

Los órganos de la Catedral de Toledo

Antes de entrar en la exposición del tema de mi discurso, dejadme que os manifieste el estado de mi espíritu (1).

En un libro, «tesoro de un pueblo, que es hoy fábula y ludibrio de la tierra y que fué en tiempos pasados estrella del Oriente, adonde han ido a beber su divina inspiración todos los grandes poetas de las regiones occidentales del mundo, y en el cual han aprendido el secreto de levantar los corazones y de arrebatar las almas con sobrehumanas y misteriosas armonías» —en expresión grandilocuente de Donoso Cortés—, se refiere que Moisés, futuro caudillo del pueblo de Dios, un día contempló el espectáculo asombroso de una zarza, que, en la cumbre del monte Horeb, ardía y ardía sin llegar a consumirse. Atraído por lo nuevo y lo raro del fenómeno, se fué en derechura de la zarza misteriosa; y, a poca distancia ya de las llamas, oyó la voz solemne de Jehová, que le decía: «No te acerques: descázate primero, porque la tierra que pisas está santificada».

A esta colina sagrada, en la que tiene su asiento la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, me he acercado yo también, por contemplar el espectáculo insólito e impresionante de unos resplandores que atraen irresistiblemente y que brillan sin cegar los ojos del espectador; y también he sentido resonar, honda y solemne, la voz angusta de la Docta Corporación, que, en tono conmonitorio, se dejaba oír: «No te acerques, porque este lugar es lugar santificado. Aquí sólo penetran los varones de figura prócer; no las figuras desmedradas, que, como tú, son pobres de fama y escasas de ingenio».

(1) Este trabajo fué leído por su autor, como discurso de ingreso en la Real Academia, el 30 de Mayo de 1954.

Pero, una voz, queda e insinuante, me insistía una y otra vez: «Anda, descálzate y penetra sin miedo en este lugar». Y con ojos atónitos he traspasado los umbrales de este templo del saber y del arte; y desde el plano de mi insignificancia, me he sentido, de repente, desplazado a la cumbre de este monte Horeb, que es esta Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, en cuyo seno, Señores Académicos, vosotros me recibís, y cuyo nombre empiezo yo a pronunciar con emoción y —¿por qué no?— también con mi dosis de temblor.

Porque esto lo ha hecho un lazo amistoso, y bien apretado por cierto, del cual ha venido tirando una y otra vez mi gran amigo don Enrique Vera Sales, quien desde la cumbre que él domina, como Director experto de la Escuela de Bellas Artes y Oficios Artísticos, ha juzgado que pinceles y teclas son hermanos: y que, como de las tierras de Siena, que él manipula y combina en su paleta de pintor, sale una policromía maravillosa, que él transforma en sinfonía de colores, también de las teclas de un piano o de un órgano debe brotar sin cesar el torrente irisado de la policromía sonora, que convierta en realidad el grave aviso del Rey Salomón, cuando decía: «*Non impediás musicam*». Deja que corran anchurosas las aguas de la luz, del color y del sonido, que son alegría de la vida.

Con todo y eso, sostengo que los ojos del amigo miraron con excesiva bondad a su otro amigo, aunque fallara su mirar al elegir mi persona.

Y esto la habéis hecho todos vosotros, Señores Académicos, que me habéis abierto, indulgentes, los brazos para recibirme en la Academia; pero, al abrirme los brazos, dejáis caer, al mismo tiempo, sobre mí el peso enorme de vuestras especialidades en la ciencia, en la literatura, en la investigación histórica, en las artes decorativas y plásticas; peso enorme, que yo me temo no podré contribuir a llevar con las fuerzas casi nulas de mis débiles hombros.

Y aumenta mi temor, Señores Académicos, cuando me habéis señalado para que lo ocupe el sillón que por ausencia de entre vosotros dejó vacante tan prestigiosa figura como el Ilmo. Sr. D. José Lillo Rodelgo, antiguo Secretario de esta Real Academia, Inspector que fué de Primera Enseñanza en nuestra ciudad y provincia, interesante pedagogo y notable publicista, cuyo elogio completo y exacto bien quisiera yo saber hacer; pero, el dibujo, como mío, saldría tan borroso y turbio, que por él nadie conocería el original. Y me alegra el ocupar el sillón de un Académico, que todavía está en el mundo de los vivos, porque me presta ello el magnífico recurso de acogerme a la grave advertencia de los Libros Santos: «Mucho cuidado con alabar a nadie antes de su muerte».

No soy toledano, señores; pero me ha cabido la fortuna de vivir y desplegar mi actuación sacerdotal y artística en esta gloriosa ciudad, que tantas pretéritas generaciones engrandecieron, dejando en ella el inmenso e imponderable acervo de su cultura y de su arte. Que si Cervantes apellidó a Toledo «Gloria de España y luz de sus ciudades», creo yo que bien se puede —y se debe— agrandar el contenido del mote cervantino, aplicando a la imperial ciudad la denominación espléndida que Fray Luis de León aplicara en loa de su querida Universidad Salmantina: «Luz de España y de la Cristiandad»; porque eso también lo fué Toledo un día: «Luz de España y de la Cristiandad».

Y porque esta Real Academia tiene como sagrada misión velar porque no se entenebrecan los resplandores del arte toledano, del arte de este glorioso Toledo, que los siglos y las generaciones pretéritas convirtieron en museo al aire libre, amontonando en su seno tesoros de arte y de cultura, como quien amontona peñascos, al igual que la naturaleza los amontonó para formar la base en que se asienta y los alrededores adustos y recios que la circundan, yo, en esta solemne coyuntura en que me veo, quiero también hacer profesión de fe artístico-toledana, para contribuir con mi modesta aportación a limpiar, fijar y dar esplendor a tantísimas facetas como tiene el arte escondido bajo este nombre mil veces venerando: TOLEDO.

Y es que yo entiendo, señores, que mi doble condición de sacerdote y de artista me coloca forzosamente en función de apostolado. Porque —prescindiendo ahora de la faceta sobrenatural del sacerdocio y de los poderes altísimos con los que se integra la gravísima misión a desarrollar por los ministros de Jesucristo—, yo tengo fe ciega en el valor espiritualista y, más todavía religioso, del arte llamado por antonomasia divino, por encima de todos sus demás valores y virtualidades específicas. Y no es que yo incurra por ello, ni de lejos, en la absurda aberración y en las melómanas exageraciones de esos *derviches del wagnerismo*, de que nos habla el P. Weis, que aun creyéndolo ellos, no han penetrado ni en las entrañas de esa música, ni en las intenciones metamusicales de su autor, y para quienes la música, amén de ser la especie más ideal del pensamiento, la elocuencia suprema, la más elevada poesía, la única verdadera metafísica, es a la vez, y sobre todo, la única verdadera piedad, la única verdadera religión y el gran altar de la religión del porvenir; no. Es que tengo y propugno la visión certera del divino origen y del soberano fin religioso de esa portentosa potencialidad expresiva y emotiva inherente a la sonoridad rítmica.

Y entiéndase que no me refiero al arte musical estrictamente litúrgico, ni siquiera al religioso en general; hablo con referencia exclusiva al arte musical en sí mismo considerado. No me avengo, porque no

puede ser, con la psicosis romántica, que hace creer a Camilo Maclair, según se expresa en su famoso libro «LA RELIGIÓN DE LA MÚSICA», que está reservado a la música en el mundo moderno el papel que en el antiguo desempeñó la religión, y pretende hacer del salón de música el único templo de la sonoridad sinfónica, la única divinidad indiscutible, y del concierto el único culto religioso aceptable. No; ni tanto ni tan aprisa. Afirmo, eso sí, y sostengo contra viento y marea que hay en el arte musical —pero que sea digno de este nombre— un no sé qué misterioso y sagrado, ordenado por su naturaleza al culto de Dios y al perfeccionamiento de los supremos sentimientos humanos, que fueron, son y serán siempre los sentimientos religiosos.

Para mí, la música no puede ser simplemente un gesto, una actitud de danza más o menos rítmica, como afirma la escuela mecanicista de Le Dantec; sólo merece, en mi juicio, el nombre y la consideración de verdadera música la que, amén de la ortodoxia racional y humana indispensable, tenga el sabor cuasi místico de una oración, de una meditación o de una contemplación estética. Pero, entiéndase que, por esto mismo, sostengo y propugno como mayor y más interesante que el valor puramente individualista de la música su gran valor pedagógico-social. Por eso, no comprendo el tipo del diletante frívolo, ni el del esteta frío, orgulloso y estéril, que preconiza las hueras y estúpidas fórmulas del arte por el arte, o de la música pura, deshumanizada, sin alma expresiva y sin finalidad sería y sublimadora.

Y porque el apostolado del sacerdote-artista es —o debe ser— acción militante y social, y acción militante y social es también la razón de ser de esta Real Academia, entre cuyos miembros tengo el altísimo honor de contarme desde hoy, me creo en el derecho y en el deber de alzar mi voz, formulando la profesión de fe artístico-toledana a que antes aludí, llamando la atención sobre una cosa en que muy poco, o acaso nada, se ha pensado, y ha resultado un verdadero desdoro y baldón para el arte musical de este Toledo, tan atrayente y único en su aspecto monumental y centro un día de civilizaciones que ya pasaron; y todo ello por culpa de la ignorancia, de la impericia y del atrevimiento de quienes nunca debieron abrigar la osadía de entrarse, hoz en mano, por los campos del arte musical toledano, talando a su arbitrio, con los más funestos resultados.

