.html>
- JUÁREZ, Miguel P. (1996). *Censo y Estudio de los Órganos de la República Argentina* (Delegación para los Bienes Culturales de la Iglesia). Buenos Aires: Conferencia Episcopal Argentina.
- JUÁREZ-CÚNEO, Miguel P. (2007). *Censo y Estudio de los Órganos de la República del Ecuador* (relevamiento de campo). Quito.
- KANDLER, Johannes. (2012). *Lochamer Liederbuch Historisches Lexikon Bayerns*. Recuperado a partir de <https://es.wikipedia.org/wiki/Lochamer-Liederbuch>



- KERR, Dorotéa. (2001). *Catálogo de Órgãos da Cidade de São Paulo*. Sao Paulo, Brasil.
- LAUTERBACH, Carlos. (2009, 2016). El sitio chileno de órganos de Iglesia [Sitio WEB]. Recuperado a partir de <http://www.clr.cl/Default.asp?strng=Indice>
- MARTÍNEZ BRAVO, Joseph de Torres. (1702). *Reglas Generales de Acompañar en Órgano, Clavicordio y Harpa* (1983.^a ed.). Madrid: Arte Tripharia.
- MAULEÓN RODRÍGUEZ, Gustavo. (2008, Enero - Diciembre). El Organero Novohispano Manuel José Chacón y el órgano parroquial de la villa de Atlixco, (Puebla, México). *Anuario Musical*, 63((México), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla).
- MERSENNE, Marin. (1636). *Harmonie Universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*. (Traducción al inglés por M. Nijhoff (1957). Indiana University, 1962. Traducción al inglés: John Bernard Egan.). Paris: Sebastien Cramoisy. Paris, 1636. Pierre Ballard, Paris, 1637.
- MESA, José de. (1987). Ensayo preliminar sobre los órganos en el Virreinato del Perú. En *Actas del II Congreso Español de Órgano. Ministerio de Cultura* (pp. 355-441). Madrid: Ministerio de Cultura de España.
- MOLERIO ROSA, Arleti. (2016, junio). «LA ACTIVIDAD MUSICAL LITÚRGICA Y RELIGIOSA DE LA DIÓCESIS DE CUENCA EN ECUADOR DURANTE EL SIGLO XIX». Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- MORETTI, Corrado. (1997). *L'organo italiano*. Casa Musicale Eco.
- PRAETORIUS, Michael. (1614). *Syntagma musicum* (Elias Holwein, impresor. Publicada originalmente en tres tomos entre 1614/19., Vol. 1,2,3). Wittenberg – Wolfenbüttel.: Editorial Bärenreiter, Kassel, edición facsímil.
- REESE, Gustav. (1954). *Music in the Renaissance*. New York: W.W. Norton & Co.
- ROEDERER, Juan G. (1995). *Acústica y Psicoacústica de la Música* (Ricordi Americana. Buenos Aires, 1997.). New York: Springer – Verlag.



- ROUBINA, Evguenia. (2010). ¿VER PARA CREER?: UNA APROXIMACIÓN METODOLÓGICA AL ESTUDIO DE LA ICONOGRAFÍA MUSICAL. En *1 Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música - XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010*. Río de Janeiro.
- SACHS, Curt. (1940). *Historia Universal de los Instrumentos Musicales* (Ed. Centurión. Buenos Aires 1947.). Dover Publications, 2006. Según edición original: *The History of Musical Instruments*. W. W. Norton. New York, 1940.
- SAURA BUIL, Joaquín. (2001). *Diccionario Técnico – Histórico del Órgano en España*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SCHLICK, Arnolt. (1511). *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (Edición moderna en inglés por Elizabeth Berry Barber). Mainz: Universidad de Michigan. F. Knuf, 1980.
- SCHWEITZER, Albert. (1904). *Bach, el músico poeta* (Traducción al español: Jorge D'Urbano.). Ricordi Americana. Buenos Aires, 1955.
- SONNAILLON, Bernard. (1984). *L'Orgue*. Paris: Editions Vilo.
- STEVENSON, Robert. (1963). *La Música en Quito*. Banco Central del Ecuador. Quito, 1989. *Music in Quito, Four Centuries (original en inglés)*.
- SUMNER, William Leslie. (1973). *The Organ. Its Evolution, Principles of construction, and Use*. London: MacDonal.
- TAFALL Y MIGUEL, Mariano. (1873). *Arte completo del constructor de órganos o sea Guía manual del organero* (Imprenta Fernández, Vol. 4). Santiago de Compostela: Librerías París-Valencia.
- VAN BIEZEN, Jan. (1995). *Het Nederlandse Orgel in de Renaissance en de Barok, in het bijzonder de School van Jan van Covelens*. Utrecht: Koninlijke Vereniging voor Nederlandse Muiziekgeschiedenis.
- VAN GEMERT, Hans. (1986). *Órganos Históricos del Perú*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica (Concytec).
- WALLNER, Bertha Antonia. (1958). *Das Buxheimer Orgelbuch, und Fundamentum Organisandi* (Vols. 1–3). Bärenreiter - Kassel.



