

(1998), *Antes de la clase. Los trabajadores en Bilbao y la margen izquierda del Nervión, 1841-1891*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

SCHENK, Juan E. (1984), *Rafaela Ybarra*, Valencia: Edicep.

SIERRA, María (1992), *La familia Ybarra, empresarios y políticos*, Sevilla, Ed. Muñoz Moya.

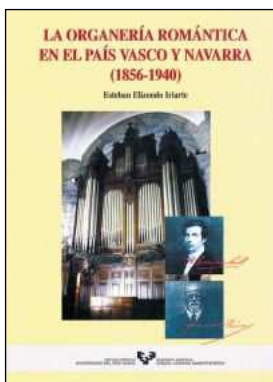
(1996), *'La política del pacto'. El sistema de la Restauración a través del partido conservador sevillano (1874-1923)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

(2000), "La casa Ybarra: política de honor y política de interés", *Historia Social*, 36, pp. 3-20.

TUSELL, Javier (1976), *Oligarquía y caciquismo en Andalucía (1890-1923)*, 2 vols., Barcelona, Planeta.

VARELA ORTEGA, José (1977), *Los amigos políticos: partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-1900)*, Madrid, Alianza Editorial.

VILLEGAS, E. (1984), *A la santidad por el amor. Beata Rafaela de Ybarra*, Bilbao, Desclée de Brouwer.



ELIZONDO IRIARTE, Esteban

La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)

Bilbao : Universidad del País Vasco, Servicio Editorial = Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua, 2002. - 771 p. : il. ; 24 cm. - ISBN: 84-8373-489-3

Muchas son las cualidades del trabajo de Esteban Elizondo al presentar su estudio sobre la organería romántica en el País Vasco y Navarra. Es de agradecer que, ante otros estudios parciales o "suelos" sobre órganos concretos o con simples anécdotas de un determinado maestro organero etc., tengamos por fin un trabajo sistemático y exhaustivo sobre la región que presenta los más interesantes órganos románticos en España. Los instrumentos pertenecientes a este periodo tienen una clara prevalencia en las tres provincias vascas, quizá menos en Navarra, donde la base fundamental de su organería hay que buscarla en el Barroco y Clasicismo más que en el Romanticismo. Con todo, el peculiar timbre del órgano "sinfónico" también aquí tiene su presencia significativa, como lo veremos más adelante.

Resultan interesantes los resúmenes biográficos de los organeros y la descripción de sus instrumentos recogidos por Elizondo, pero aún es más importante la aportación de las líneas y corrientes estéticas que a su juicio originan los cambios, así como las espléndidas conclusiones que el autor, maestro práctico y artista del órgano y ahora como doctor y teórico, nos ofrece como colofón de su investigación.

Dice “estimamos que el período correspondiente al órgano romántico en el territorio vasconavarro, se inicia en 1856... y finaliza en 1940 con la aparición de órgano neoclásico. Este criterio es aplicable a toda España”. Tanto el comienzo del primer estilo reseñado como el del segundo se dan en País Vasco: con Cavaillé-Coll en Lekeitio y con la Casa Organería Española S. A. instalada en Azpeitia. Otras firmas presentes en la región (Roqués, Eleizgaray, Amezua y Cía, Melcher, Duarte) siguen más o menos los postulados de A. Amezua, pero “en ningún momento aparece una voluntad de cambio en el concepto sonoro” de sus instrumentos, “cosa que sí se produce con la aparición del órgano neoclásico”. Lógicamente, de acuerdo con los órganos descritos, se generalizó en la región la literatura musical de corte romántico-sinfónico, sobre todo en la primera mitad del s. XX.

El autor justifica la inclusión de la organería navarra de la época en su estudio, y para ello aporta una base argumental sólida:

a) H. Eslava, natural de Burlada y educado musicalmente en la Catedral de Pamplona, después de su viaje a Francia, Bélgica y otras ciudades europeas, fue el impulsor del órgano Merklin en la Catedral de Murcia y del de Roqués de las Descalzas Reales de Madrid,

b) “uno de los organeros más representativos de la transición del barroco al romanticismo, Pedro Roqués, construye numerosos órganos en Navarra. En 1911 sus descendientes instalan el taller de organería en Pamplona, construyendo instrumentos de estilo totalmente romántico”,

c) F. Gorriti, figura clave en la transición de la literatura organística del clasicismo a la del romanticismo, y que fue premiado repetidamente en París ante tribunales compuestos nada menos que por C. Franck, Gigout, Guilmant, Niedermayer, Th. Dubois etc. (por cierto, éste último fue más condescendiente con el navarro que con C. Debussy), nació en Huarte Araquil y ejerció en Santa María de Tafalla antes que en Tolosa.

d) la zona norte de Navarra (Cinco Villas, Baztan y Malerreka) a finales del s. XIX y comienzos del s. XX sustituyó sus anteriores órganos barrocos por románticos. El instrumento “preferido” de A. Amezua, con los tres teclados expresivos (todavía en estado original), está en Vera de Bidasoa, y

e) “en Pamplona se edita en 1853, el método para órgano de cuatro octavas de José Preciado”.