En el prólogo de la edición del Breviario Mozárabe del Cardenal Lorenzana, impreso en Madrid el año 1775 por Juan de Joaquín Ibarra, al folio XXVI, se lee lo siguiente: «Explanación del canto eugeniano melódico, hecha por Don Jerónimo Romero, Racionero de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas.» Y de entre la serie de notas marginales y de reglas que en dicho prólogo estampó —y que

mejor hubiera sido nunca tuviera la funesta ocurrencia de estampar—, haciendo alarde fatuo de una técnica que no poseía ni de lejos, entresaco unas linas tan solo, que hacen más directamente a nuestro caso.

«Advierte —dice— que el canto llano no siempre es simple, sino que muchas veces es mixto, como ocurre en los Himnos, Secuencias y en otras melodías que se cantan en la Iglesia, lo cual ocurre en nuestro texto, pues del canto mixto usaban muchas veces los cantores góticos».

«El canto mozárabe, o gótico, siempre es mixto y se rige por la consideración de tiempo o de medida binaria, fuera de los himnos, que están bajo medida ternaria».

Y a la terminación de las reglas para la ejecución del canto que él llama melódico, afirma con mucha prosopopeya: «Estas advertencias acerca del canto y sus figuras, son no sólo mías sino de los más célebres músicos» (no dice cuáles). «Todo lo hasta aquí dicho —prosigue— lo aprendí de un célebre músico (tampoco dice quién fue), pues allí, en su mapa, se trata de todas las figuras musicales antiguas, tanto orgánicas como llanas, desde el siglo II de nuestra Redención hasta el XV inclusive...»

«Yo mismo fui instruido desde mi infancia en el canto melódico que se conserva en la Iglesia de Toledo. Añade a esto haber sido yo instruido de jovencito en las reglas de canto, no sólo llano y figurado, sino también eugeniano o melódico, como llaman, el cual perdura en esta Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, hasta estos nuestros tiempos, hasta el punto de mezclarse alternativamente con el canto gregoriano en admirable consonancia».

Y después de hacer constar que el canto eugeniano, gótico, visigótico o mozárabe, subsistió, no sólo hasta la invasión de los sarracenos, sino también durante el tiempo de su dominación, bien que corrompido (afirmación absoluta la de Jerónimo Romero Avila), asevera por propia autoridad que el canto eugeniano que ahora llamamos melódico, es de dos modos: de glosa simple y doble. De la glosa doble usamos en todas las festividades durante el año; de la glosa simple, en las Ferias, Responsorios y Tractos».

No hace falta seguir citando más textos de Romero Avila; que con lo citado basta y sobra para columbrar el desastre causado por su malhadada intervención en lo que pomposamente llama él *reforma* del canto que de luengos siglos se venía usando en la Catedral Primada de las Españas.

Bien claro se echa de ver que los que intervinieron en la edición del Cardenal Lorenzana no tuvieron a la vista los códices mozárabes en lo que a música se refiere; y que, aun teniéndolos, no hubieran adelantado gran cosa en la depuración crítica del canto, ya que en aquel entonces los estudios de paleografía musical eran cosa poco

menos que desconocida. Aquellos puntos, comas, acentos y demás signos de la notación neumática, eran para los que prepararon la edición algo así como jeroglíficos indescifrables. De Romero Avila no podemos afirmar —ni de lejos— que fuera de aquellos que tienen fuerzas para alzar de nueva planta un edificio, ni tampoco que se contara en el número de los que tienen el raro y exquisito privilegio de observar y legislar en materia de arte.

El que conoce de veras la importancia de los estudios o ciencias a que se halla entregado, juzga tan necesarios como los arranques del genio, siempre valiente pero, a veces, poco previsor, el gusto, que es como el microscopio aplicado a los ojos de la razón, que descubre, analiza y confronta bellezas, y la crítica, freno indispensable, sin el cual los ímpetus más ardorosos no son muchas veces sino otros tantos indicios de una lejana caída: la crítica, que sensible lo mismo a las bellezas que a los defectos, da la voz de alerta, mostrando certeramente los escollos que deben evitarse, para que las obras de arte alcancen el grado de perfección que sea posible obtener. Nada de esto tenía el bueno de Romero Avila; que bien lo necesitaba para ponerse a legislar sobre la manera de ejecutar la música mozárabe.

Basta lo anteriormente dicho para deducir que el músico Romero Avila, que fué, a lo que parece, principal colaborador en lo referente al canto, no pasaba de ser un mediocre compositor y un pseudo erudito de la época, muy poco, o nada, versado en achaques de paleografía y crítica musical. Esto, y no otra cosa, se infiere de las reglas propuestas para la ejecución de lo que él llama música melódica, en oposición al severo y grave canto antiguo. La melodía que él pone no es sino una glosa, un adorno aderezado con poco arte y menos habilidad, sometido a valores mensurables en tiempos fijos y determinados. Esto, en verdad, no es sino desfigurar lastimosamente el canto que pasaba por tradicional, aunque, acaso, tuviera mayor o menor dosis de adulteración, sin darle, en cambio, ni un solo átomo de belleza, por haberse puesto a truncar y desfigurar, sin tino ni criterio alguno, las fórmulas simples y compuestas del verdadero canto eclesiástico. Lo que hizo Romero Avila, al poner sus desventuradas manos en el venerable canto de nuestra iglesia visigoda, fué legar a la posteridad un hijastro ridículo del canto mozárabe, horrible por lo contrahecho y desfigurado que resultó la criatura.

Es decir, que para los restauradores —digamos así— de la edición Lorenzana, el canto mozárabe, o eugeniano, no es sino el mismo canto coral en uso, el canto llano, pero —claro está— desfigurado por la glosa que de él se hace, sometiéndole a compás binario o ternario.

Hay, en cambio, piezas litúrgicas que son respetadas sin mutilaciones ni transformaciones, y éstas pueden pasar por más auténticas

y tradicionales, si bien —claro está— nadie puede afirmar con seguridad hasta dónde se extiende esa autenticidad y origen tradicional.

En los libros de canto toledano anteriores a la reforma de San Pío V (pero téngase en cuenta que la reforma de San Pío V no iba encaminada al retoque de la melodía musical, sino del texto literario tan solo), hay, desde luego, melodías que podrían pasar como algo típico, que no es conforme al canto de la liturgia romana, sino propio quizá de lo que San Idefonso, San Eugenio III, San Isidoro, San Leandro, Conancio de Palencia, etc., fueron recogiendo de las antiquísimas melopeas, dándoles ellos —no hay inconveniente alguno en admitirlo así— forma y estructura netamente litúrgico-española. El canto del *Exultet jam angelica turba*, *Passio*, *Lamentationes*, ciertas cadencias en el canto de la Epístola y el Evangelio, el *Pater noster* de la misa, hacen sospechar que en aquello tan «sui generis» hay algo muy nuestro; pero que bien estudiado, no difiere esencialmente de la música gregoriana admitida y usada en Europa; no parece sino que es uno e idéntico el origen de ambas melodías, aunque vario el desenvolvimiento de las mismas. Comparando los libros de canto toledano con sus similares, los mismos que sirvieron para la corrección de San Pío V, se ve que no difieren casi en nada, su fondo es el mismo; y dan pie muy largo para sospechar si lo que creemos toledano no será, por ventura, el mismo canto gregoriano de la Europa cristiana, pero adaptado a la usanza local toledana y adicionado, desde luego, en nuestra patria conforme a la manera especial de cantar de cada iglesia. Pero ni las ediciones de Cisneros ni la de Lorenzana merecen fe en lo que se refiere al canto. Para llevar a cabo esas ediciones era en absoluto necesaria una compulsación con los textos primitivos, estudiando su modalidad, ritmo, ejecución probable conforme a la buena tradición, su origen y diversificación del canto gregoriano (dado caso que ambos fueran hermanos gemelos de una misma madre, que, tal vez, podría ser una serie de melodías antiguas de procedencia judaica o, quizá, de primitivos ritos orientales).

Y —una cosa muy importante— que Romero Avila no tuvo en cuenta, y que deben tener cuantos se empeñan en pisar sobre las huellas de Romero Avila. Los *acentos*, como su mismo nombre lo indica, del latín *ad cantum* —señal relativa al canto—, servían en la antigüedad para representar de una manera gráfica y expresiva sonidos relativamente agudos y graves. No eran, pues, estos acentos sino una extensión y aplicación a la música gregoriana de los acentos gramaticales, los cuales no tenían antiguamente el mismo significado que hoy les damos. Hoy día, los acentos, más bien que *tono*, indican *intensidad*; mas, para los antiguos, las sílabas cargadas con el acento agudo, por ejemplo, eran ante todo y sobre todo sílabas elevadas, del

mismo modo que más bajas las sílabas a las que correspondía el acento grave; o, como nota el famoso gregoriano benedictino Dom Mocquereau, «los antiguos hacían uso de los acentos para notar o señalar las inflexiones del discurso». («Le Nombre Musical»). Cuando la Iglesia latinizó su música, el acento tenía más elevación, no más duración; más acuidad, no más fuerza y prolongación. En ello estriba precisamente la gracia alada, sutil, imponderable, de las cantilenas litúrgicas, que todavía no han podido echar por tierra las teorías mensuralistas, que se empeñan en que se arrastre por tierra una música que nació a la vida para volar serenamente por las regiones del aire.