- WILLIAMS, Peter. (1980). *A New History of the organ*. Bloomington: Indiana University Press.
- WILLIAMS, Peter. (1993). *The organ in Western Culture 750 - 1250*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WINTER, Cecilia. (2006). Los órganos históricos de Oaxaca: una ventana al pasado. *Anuario Dominicano, Oaxaca, 1529 – 2006, II*(Instituto de Investigaciones Históricas, Provincia de Santiago de México, 2006), 369-399.
- WINTERNITZ, Emanuel. (1979). *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: studies in musical iconology*. New Haven & London: Yale University Press.
- WOLFF, Christoph. (2008). *Bach, el músico sabio*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.

Partituras musicales

- ANONIMO - Tono de Guamán - Transcripción Miguel P. Juárez, Edición Pablo Guerrero.
- AGUILERA DE HEREDIA, Sebastián - Edición Patrik Roose, [Werner Icking Music Collection](#)
- BACH, Johann Sebastian - [Bach-Gesellschaft Ausgabe](#), Band 3 Leipzig: [Breitkopf und Härtel](#), 1853. Plate B.W. III.
- BUXTEHUDE, Dietrich - *Dietrich Buxtehude's Orgelkompositionen* Leipzig: [Breitkopf & Härtel](#), (1888, rev.1903-04)
- CORREA DE ARAUXO, Francisco - Edición Patrik Roose, [Werner Icking Music Collection](#)
- SWEELINCK, Jan Pieterszoon - Edición Leonhardt, Annegarn, & Noske, *Jan Pieterszoon Sweelinck Opera Omnia*, vol. 1, Amsterdam, 1974.
- FRESCOBALDI, Girolamo - Edición Jolando Scarpa, [Werner Icking Music Collection](#)
- FROBERGER, Jacob - Edición Guido Adler - [Denkmäler der Tonkunst in Österreich](#), Band 8, 21 Vienna: [Österreichischer Bundesverlag](#), 1897, 1903. Plate Dm.d.Tk.in Oest.IV.1, X.2
- ZIPOLI, Domenico - Les Éditions Outremontaises, 2008



Sitios WEB consultados:

Sitio de órganos de Europa por Wim Verburg <http://www.orgelsite.nl/index.htm>

Sitio Kerk & Orgel - Nederland <http://www.kerk-en-orgel.nl/index.php>

Sitio de órganos Simon <http://www.orgelsitesimon.nl/index.html>

Sitio de órganos Flickr <https://www.flickr.com/photos/schnarp/>

Sitio My Pipe Organ Hobby <http://mypipeorganhobby.blogspot.com/>

Página órgano del Claustro de Fürstenfeld
https://de.wikipedia.org/wiki/Orgeln_der_Klosterkirche_F%C3%BCrstenfeld

Página órgano del Claustro de St. Luzen
https://de.wikipedia.org/wiki/Klosterkirche_St._Luzen

Página órgano de San Jacobo de Hamburgo
[https://en.wikipedia.org/wiki/Schnitger_organ_\(Hamburg\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Schnitger_organ_(Hamburg))

Página órgano de Hildebrandt en St. Wenzel de Naumburg
http://www.hildebrandtorgel-naumburg.de/hildebrandt_englisch.html

Sitio de Órganos de Francia y el Mundo <http://orguesfrance.com/>

Sitio de Órganos de Sudamérica - ORGANSUD
<http://www.organsud.com/fichas/Peru/peficha17.html>