Independientemente de datos muy técnicos y del número e importancia de los instrumentos románticos de un país, hay una percepción ambiental, climática, luminosa (y hasta olfativa) que determina la adopción de un tipo de timbres organísticos sobre otros. Me explico: un niño que haya oído las voces de un órgano Amezua o Roqués (incluidos sus registros gamba-celeste) en las iglesias de Santa María de Orduña o de Malerreka-Cinco Villas-Baztan y preferentemente en el entorno de un día lluvioso y con niebla por los montes, está un poco “predeterminado” a repetir una armonía cromática, digamos a lo C. Franck... y buscará un instrumento romántico sobre la luminosidad de un barroco o la sencillez y claridad de líneas de los vestigios de un timbre renacentista, por ejemplo de Castilla-Aragón.

Quien llegó a escuchar en su infancia el timbre, por ejemplo, del Roqués de Lesaca o el de A. Amezua de Ituren en los acompañamientos de ciertas misas de Difuntos de antaño de 1ª ó 2ª clase, donde el sabio y autodidacta organista del pueblo introducía invariablemente abundante armonía alterada, incluso en el mismísimo canto gregoriano (aún no se había generalizado el uso de la austera armonía modal), pudo recibir cierta orienta-

ción musical a través del órgano... dejémoslo sin especificar si ello constituye una "formación" o "deformación". La observación de algunas obras de ciertos conocidos compositores confirma la misma idea. No es lo mismo "sentir" la armonía cromática del primer número de las variaciones "Itxasoan" de J. Guridi, que el descarnado y calculadamente cerebral ropaje armónico de F. Remacha de Tudela, aunque se trate de su "Iturigo arotza", pongo por caso. Aquí se cumple en parte la observación de Gregorio Marañón: "¿Cómo ha de ser igual el vasco esquemático y el andaluz fluido, o el catalán sensual y el hombre seco y austero de las dos Castillas"? La frase es extensible también a sus órganos de tubos, que en principio están pensados para la acústica de sus templos, pero indudablemente su sonido y sus armónicos adquieren (igual que las campanas) ciertas resonancias tímbricas en sus valles y montes. Evidentemente se trata de una mera aproximación, conviene ser cautos, y en todo caso, no se puede generalizar.

Elizondo estudia el órgano romántico y acertadamente, analiza su **entorno**. Así, se fija en las "*circunstancias humanas e históricas que propiciaron la creación de un patrimonio organístico excepcional*", en la pedagogía organística de la época, en la influencia del órgano ibérico a su vez en Cavaillé-Coll (aspecto demasiado olvidado), así como en la situación en que se hallaba la música religiosa antes y durante el período estudiado (un tratamiento respetuoso y objetivo). Una vez más se cumple el viejo adagio latino: "nihil sine ratione sufficienti".

Queda clara la aportación de la Iglesia al desarrollo del órgano romántico, tanto por los instrumentos creados y por su apoyo a la nueva línea de los mismos, como por la correspondiente literatura musical. Figuras como Hilarión Eslava, Nemesio Otaño, los Aldalur, Norberto Almandoz, el P. Donostia, etc. son dignas de todo respeto y admiración. Felizmente Elizondo aporta significativos datos sobre el ambiente que precedió al Motu Proprio de San Pío X y sobre todo, nos ofrece una visión de aquellos brillantes congresos nacionales de música sacra de Valladolid (1907), Sevilla (1908), Barcelona (1912), Vitoria (1928). Basta leer las actas de dichos congresos para constatar por un lado la vitalidad musical de la Iglesia española del momento (muchos de los protagonistas son de la misma región estudiada de los órganos románticos), y por otro, ¡cuánto hemos perdido en este terreno religioso-cultural! Una simple encíclica papal (este año celebramos su Centenario) produjo aquel formidable movimiento en las primeras décadas del s. XX, mientras que después de todo un Concilio Vaticano II de la segunda mitad del s. XX, el concilio que posiblemente más y mejor ha hablado de la música religiosa (incluso del órgano de tubos en concreto), asistimos hoy a una acusada pobreza musical en grandes sectores de la Iglesia Española.

En cuanto a la financiación de este patrimonio, él aporta la colaboración simultánea de los ayuntamientos respectivos en Guipúzcoa. Esto difiere en el caso de Navarra, donde la financiación es casi exclusiva de la Iglesia o de los fieles a través de aquella. El Ayuntamiento interviene indirectamente, tomando parte en la creación de un patronato mixto (parroquia, vecinos y regidores), patronato que vela por el mantenimiento de un coro de 6-8 niños cantores siempre a cargo del organista. Además, el poder municipal vela para que el organista sea a la vez funcionario del ayuntamiento (secretario). Esta mutua colaboración fue modélica y muy beneficiosa para la cultura musical del pueblo desde el s. XVIII hasta mediados del s. XX, y de ahí nacieron (de los pueblos con órgano) el 90% de los compositores históricos locales.