La comisión nombrada por el Cardenal Cisneros para hacer el cantoral mozárabe hizo medido todo el canto del rito. ¿Sería que lo tendrían así por tradición inmemorial? Debo dudarle y con sobrada razón. No hay que olvidar que, si por ser griega la terminología técnico-musical usada por los tratadistas latinos, pretenden algunos musicólogos alzarse con la presunción de que el ritmo musical usado en la Edad Media fué un ritmo medido, y no el ritmo alado, espiritual, elegante, artístico, que hoy usamos, podemos echarles en cara que los medioevales, si es que usaron ese ritmo, tenían que cantar peor que mal. Ahí están las imponentes diatribas que contra los cantores ignoros y bárbaros lanzaron Guido de Arezzo y otros maestros del canto medioeval. Si esa hubiera sido la ejecución, a patadas y trompazos, de las melopeas litúrgicas en la antigüedad, ejecución que tan estultamente se quiere defender por esas ciudades y pueblos de Dios, calificándola absurdamente de española y toledana, ¿por qué, al hacerse la notación más explícita ya desde el siglo XI, y al fijarse la melodía, sujetando a las líneas de la pauta los neumas libres que antes se escribían *in campo aperto*, no se dieron también a las notas figuras distintas, que denotaran su distinto valor rítmico, sino que todos los grupos de notas, y en todos los manuscritos de los siglos XII y siguientes se escriben siempre sin modificación alguna? Una de dos: o se perdió de repente la antigua y clásica tradición rítmica —lo cual no es tan fácil de admitir—, o los que dieron con la notación llamada diastemática, superior a la neumática, tan ignorantes y cortos de ingenio fueron, que se mostraron incapaces de inventar nuevos signos con que traducir los distintos valores del canto; lo que tampoco se puede suponer sin más ni más.

Si se sienten capaces de hacerlo, que lo expliquen los aferrados propugnadores de ese, por mal nombre, llamado canto litúrgico español o toledano, que, por la manera de ejecutarse, así sea en la mismísima Catedral de Toledo, deshonor por igual al arte español y al arte toledano consignado en los códices venerables de nuestra Catedral Pri-

mada. Esa tradición —o como quiera llamarse— que pretende pasar por fiel, pero que indudablemente no lo es, se empeña en que admitamos como oro de ley lo que no ha pasado por el crisol de la crítica depurada, racional y científica. Allá con su tradición y su falso toledanismo musical los que otra cosa dicen; para nosotros no pasa de ser un canto rutinario el llamado pomposamente español o toledano, que otros tienen por algo que se debe poner frente a frente del gregoriano, restaurado e impuesto por San Pío X. La defensa terca de esa tradición aérea servirá, cuando más, para hacer párrafos y más párrafos de oratoria hueca y, por tanto, insulsa a más no poder, pero no para realidades tangibles.

Y téngase muy en cuenta que hay cosas que, aun cuando las hubieran hecho en la Edad Media y entonces pasaran por de muy buen gusto, no lo serían, ni podrían serlo, en nuestro tiempo, de cultura musical tan refinada. Contemplamos con agrado, y hasta con admiración, ciertas reliquias artísticas del pasado, pero no para copiarlas servilmente, sino para aprovecharlas en lo que para nosotros tengan de aprovechables. Nadie propugnará hoy día la restauración de todas las formas arcaicas, como tampoco se emplean ni en la conversación ni en el discurso literario todas las voces anticuadas, por más que las aduzcan en sus obras los clásicos más renombrados.

Si las melopeas litúrgicas, al revestir el texto sagrado, han de comunicar más sentido, más eficacia, más vida, forzosamente tienen que ser expresivas de algún sentimiento hondo y sincero. Y, ejecutadas tan villanamente como se hace por esos mundos de Dios, so pretexto de ser canto español y toledano, ni tienen sentido, ni vida, ni expresión alguna. Digo mal: tienen, sí, una expresión única y exacta: la de truhanesca comparsa callejera o la de vulgarote y ridículo juglar, que acaba de alegrar su estómago con tragos de vino aguado en la más sórdida y repugnante taberna.

No creo, señores, que ese modo brutal y amezacotado de ejecutar esas melodías, criminalmente descuartizadas por manos ineptas y atrevidas, que, aun después de descuartizadas, se quieren pasar por legítima mercancía, estando, como está, más que averiada, no creo, digo, que aporte ni un átomo de arte ni de valor al tesoro inmenso del arte español y de la Iglesia toledana en especial. Yo, al menos, para mí no lo quiero ni lo admito; hago total y muy generosa donación a quien lo quiera recibir, y... ¡que buen provecho le haga!, que lo dudo.

Y sépase por último —porque en la práctica se hace caso omiso, y es la causa por la que muchísimos abusos cobran carta de naturaleza—, que, tratándose de las melodías que han de ejecutarse en los actos litúrgicos, hay una autoridad suprema con un criterio inapelable

cuando de arte litúrgico se trata; criterio que no es apriorístico ni arbitrario.

En el prólogo del Gradual vaticano se dan normas generales y principios para la interpretación rítmica de las melodías de la Iglesia. No es que la Iglesia imponga dogmas en el arte; ni lo hizo ni lo hace. Pero, entre el criterio más sano, más artístico por más racional, más elegante de la Iglesia, y entre el modo de ejecutar inconsistente, irracional, patizambo y vergonzante de quienes hacen alarde y gala de sacristanes de aldea, me quedo con el primero. Con razón más que sobrada, me decía no hace mucho un autorizado crítico de arte: «Hace falta estropajo, y bien áspero, y jabón, mucho jabón, para limpiar, sin dejar rastro, tanta cochambre adherida a las superficies que son del dominio del arte, y que sólo del arte debieran ser».

«Consérvese con cariño el depósito que nos legaron nuestros padres: es vida de sus almas, lágrimas de sus ojos, gemidos de sus corazones y plegarias fervorosas de sus labios». (E. URIARTE, *«Estética Musical»*).

Cántense como ellos las cantaban y desaparezcan de una vez para siempre el abominable empeño de profanarlas, tratándolas tan despiadadamente.

Extensa en demasía ha resultado, señores, mi protesta o profesión de fe artístico-toledana; pero comprenderéis que, tratándose de Toledo, de la Real Academia Toledana, de un nuevo académico, sacerdote y artista-músico, a los puntos de la pluma se me venía, sin poderlo reprimir, la protesta en defensa de nuestro venerable canto mozárabe, suplantado por ese otro zafio y plebeyo canto, que ni es español ni toledano, aunque tal apellido tenga o se le dé.

Yo ya sé que mis afirmaciones no serán admitidas de plano; pero no me importa. Hay otra cosa que me importa mucho más. *«Amicus Plato, sed magis amica veritas»*. Y, si en Moral es cosa perjudicial —como a cualquiera se le alcanza— condescender con los vicios, también en arte es perjudicial condescender con los abusos y con el mal gusto. Y no cabe duda que la obra de Romero Avila fué desastrosa y de consecuencias desastrosas. ¡Qué lástima, en cambio, que a otros personajes, a quienes la historia y la tradición dieron importancia y renombre, no se lo dieran con más base y fundamento! Aunque, después de todo, mayor o menor influjo tuvieron en el desarrollo del arte. No es la primera vez que lo digo en público. Ni la labor técnica de San Gregorio Magno pudo ni debió ser tan nueva, tan original, como algunos creen; ni de Boecio son las letras que llevan su nombre y que sirvieron en la antigüedad para designar las notas de la escala; ni son del monje Romano las letras rítmicas llamadas romanianas; ni el célebre monje Huchbaldo estuvo acertado al interpretar el pensamiento

de los antiguos tratadistas; ni de Guido de Arezzo son las líneas o pautas, que ya antes de él estaban en uso; ni el nombrado Padre Eximeno se enteró de muchas cosas, que ya en su tiempo hubiera necesitado conocer. No obstante, a todos ellos el arte musical debe algo, mucho, y aún muchísimo. A Romero Avila, en cambio, no le debe nada.

Perdón, señores, por esta digresión mía.

Y ahora, vamos con los órganos.

Antes, unas ideas acerca del origen y evolución del órgano.

* * *

Hacer un resumen cronológico del origen y evolución del órgano, resulta un poco difícil. Es que la historia misma de este instrumento no es más que una recopilación de datos diseminados e incompletos, entre los cuales no es posible establecer una relación, un hilo de unión, con que señalar el camino seguro que, empezando en el órgano de los tiempos primitivos, termine en el majestuoso instrumento moderno.

Este maravilloso instrumento, que es potente a la par que dulce y amable, imponente en su grandeza y humilde en su docilidad, parece como que se hubiera empeñado en esconder celosamente el secreto de sus infinitas posibilidades. Lo complejo de su mecanismo y lo infinito de sus sonoridades, dan a cada instrumento una personalidad —si puedo expresarme así— acusadísima e inconfundible.

La organización complicadísima que supone un órgano moderno, hace de él un instrumento con vida tan propia y exclusiva, que ningún otro instrumento la puede participar. Cada órgano es una verdadera sorpresa para el oído y para la sensibilidad. Y casi podría afirmarse que cada uno tiene un alma, cuyo contacto nos afecta de distinta manera. La suma de posibilidades en cada órgano es distinta en cantidad, calidad y, sobre todo, en emotividad. Las sonoridades de un órgano desconocido son siempre nuevas, aun para un técnico o profesional, y siempre son un secreto a descifrar las posibilidades de su combinación. Esta seria impenetrabilidad en que parece escudarse el órgano, su poca divulgación y su poca popularidad, motivada, no cabe duda, entre otras razones, por su coste elevadísimo y por el lugar que necesita para su emplazamiento, hicieron de él —es natural— y hacen, aun hoy día, un instrumento de difícil comprensión.

Y esto mismo podemos afirmar del órgano ya desde los comienzos de su existencia. Todas las descripciones de los albores del órgano que hasta nosotros han llegado, lo presentan como algo maravilloso y fantástico.

Adviértase que, cuando se representa un órgano en grabados y bajorrelieves antiguos, siempre hay un detalle que llama la atención, por ejemplo: el esfuerzo del que maneja, o de los que manejan, los fuelles; la actitud del que toca el instrumento, etc., etc. Más adelante haré unas referencias concretas a estas particularidades. Y —cosa digna de tenerse en cuenta— las descripciones que de los órganos más antiguos poseemos, denotan no sólo desconocimiento técnico de la cuestión, sino que dan a entender, además, la existencia, en el ánimo del narrador, de una fuerte emoción admirativa.

Puédese afirmar, en limpio, que la historia del órgano, hasta el siglo VIII o IX, dado lo incompleto e imperfecto de los datos llegados a nosotros, sólo conjeturas e imprecisiones contiene. Estas mismas conjeturas han servido para que la fantasía de los historiadores se remontara nada menos que hasta los tiempos del pueblo hebreo, y en la misma Sagrada Biblia creyeran encontrar palabras y expresiones que alguna relación tendrían con el órgano, pero siempre, por supuestos, sin llegar, ni de lejos, a una conclusión clara y definitiva.

Estos datos, inciertos e incompletos, que recogieron los antiguos historiadores, sirven para la curiosidad y la anécdota, eso sí, pero de ningún modo para formar claro concepto del instrumento. Desde el punto de vista técnico, poca o ninguna luz suministran a los constructores; a los organistas, en cambio, sí que les dan una idea pobrísima —desde el punto de vista artístico— de las posibilidades expresivas de tales instrumentos. Es, como se ve, período embrionario, de pruebas e intentos más o menos logrados, pero que desde luego denotan, por sus efectos, que se trata de la gestación de algo muy superior.

El origen del órgano no podemos ir a buscarlo muy lejos. Es verdad que la Sagrada Escritura nos habla de Yúbal (o Júbal), sexto nieto de Adán por la rama de Caín, que fué, según el texto sagrado, «padre de los que tañen la cítara y el órgano». (Génesis, c. IV, versículo 21). Y el Rey David nos invita a cantar las alabanzas del Señor «*in chordis et organo*». Pero esta referencia no parece deba entenderse sino de los instrumentos de cuerda y de viento.

Los orígenes del órgano los hallaremos, sencillamente, en la cornamusa, con su receptáculo para el aire, formado por un odre de cuero, y en la flauta de Pan, con la sucesión de sus tubos. Si al recipiente del aire y a los tubos de diferente dimensión se añade un teclado, tendremos ya el órgano, que los adelantos de la mecánica elevarán a la más alta y grandilocuente expresión musical, al producirse el maravilloso instrumento de los tiempos modernos, del que diría Lamennais: «Es el eco del mundo invisible; la voz del mundo cristiano». Y Víctor Hugo en sus «Cantos del crepúsculo»: «El órgano, el

único concierto, el único gemido que junta los cielos con la tierra». Y Roberto Schumann, en sus «Consejos a los jóvenes»: «Si pasáis por delante de una iglesia y oís la voz del órgano, entrad para escucharla, y si, por suerte, os fuera permitido sentaros ante él, probad de recorrer con vuestros dedos su teclado y admirad sin reservas la grandeza de nuestro arte». Bien ostenta el nombre antonomástico de «Rey de los instrumentos».

Y están indicadas ya las tres partes esenciales, o elementos, que constituyen el órgano: *el elemento sonoro*, conjunto de tubos productores del sonido, llamado *tubería* cuando se nombran en conjunto, y *juegos* cuando se clasifican y agrupan por familias, sonoridades distintas, timbres y tesituras; *el elemento motor o activo*, constituido por el aire a presión, que, producido por fuelles o ventiladores especiales y regulado en cantidad y presión previamente calculadas, es conducido por medio de canales hasta los tubos para ponerlos en vibración, y, finalmente, *el elemento mecánico o mecanismo*, conjunto de dispositivos de muy variada índole, que, encadenándose desde el pie de cada tubo hasta los teclados y demás elementos complementarios de los mismos, permiten al organista disponer a su voluntad la emisión de cada sonido, escoger el timbre y regular su intensidad. Es decir, que el mecanismo es el medio para dirigir y distribuir, según las exigencias de la ejecución, el elemento activo, o aire motor, el cual en algunos sistemas interviene también en gran escala como parte esencial de la mecánica.

El sistema hidráulico, muy en boga en época antigua para toda clase de maquinaria, no era otra cosa, con aplicación al órgano, que un sistema de presión, por medio del agua, sobre el depósito o depósitos del aire. Y como el agua ejercía exactamente la misma función que el peso que se coloca sobre los fuelles o depósitos del aire en los órganos de nuestros días, es claro que los órganos han sido, son y serán, esencialmente, *neumáticos*, ya se los designe con este calificativo, ya con el de *mecánicos*, *eléctricos*, o de cualquier otra manera; puesto que estos distintos apelativos sólo dan a entender distintos procedimientos para un mismo fin primordial, o sea, suministrar y dirigir el aire que ha de poner en vibración los tubos sonoros del instrumento. Y digo fin primordial, no exclusivo, porque, si en la terminología organera se habla de sistema mecánico, tubular-neumático, eléctrico, mixto, etc., con ello se quiere dar a entender el modo de transmisión o movimiento de los mecanismos en el instrumento. Por eso, como acabo de indicar, el elemento activo, o aire motor, interviene también como parte esencial de la mecánica en el sistema neumático, como la electricidad es también parte esencial de la mecánica en el sistema llamado eléctrico.

Y téngase en cuenta que nos ocupamos del órgano tradicional, o de tubos, en el cual el sonido se produce por vibración de la columna de aire contenido en el tubo. Este es el llamado órgano por antonomasia. No hablamos del moderno *órgano electrónico*, que imita los sonidos del órgano de tubos, y en el que se produce el sonido exclusivamente por vibraciones eléctricas, no interviniendo, por tanto, para nada el elemento aire, y siendo, por lo mismo, distintísima la mecánica de transmisión.

Por los datos que la historia nos suministra, la opinión más racional parece ser la que hace al órgano muy anterior a la Era cristiana. Cinco siglos antes de Jesucristo existían en las civilizaciones greco-romanas instrumentos accionados por fuelles. Herón de Alejandría habla del perfeccionamiento de estos instrumentos mediante el sistema hidráulico, invención de su maestro Ctesibio de Alejandría, barbero o hijo de un barbero, matemático y gran mecánico, que vivió por los años 170 al 110 antes de Jesucristo. Vitruvio, un siglo antes de nuestra Era, describe vagamente este órgano hidráulico (el antiguo *Hydraulus*), indicando que este instrumento se montaba sobre un depósito de agua provisto de dos bombas de aire, pero no cita ni el número de tubos ni la forma del teclado. El emperador Juliano el Apóstata, en sus poesías describe un órgano; pero, más bien que el órgano hidráulico, parece referirse al órgano neumático. «Ofrécese a la vista —dice— multitud de flautas particulares, colocadas en una caja de bronce. Un soplo impetuoso las anima, pero no es soplo humano. El viento, lanzado fuera de la piel de un toro que lo aprisiona, penetra hasta el fondo de los tubos. Un hábil artista, de ágiles dedos, dirige el mecanismo de las válvulas adaptadas a los tubos, las cuales, saltando ligeramente a impulso del tacto, exhalan una dulce cantilena». (LA VOIX, «Historia de la música»).

Lo mismo, y con parecidas palabras, viene a decir Casiodoro, al describir el órgano en sus «*Comentarios sobre el Salmo 150*».