Dentro de otros aspectos más marginales, se alude someramente al posible intercambio entre los avances técnicos de la organería con los propiamente musicales. No se ponen de acuerdo los especialistas sobre si fueron los compositores polifonistas los que hicieron avanzar a la organería del Renacimiento o Barroco (mixturas, juegos partidos, nuevos timbres, lengüetería de fachada etc.) o al revés, fueron los maestros orga-

neros los que se adelantaron e influyeron en los compositores de la época. Dicho de otra manera: ¿influyeron los artistas en los artesanos o más bien estos en los primeros? Posiblemente aquellos artesanos de antaño tenían mucho de artistas, y estos, los artistas, eran a la vez mucho más artesanos (como en el Renacimiento) que ciertos de los “artistas” de nuestro tiempo. El dilema sigue siendo similar en la época que estudia Elizondo. Todos quisiéramos saber un poco más acerca de lo que pudieran hablar Cesar Franck, H. Eslava, F. Gorriti, Widor, G. Fauré etc. con los “artesanos” Cavallé-Coll, Lemmens, J. Merklin, A. Amezua etc. ¿Qué tipo de intercomunicación artística-artesanal existió entre ellos?

E. Elizondo se limita en su trabajo a un campo más bien histórico en su sentido más amplio. Reconoce que no llega a profundizar en otros aspectos que se salen de su objetivo: estudio de las fachadas, técnicas-aleaciones de la tubería, ubicación dentro de la iglesia y acústica resultante etc. Desde aquí animo al estudioso que algún día se decida a abordar este aspecto tan interesante de la ubicación de los órganos en relación a la acústica de nuestras iglesias. Un piano gran cola puede ser igual a otro piano de la misma casa, pero un órgano difiere de otro instrumento del mismo maestro, y más en razón del lugar de su colocación. En la actualidad mandan los arquitectos y demasiadas veces se olvidan de esta realidad, tanto en sus nuevas creaciones como en las “restauraciones”.

Por último, el autor tampoco se entretiene en los instrumentos muy reformados (lo digo como mérito), y es “respetuoso” con los desastres realizados en algunas “reformas”. Aquellos los pasa por alto diciendo que simplemente “fue reformado” o “electrificado” en tal fecha. “Intelligenti pauca”.

Es de alabar su profundo estudio de los maestros A. Cavallé-Coll y A. Amezua. Quizá quede menos cuidada o tenga menor presencia la aportación de los organeros Roqués (es una impresión mía desde la obra de esta firma en Navarra), pues en definitiva sus instrumentos son dignos de ser equiparados, por ejemplo, a los de Amezua, tanto por su número como por su calidad. El hecho de que ningún Roqués escribiera en sus contratos frases tan altisonantes como A. Amezua en Vera “y en caso que no superara a todas las obras extranjerías presentadas hasta hoy, quedan con derecho de reprobar la obra”, no significa que algunos de sus instrumentos no hubieran obtenido en la realidad sonora final (es la que interesa) resultados similares a los órganos Amezua, por ejemplo, sin ir más lejos, en la vecina villa de Lesaca (Manuel Roqués 1891). A este respecto y a nivel tangencial, cabe añadir la antigua discusión sobre cuál es el mejor órgano romántico de Navarra, si el de Vera o el de Lesaca. Mi profesor Miguel Echeveste, natural de Lesaca, valoraba mucho la acústica de la iglesia de esta villa, y solía decir que él percibía con claridad el último tubo del 16 p. desde la sacristía, incluso con la puerta cerrada. Don Jacinto Argaya, natural de Vera, obispo de San Sebastián y otrora organista de Villafranca de Navarra, zanjaba la cuestión diciendo que “el mejor órgano de Navarra es el de Vera, pero colocado en el coro de Lesaca”.

En resumen: un buen trabajo, imprescindible en adelante para el conocimiento de nuestro patrimonio organero de la segunda mitad del siglo XIX y primera del s. XX. A todos nos viene bien tener una fuente segura y documentada donde encontrar datos biográficos e históricos de los grandes maestros organeros que enriquecieron nuestro patrimonio organístico, así como de la composición-registración de sus monumentales obras; pero yo me quedo, repito, con las grandes líneas trazadas por el maestro Elizondo, con los antecedentes y el “por qué” de algunos cambios, con las conclusiones finales. Eso que se puede resumir en dos páginas, pero que supone todo el trabajo anterior. Felicitaciones.

Aurelio Sagaseta