Desde luego, tiene que ser un poco, y aun un mucho, relativo aquello de la dulce cantilena, y del hábil artista, y de los ágiles dedos, cuando una autoridad en la materia, como Seidel, en su obra «*El órgano y su construcción*» habla de órganos muy superiores al primitivo órgano hidráulico, y en los que, no obstante, se necesitaba la friolera de dos organistas para tocarlos (uno para cada teclado), 70 hombres robustos para mover los 26 fuelles que suministraban el aire, y eso que las teclas del instrumento no pasaban de 40 (20 para cada teclado), midiendo alrededor de metro y medio de largo por 15 ó 18 centímetros de ancho cada tecla, siendo necesario hundir las teclas con los codos o con los puños. (El órgano hidráulico no llegó a tener más que 8, 10, 12 ó 15 teclas cuando más). Así era, por ejemplo, el

famoso órgano de la catedral de Winchester, construido en 951 ó 957 a instancia del obispo Elphege y descrito por el monje benedictino Wolstan. (En el actual órgano de Winchester todavía se conservan tubos de este órgano primitivo).

De órganos de este tipo (y varios y muy notables hubo por aquella época) nos habla Inama en su libro «*La música ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa*».

Claro que estos órganos no eran, ni podían ser, el tipo del instrumento músico. Eran instrumentos estrepitosos, estridentes; eran artefactos, cuya sonoridad no había oído ni cabeza que pudieran aguantarla. No había división ni separación de registros. Pocos o muchos, los que tuviera el artefacto, emitían todos a la vez el sonido respectivo con cada tecla que oprimía el mecánico-organista (llemémosle así antes que adjudicarle el glorioso nombre de organista).

Y no resisto a la tentación de citar parte de la descripción de dicho monje benedictino Wolstan, porque su testimonio es interesante en extremo.

«Jamás se han oído —dice— en parte alguna órganos semejantes. Doce fuelles colocados en una línea y catorce que están encima, alternando, producen una gran cantidad de aire, y los ponen en movimiento setenta hombres robustos. Empleando la fuerza de sus brazos y bañados en sudor, se excitan mutuamente a empujar con la mayor energía posible para que el aire suba, llene la concavidad del arca sonora y repercuta con sus cuatrocientos tubos, que dirige la mano del organista, quien abre algunos de los que están cerrados (por medio de los registros), o cierra los que están abiertos, según lo requieren las diferentes combinaciones de los sonidos. Dos monjes, animados del mismo espíritu, se sientan ante el teclado del instrumento y cada uno de ellos rige su alfabeto. (Quiere significar con esto el cronista que cada monje tocaba en una parte del teclado del órgano que correspondía a una o a otra de las escalas, y cuya notación estaba marcada con letras del alfabeto latino). Allí hay enormes válvulas metidas en agujeros, de las que cada una corresponde a diez tubos; unos de sonidos agudos, otros de sonidos graves. Los monjes tocan los sonidos alegres (o sea los de la escala diatónica), a los que se unen los semitonos del canto lírico. Semejante al trueno, su voz de hierro (antiguamente los tubos se fabricaban de bronce y de cobre) hiere el órgano auditivo, sin que éste pueda distinguir ningún sonido separado. De su conjunto, resulta un sonido formidable que resuena en todas direcciones, de tal modo que los que lo escuchan tienen que taparse los oídos con las manos, por no poder sufrir el rugido de tantos sonidos confusos. Esta música se oye en toda la ciudad, y la rápida nombradía de su efecto se ha extendido pronto por todo el país».

Y ¡claro que tenía que extenderse! El estrépito del artefacto no era para menos.

Aun después de llegar al siglo XIII, habríamos de suplicar al gran vate Gonzalo de Berceo que nos explicara muy por menudo a qué sabía aquella música de que él nos habla, cuando en sus «*Milagros de la Virgen*» se expresa de esta manera:

«Haciendo a la sombra, perdí todos cuidados;
 odi sones de aves, dulces e modulados;
 nunquo udieron homes órganos más temprados,
 nin que formar pudiesen sones más acordados.
 Unan tenían la quinta e las otras doblaban;
 otras tenían el punto; errar no las dexaban;
 al posar, al mover, todas se esperaban.
 Aves torpes nin roucas hy non se acostaban.
 Non serie organista nin serie violero,
 nin giga, nin salterio, nin manodemtero,
 nin instrument, nin lengua, nin tan claro vocero,
 cuyo canto valiese con esto un diuero».

A buen seguro que daríamos nosotros dinero por no aguantar semejante música, tan acordada y todo como la encontraba Gonzalo de Berceo.

Tropezamos siempre con lo mismo. «Tratándose de antiguos instrumentos —dice José Subirá—, solemos conocer sus formas, a la vez que, sus nombres, por archivos civiles y eclesiásticos, miniaturas, pinturas murales y sobre tablas, metal o lienzo, archivoltas, capiteles, tímpanos, fachadas, grabados, tapices, etc.; pero no sabemos cómo sonaban. Ofrecen sus recuerdos y vestigios abundante material óptico; en cambio, considerados acústicamente, nada nos dicen».

Del siglo VIII al IX hay que buscar la historia del órgano como instrumento músico. Se habla de un órgano que el emperador Constantino Coprónimo regaló a Pipino el Breve, y que fué colocado en la iglesia de San Cornelio, en Compiègne. Dos embajadores de la corte de Constantinopla obsequiaron también con sendos órganos a Carlomagno. Y Ludovico Pio hizo construir un órgano para la corte de Aquisgrán. Más tarde se fabricarían algunos de los órganos que pasarían a la historia con categoría de notables, habida cuenta, por supuesto, de la época en que vinieron a este mundo; entre los cuales adquirió celebridad el ya citado órgano de Winchester.

Poca cosa adelantó en años posteriores el artefacto —que más tenía de tal que de instrumento—; por lo cual, la Iglesia, que lo admitió en el templo (según parece, fué el Papa Vitaliano hacia el año 660), hubo de prohibirlo por el fragor y estruendo que producía; por su estructura deficientísima y porque más bien distraía que recogía el ánimo de los asistentes a los actos de culto.

Hacia el siglo IX —según parece— dejó de emplearse el sistema hidráulico como mecanismo para el suministro del aire que necesitaba el órgano, y se substituyó por el fuelle de cuña —o de fragua—, muy deficiente, desde luego, en su funcionamiento, más que por la construcción misma del fuelle, por la manera de hacerlos entrar en función; ya que, no usándose por entonces, que se sepa, el peso regulador de la presión del aire, el entonador accionaba, según su voluntad y su fuerza, asido a los fuelles, y, cuando eran varios los fuelles, estaban acoplados a un palo o brazo de palanca horizontal, y el entonador, colgado de esta palanca, impulsaba su cuerpo alternativamente a derecha y a izquierda, y de este modo accionaba los fuelles. Ni la función del entonador era muy cómoda, como se comprenderá, ni el suministro del aire regular y adecuado a lo que necesitaba el instrumento.

Este mismo sistema de fuelles se perfeccionaría en el siglo XVI por el organero alemán Lobsinger, de Nuremberg, hacia 1570, poniendo tablillas, o costillas, a estos fuelles de cuña, que más tarde se modificarían en el fuelle de pliegues paralelos.

Empleóse también —aunque no mucho— el sistema de fuelles de cajón, que no era otra cosa que dos grandes cajones o prismas de madera, encajando herméticamente uno en otro por su parte abierta. Cuando, en el siglo XIX, la electricidad ofreciera sus servicios al rey de los instrumentos, ya no haría falta el entonador; un potente ventilador supliría con ventaja el esfuerzo del hombre y la función de las bombas que dan aire a los fuelles o depósitos; ya que, en los grandes órganos de hoy día, un solo tubo de los llamados de 32 pies, absorbe en un segundo 70 litros de aire, y un solo acorde puede necesitar, en un segundo, hasta 1.000 litros de aire.

Del siglo X al XIII estuvieron en boga los órganos portátiles, que se tocaban con una sola mano, mientras la otra, por medio del fuelle, suministraba el aire, estando el instrumento colgado del cuello del ejecutante, como puede verse en infinidad de pinturas y relieves.

A medida que el órgano se fué perfeccionando y apropiándose nuevos y mayores recursos artísticos y sonoros, adquirió también mayores dimensiones, si bien, durante mucho tiempo siguió siendo transportable; hasta que, cargado de arquitectura, de potencia sonora y de majestad, exigió absoluta inmovilidad.

Empezaron también los registros compuestos o de varios tubos por nota; las pisas o pedales, y la ampliación, en número y extensión de los teclados, que, de 10, 12, 15, 20 teclas, ya pasaron a tener tres octavas, y más, de extensión. Ya en el siglo XIV, según afirma Pretorio, construyó Nicolás Faber, famoso organero, y para la Catedral de Halberstad, un gran órgano de cuatro teclados y pedales.

Desde luego, las pisas o pedales, todavía no tenían registros propios, sino que por medio de pequeños tirantes hacían bajar las teclas del teclado de mano. En un principio era solamente las notas tonales; no tenía función propia e independiente el teclado de pedales. Tenía que llegar el siglo XVIII, el XIX y el XX, y habrían de ser Buxtehude, Bach, Haendel, Pachelbel y otros, quienes harían cantar al teclado de pedales con independencia propia, escribiendo pasajes de gran agilidad y dificultad técnica. Hoy día no puede llamarse organista quien, en un órgano moderno, no sepa qué hacer con sus pies sobre el teclado de pedales.

Introdujose también un extraordinario avance con la intercalación en el teclado del órgano de las notas cromáticas: lo que se debe, según parece, a Felipe de Vitry, o de Vitriaco —que, según costumbre de la época, siglo XIV, latinizó su nombre—, y fue literato, político, consejero del Rey de Francia y Obispo de Meaux.

Ya por el siglo XIV, en España se clasificaban los órganos en enteros o completos, medios, cuartos u octavos, según que tuvieran juegos o registros de 26 ó de 13 palmos, o solamente registros a la octava, siendo los de la cuarta categoría los órganos portátiles, que, naturalmente, habían de tener tubos muy pequeños y, por lo mismo, de sonidos muy agudos.

A partir del siglo XV se empieza a hablar, como cosa corriente, de los grandes registros o juegos de 16 y 32 pies (a lo que en España llamaban de 26 y 52 palmos), y que constituyen los bajos profundos del órgano, llegando al límite de la gravedad majestuosa que hasta el día ha podido alcanzar y que supera con mucho en calidad, en cantidad y en profundidad a cuanto producen los instrumentos de orquesta o de banda.

He nombrado los palmos o pies en la clasificación de los juegos o registros; y esto pide una explicación. Cuando en organería se habla de registros o juegos de 13 palmos (modernamente se nombran de ocho pies), se quiere dar a entender que el tubo que corresponde al DO primero del teclado del órgano, que es la nota 25 de la escala acústica y corresponde a la octava 3.^a, mide 13 palmos u ocho pies, según la nomenclatura moderna; y el tubo que ha de dar el *do* de la octava inferior, o sea, el que corresponde a la nota 13 de la escala acústica, que es la 2.^a octava, mide 26 palmos ó 16 pies; y continuando el descenso en la escala de la sonoridad, el tubo que emite el *do*, nota número uno en la escala acústica, que corresponde a la octava 1.^a y que tiene 32,3 vibraciones por segundo, mide 52 palmos, o, como se dice hoy, 32 pies. Y cambiando el rumbo hacia las regiones de la altura, según que el tubo fundamental de un juego o registro parta de una u otra octava, tenemos que los juegos se denominan de cuatro

pies, de dos, de uno, y hasta de pulgadas, hasta la zona más encumbrada de la sonoridad en la que se producen 78.000 vibraciones por segundo. Y tenemos hoy día el estupendo fenómeno —que sólo en el órgano moderno se da— de que en la enorme extensión de nueve octavas que puede alcanzar, entran en función tubos sonoros que miden desde seis milímetros hasta el tamaño desconunal de 11 metros.

Como en los órganos antiguos, todos los juegos sonaban a la vez, se comenzó en el XVI a independizar su funcionamiento por medio de tiradores, que además de hacer sonar aparte cada uno de los registros o juegos del instrumento, separaban la mitad superior del órgano de la mitad inferior, como puede verse en los órganos que han venido construyéndose hasta el mismo siglo XIX; disposición que si en algún caso particular podía ser útil, no es, por regla general, la mejor para la ejecución de la música de órgano. Hoy día, en los órganos modernos, los tiradores o placas abren los juegos íntegros, que recorren toda la extensión del teclado; y desde el siglo XVII, entre los diversos registros, ya se llegó a alcanzar la extensión de ocho y hasta de nueve octavas.

El órgano ya tenía entonces los elementos principales de que hoy consta, y que desde ese tiempo se han mejorado, ampliado o modificado, presentando alteraciones esenciales en el siglo pasado.

La adopción del sistema inglés para el mecanismo interno; la del alemán para la composición y timbre de los registros; el perfeccionamiento de la caja expresiva (o arca de ecos, como decían los antiguos organeros españoles); la invención de la palanca de Barker para reducir la resistencia de los teclados en su pulsación; el suministro de aire a distintas presiones a los secretos del órgano, según lo exige la naturaleza de los juegos en los distintos teclados del órgano; los múltiples efectos que se obtienen gracias a los pedales de combinación, son algunas de las mejoras esenciales que en el siglo pasado se introdujeron en el órgano, con evidente ganancia para el rey de los instrumentos. Nada digamos de los secretos independientes para cada registro; del empleo de pistones en vez de válvulas; de la supresión de registros partidos y, sobre todo, del acoplamiento del sistema eléctrico.

Error craso fué, e inconcebible su larga existencia, el que los pedales de los órganos no lograsen siquiera la extensión de una octava completa; y mayor error todavía el que en España, y ya bien entrado el siglo XX, se construyeran pedales de una sola octava de extensión (yo mismo he tenido ocasión de comprobarlo personalmente tocando órganos modernos con esta imperdonable anomalía).

En el siglo XVIII se requería el teclado de pedales hasta de 30 notas, pues el patriarca del órgano, Bach, ya lo exigía para sus obras.

Nótese que no menciono el tipo de *órgano de concierto exclusivamente*, porque tanto un órgano de composición orquestal como un órgano de carácter litúrgico, pueden ser magníficos instrumentos de concierto.

Digo esto, porque no falta quien señale el órgano de concierto como tipo distinto de instrumento.

Esto nos lleva como de la mano a que, en las alturas en que vivimos, distingamos tres tipos o categorías en el órgano de hoy: el *órgano polifónico*, el *órgano romántico o sinfónico* y el *órgano neoclásico*.

Estas tres clases o tipos de órgano acusan muy distinta longevidad. El órgano polifónico, cuyo nacimiento hemos de poner por los finales del siglo XIII o principios del XIV, para morir hacia 1840 más o menos.

La existencia del órgano romántico o sinfónico, queda enmarcada en la segunda mitad del siglo XIX y primeros tres o cuatro lustros del siglo actual.

Y el órgano neoclásico, que yo llamaría sin rebozo alguno ORGANOS GONZALEZ, por ser el gran organero español D. Víctor González, residente en París, el gran propulsor de esta nueva orientación del órgano, que hizo su aparición después de la primera guerra europea.

A cada uno de estos tipos de órgano corresponde, naturalmente, su música y su estética particular.

Claro que, aunque se pueden fijar fechas en que el órgano fué destinado al templo, no es tan fácil señalarlas cuando se trata de concretar el comienzo de su actuación como órgano litúrgico; si bien podemos asegurar que, desde que el instrumento de tubos hace su entrada en la iglesia, la música litúrgica se confunde con la del órgano. En la alta edad media, el instrumento se mezcla con las voces; de vez en cuando, reemplaza a todas o a alguna de ellas; y, si ya en el siglo XIV y XV el organista alterna con el coro o «Schola», lo hace guiándose por los cánones del arte polifónico; y vendrán los versillos, tientos y variaciones, con que se parafraseará con ingenuidad, y si se quiere, hasta con simpleza, un Kyrie de la misa, un himno, un tema gregoriano, que da material para el incipiente estilo fugado; y se transcribirán para el teclado las cuatro partes armónicas, o voces de un motete, revisiéndolas con superpuestos adornos suplementarios.

Como se verá, al apropiarse el órgano el carácter y los planos sonoros de la polifonía vocal —de donde le viene su nombre—, es natural que en este órgano predominaran los juegos o registros de timbre claro y de luminosidad precisa, para destacar debidamente los temas que se desarrollaban, exactamente como en los distintos planos de la polifonía vocal.

Esta misma claridad y diafanidad era requerida por razón de la función de acompañamiento, al cantar el coro o comunidad, que el

órgano debía desempeñar en ocasiones. En estos órganos —como cualquiera puede constatar, con sólo inspeccionar uno cualquiera de entre los antiguos (pero que no esté reformado)—, salta a la vista inmediatamente el predominio más que mediano de los juegos de mutación, simples o compuestos (es decir, aquellos juegos cuyos tubos no emiten el sonido representado por la tecla que se pulsa, sino otro distinto, que es el sonido armónico o sonidos armónicos, que en los juegos de fondo quedan como en la penumbra, y es preciso destacar por medio de los juegos llamados de mutación).

Varias veces he nombrado los juegos o registros del órgano, y forman éstos los distintos planos sonoros que constituyen el edificio imponente que se alza sobre el instrumento-rey; estos distintos planos sonoros son lo que suele llamarse *familias de los juegos* o registros.

Juego, en el órgano, es una serie de tubos de distinto tamaño, aunque de igual forma y sonoridad, correspondiente a las teclas del teclado. Los juegos del órgano se agrupan en dos grandes secciones, perfectamente caracterizadas y distintas: *juegos labiales* o de boca, y *juegos lingüales* o de lengüeta. Los primeros cantan con el auxilio de una boca colocada lateralmente en la parte inferior de la pared del tubo. Los segundos, por medio de una laminita metálica o lengüeta, puesta en el extremo del tubo sonoro.

Los juegos labiales se subdividen en dos grupos, bajo la denominación de *juegos de fondo* y *juegos de mutación*. Los juegos de fondo constituyen la base sonora del órgano, y cantan al unísono o a la octava de la nota escrita, o de su tecla respectiva. A diferencia de los juegos de *mutación*, que *mudan* el sonido, o sea, que cantan en tono distinto del indicado por la nota o por la tecla.

Los juegos de fondo, según sus divergencias y afinidades, constituyen varias familias, que pueden reducirse a cuatro:

Principales, que son los juegos más importantes del órgano, por la fuerza y corpulencia de sus sonidos;

Flautas, de sonido blando y suave;

Bordones, llamados en la organería española *Violones* y *Tapadillos*, que comunican al órgano plenitud, pureza y majestad, por la gravedad y concentración del sonido;

Violas, que hicieron su entrada triunfal en el órgano en la primera mitad del siglo XVIII, y cuya sonoridad, un tanto mordente, se parece a la de los instrumentos de cuerda de la orquesta, que, con los de *mutación* y de *lengüeta*, forman las seis familias o grupos que se distinguen en los juegos del órgano.

La razón del empleo de los juegos de mutación o alicuotas, ya por la antigua organería, se explica por las teorías de Helmholtz con sus

análisis y síntesis del sonido. Todo sonido, por simple y puro que parezca, va acompañado de una serie de sonidos llamados armónicos, o concomitantes, o secundarios. Los juegos flautados son pobres en armónicos, y, para suplir esta deficiencia, ideó la organería antigua, guiada únicamente por observaciones empíricas sin aparato científico, los juegos de *mutación* (del latín *mutare*, porque *mudan*, efectivamente, el sonido, que no es el que corresponde a la tecla que se pulsa).

Cada fracción, cada elemento de la onda sonora, representa un sonido integrante —más o menos perceptible— del sonido total resultante, y tales sonidos se llaman armónicos; ya lo hemos dicho. La serie o escala de estos armónicos, que acompañan a cada nota en los instrumentos de timbre rico, podemos considerarla, para nuestro uso, limitada al número de diez sonidos. aunque los físicos la extienden más todavía, y son:

Uno, el sonido fundamental; dos, su octava; tres, la quinta siguiente; cuatro, la doble octava; cinco, la tercera siguiente; seis, la quinta; siete, la séptima menor; ocho, la octava; nueve, la segunda, y diez, la tercera.

Aplicada esta serie al teclado, hallaremos que con el DO fundamental, da la primera tecla del órgano su octava *do*; la quinta, *sol*; la octava, *do*; la tercera, *mi*; la quinta, *sol*; la séptima menor, *si bemol*; la octava, *do*; la segunda, *re*, y la tercera, *mi*.

Con esta escala de sonidos armónicos se explican fenómenos muy curiosos en organería. Porque en los tubos abiertos se produce toda esa serie de sonidos parciales, tanto más perceptibles cuanto más estrecho sea el tubo, llegando el sonido fundamental a debilitarse, e incluso a desaparecer. En cambio, en los tubos tapados no se produce esa escala completa, porque faltan los armónicos impares, circunstancia que se aprovecha para la construcción de juegos de efecto acústico muy curioso; por ejemplo: el *quintatón*. Estos juegos de mutación contribuyen grandemente a precisar, aclarar y robustecer la sonoridad de los juegos de fondo; dan al órgano agudeza y brillo argentino y rompen de encantadora manera la monotonía y pesadez que, a la larga, engendran los juegos labiales usados en toda su pureza acústica.

Los juegos labiales y los de lengüeta se unen, sí, y se contraponen, pero no se funden, sino que más bien la plenitud y potencia de la lengüeta absorbe el sonido mate de los juegos labiales, que necesitan equilibrarse; y así, la sonoridad del órgano resulta profunda y amplia por los juegos de fondo; potente y enérgica por la lengüeta, y brillante por los juegos alicuotas, de mutación, o mixturas.

Por no ser un trabajo de organología, no me entretengo en enume-

rar los registros pertenecientes a cada una de las distintas familias, con sus características peculiares. Sólo cito algunos:

- a) A la familia de los *Flautados* pertenecen, entre otros, el Montre o Diapasón, Salicional, Gamba, Flauta con su copiosa variedad, Violón, etc.
- b) A la familia de las *Mixturas*: Lleno, Cimbaia, Corneta, Docena, Quincena, etc.
- c) A la familia de las *Lengüetas*: Trompeta, Clarín, Oboe, Fagot, Clarinete, Corno inglés, Voz humana, etc.

El órgano sinfónico ha suscitado una música y una estética totalmente contrarias a las del órgano polifónico, como consecuencia de las modificaciones introducidas en el lenguaje armónico y de la evolución que sufrieron las formas musicales, de las que nacieron otras nuevas formas, de las cuales se apoderaron los compositores organistas en la segunda mitad del siglo XIX, compositores que eran grandes admiradores de la música alemana, de la variación beethoveniana y de los grandes *Preludios* de Bach.

Si estos compositores admiran profundamente la obra de Bach y en ella ven horizontes profundísimos, no es porque sea precisamente el espíritu de Bach el que los mueve, sino más bien la poderosa personalidad de Beethoven, de Mendelshon y de Schumann. Las obras de estos nuevos compositores —muchas de ellas no son, por supuesto de carácter religioso— son de factura y ambiente orquestal y se adaptan perfectamente al órgano romántico o sinfónico, creación incomparable de Cavaillé-Coll; en él han sido modificados los fuelles, la mecánica perfeccionada, aumentada la presión, los juegos contruidos con nuevas proporciones; las posibilidades han sido enriquecidas con la adición de la caja expresiva del teclado Recitativo (caja que en la antigua organería, como en la española, sólo contenía de ordinario una corneta o un registro de lengüeta), de diversas combinaciones —que son como llamadas instantáneas de toda una familia de juegos—, de acoplamientos, de uniones entre los teclados manuales y el pedal, etc., etc. Este órgano sinfónico se caracteriza por el predominio de los juegos de ocho pies; la sonoridad media ha venido a ser compacta y oscura —en contraposición a la clara y luminosa del órgano polifónico—, como consecuencia de la multiplicación de los juegos de fondo y de la desaparición (o, al menos, reducción) de los juegos llenos.

Esto trajo como consecuencia el que los organistas sinfonistas escribieran sus composiciones en planos o tesituras más altas que las que pedían las composiciones o destino del órgano polifónico. Tenemos, pues, frente a frente el órgano polifónico y el órgano sinfónico o romántico.

Es lo que proclamaba el gran Widor, cuando decía: «El órgano moderno es esencialmente sinfónico. A un instrumento nuevo, un lenguaje también nuevo, con un ideal distinto del ideal y del lenguaje de la polifonía escolástica». Que es lo mismo que más tarde significaría Roberto Bernard, al asegurar (*La Revue Musicale*) que «la invención de un instrumento es muchas veces el origen de una revolución en el dominio artístico, mucho más importante y fecundo en consecuencias que la invención de una forma o de un procedimiento de composición».

El órgano neoclásico —que, como antes dije, yo apellidaría órgano GONZÁLEZ, por ser gloria legítima de un compatriota nuestro—, hizo su aparición en el campo del arte después de la primera guerra europea, y es resultado de la maravillosa amaigama del órgano sinfónico (del que toma algunos perfeccionamientos muy provechosos) con el órgano polifónico; es rico en juegos de mutación, con juegos de fondo y de lengüetería, independientes en lo posible; multiplica los teclados, cuya composición, presión y armonización pueden variar dentro de una gama ilimitada, contribuyendo todos estos factores al enriquecimiento admirable del conjunto sonoro del instrumento.

Me iría muy lejos si, en consecuencia con estas ideas que acabo de exponer, me entretuviera en explanar la evolución de la música orgánica sinfónica y de la música orgánica, que impelen las corrientes neoclásicas, en relación con el órgano romántico y con el órgano neoclásico.

Por ello, es preciso dejar este camino y echarme por el primer atajo.

Fué en el siglo XIX cuando el órgano alcanzó la plenitud de su edad por la máxima perfección a que llegó su complicadísima estructura. No me entretengo en hablar de los *secretos*, interesantísimas entrañas del órgano, con sus varios y curiosos sistemas y laberíntico funcionamiento; de las asombrosas *consolas*, puesto de mando del órgano; de los *teclados manuales*, que, desde el primitivo, rústico y escaso a más no poder, han llegado a cinco, y hasta seis, jerarquizados entre sí, alargando su extensión hasta cinco octavas completas; es decir: 61 notas; ni de los sistemas de transmisión, con sus acoplamientos y combinaciones; ni del opulento número de juegos, con su específico timbre y sonoridad, que parecen hablar por arte de brujería en esas gargantas misteriosas, que son los tubos, de rara factura, que, del breve número de individuos primitivos, 10, 15, 20, se han multiplicado gloriosamente, hasta agruparse en una población de 15.000, y más, en los grandes órganos modernos, y todos ellos vivificados por el mismo soplo gigante que los anima, para elevar su voz suplicante a la altura de los cielos, o estremecer todos juntos hasta los cimientos las criptas en que reposan los huesos de los Santos.

Ciñéndonos, como nos ceñimos, al órgano de iglesia, que es el que nos interesa por el momento, y el órgano por antonomasia, es cosa que tiene dos fines que cumplir: 1.º Acompañamiento del canto. 2.º Ejecución de las obras de la literatura orgánica *de todos los tiempos*.

Y nuestros órganos, ¿servían para llenar esos dos fines, constitutivos de la razón esencial de su existencia? Apenas el tener que hablar de las cosas propias con juicio no favorable; pero no hay que cerrar tercamente los ojos a la luz de la verdad. Y creo yo, señores, que 35 años familiarizado con el órgano, durante los cuales he pulsado órganos de todas clases, antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, monumentales y de tipo pigmeo, órganos estupendísimos y también —¿por qué no?— ignominiosos cacharros (que en algunos sitios a cualquier cosa se llama órgano), creo, repito, que me otorgan algún derecho para poder afirmar, aunque con mengua para nuestro arte organero y para nuestra música orgánica, que nuestros órganos no estaban a la altura que deberían estar. ¿Cómo iban a estarlo, si el arte musical estaba invadido por completo por una atmósfera malsana que lo había dejado raquítico y enclenque? Estaba agotándose el notable florecimiento de la organería nacional, que en 1778 producía obras tan notables como el órgano del Palacio Nacional, de Madrid, «uno de los mejores del siglo XVIII, verdadero modelo de esa época de gran florecimiento de la organería española», según testimonio del desaparecido organero Alberto Merklin; el de la Catedral de Sevilla (anterior al actual, que es de Aquilino Amezua), uno de los mayores, si no el mayor, de su tiempo, y que fué destruído por completo por el derrumbamiento de 1888; o el de Castellón de Ampurias, por no citar sino algunos de los más notables de producción o factura española.

Lo que siguió, fué continuación tímida de la clásica organería española; órganos toscos (sin pedalero por supuesto), sin registros modernos a la altura de lo que exigían los nuevos tiempos. Con nuestros órganos del siglo XVIII y del siglo XIX, no había que soñar, ni de lejos, en poder ejecutar la música de Bach y de sus predecesores, ni la de Lemmens, Franck, Widor, Guilmant o Tournemire.

No es que anduviéramos del todo mal de organeros en los siglos XVIII y XIX. Figuran, entre los más representativos de la industria organera —como hoy se diría—, Betolaza, Bartolomé Sánchez, Domingo Jacinto, que, aunque francés de nacimiento, le podemos contar para nuestro caso como español, puesto que avencindado estaba en España; los Echevarrias, Fernández Dávila, su discípulo predilecto Jorge Bosch, hijo y nieto de organeros; Verdalonga, Vilardebó, Roqués hermanos, etc. etc.

Aquí mismo, en Toledo, ejercieron su actividad organera un

número respetable de artífices; unos notables, desde luego; otros, no tanto, y que pasaron a la historia sin pena ni gloria. Se explica el número de tanto organero, por la importancia excepcional de esta sede arzobispal, primada de España, y por el número respetable de templos que aquí hubo.

De los instrumentos que de las manos de estos artífices salieron, unos fueron órganos que podían ostentar tal nombre con honradez, y otros no pasaron de la categoría de organillos.

Por no hacer a nuestro caso, omito los nombres de estos artífices, naturales unos y avecindados otros en Toledo, puesto que sólo nos interesa el nombre de los que construyeron los tres órganos que hoy existen en la Catedral Primada, y sin traer a cuento otros órganos que anteriormente hubo en la misma Catedral.

Y en el siglo XIX ha habido artífices con tantos y más méritos que sus antecesores. Por eso no se puede caliñicar, así como así, de decadente el arte organero del siglo XIX. Desde luego, datan de ese siglo los más grandes adelantos del órgano en el extranjero, sobre todo en Alemania y Francia, donde la manufactura del instrumento adquirió perfección extraordinaria. Por lo menos en parte, se debió este gran impulso —hay que reconocerlo— a la protección dispensada por los respectivos gobiernos a la industria nacional; pero también en el primer tercio de siglo se aunaron los ánimos y se constituyó una sociedad, con el fin exclusivo de impulsar el arte de construir órganos, dándole un empuje poderoso y alcanzando inusitado esplendor, que culminó en el Congreso del órgano celebrado en Malinas, donde se acabó de dar forma universal al órgano moderno; como en tiempos más recientes se celebró el Congreso del órgano italiano. En cambio, en España todavía no se ha celebrado, ni camino llevamos, un Congreso del órgano, para uniformar de una vez para siempre las características del órgano español. Malos vientos corrían para esto en España durante el siglo XIX y aun antes. Hostilidad religiosa, como consecuencia de la revolución francesa; empobrecimiento de las iglesias por el robo de sus bienes; miseria de la nación por la pérdida de sus colonias y por las guerras civiles, que necesariamente repercutían en el comercio y la industria, en las artes y en la ciencia, que para su próspero desarrollo necesitan el calor de la paz y la protección del Estado.

El siglo XIX fué desastroso, naturalmente, para el arte organero. Con todo, se construyeron notables instrumentos, todavía muchos en pie, y otros ligeramente reformados, en los que se echa de ver un positivo avance, introduciendo notables mejoras, como aumento de juegos de fondo, extensión de los teclados manuales y del pedalero, registración mejor ordenada y equilibrada y otras.

Entre los organeros más notables figuran los Hermanos Roqués,

establecidos en Zaragoza a principios de siglo, y que construyeron el órgano del Pilar, suplantado hoy por un órgano «Dourte», y el de la Catedral de Pamplona. Alcarria, en Levante, daba a conocer su pericia en obras muy notables, como el órgano de la Arciprestal de Castellón, reformado hace unos años por la Casa Palop, de Valencia. Destaca, entre los organeros del siglo XIX, la familia de los Amezua. Diego, autor de numerosos órganos en las provincias vascongadas, sobresaliendo el de la iglesia de Santiago, en Bilbao. Juan, que, entre otros, construyó los órganos de las Catedrales de Compostela y Astorga y el notabilísimo de la parroquia de Azpeitia, reformando, además, el de la Catedral de Valencia, de la marca alemana «Eibach», hoy sustituido por un órgano de marca también alemana «Walcker». Aquilino, autor del gran órgano eléctrico de la Exposición internacional de Barcelona, de 1888, cuando la electricidad, en sus aplicaciones, estaba todavía en mantillas, y que a principios de nuestro siglo construyó el gran órgano de la Catedral de Sevilla. Juan Vilardebó, constructor de los dos órganos más notables de Cataluña en el siglo XIX: el de la Catedral de Gerona y el notabilísimo de la iglesia de Castelló de Ampurias; y un tal Puig (o Puchs), a quien se debe entre otros, el órgano de San Jaime, de Barcelona. ¿Sería, por ventura, este Puig, o Puchs, descendiente de una familia de organeros distinguidos, que aquí vinieron y se sucedieron, trabajando en Toledo, durante el siglo XVII y parte del XVIII, y que aquí llamaban Puche, siendo los más notables Juan, Miguel y Joaquín?

Órgano del Emperador

De los tres órganos con que en la actualidad cuenta la Catedral Primada, el más antiguo es el comúnmente llamado *del Emperador, o de los Leones*, así denominado, lo más seguro, por ostentar en las enjutas de los arcos de su incomparable caja unas águilas imperiales con el escudo de Castilla y León. De este órgano afirmó Alberto Merklin que es, «entre los antiguos órganos españoles, una de las obras más notables».

Este órgano se construyó de 1543 a 1549, fechas ambas del contrato y de la entrega, después del informe pericial. El primer ejecutor del contrato fué Gonzalo Hernández (o Fernández) de Córdoba, de la cual ciudad era vecino. Muerto Gonzalo, cuando todavía la obra estaba poco adelantada, se comprometió a terminarla el organero Juan Gaitán, vecino y acaso natural de Toledo. El contrato lo había autenticado y suscrito el notario Juan Mudarra; y el informe pericial lo emitió Luis Alberó.

Consta de dos teclados manuales de 54 notas y uno de pedales —o simplemente pisas— en escala cromática, con solo 13 notas.

Los registros, conforme al uso de aquellos tiempos, son partidos (lo mismo que se haría más tarde en el órgano llamado *viejo* y en el *nuevo*, o de Verdalonga).

No consigno aquí la registración detallada ni de éste ni de los otros instrumentos, porque juzgo que no hace al caso, toda vez que lo que estoy haciendo no es más que la sencilla exposición de unas ideas de vulgarización.

Como unos registros se corresponden mutuamente en la mano derecha y en la izquierda, y otros no, los nombraré siempre por el número de tiradores que tienen los teclados. Son 55 registros, o tiradores, los que tiene este órgano. De éstos, 10 son para el teclado de Contras, y el resto, para los dos teclados manuales.

Varias cosas llaman la atención en este órgano. En proporción a los registros que este órgano tiene para solos dos teclados manuales, lo encuentro muy equilibrado en su sonoridad, pues no está tan falto de juegos de fondo como podría temerse de un órgano fabricado en la época en que éste lo fué. En ambos teclados están los característicos Flautados de 13 palmos (o de ocho pies, como se dice en la moderna organería), tan especiales en los antiguos órganos españoles por su sonido tan bello y aterciopelado; el Flautado Violón, de redondez tan característica. En el teclado primero, un Flautado de 26 palmos (o de 16 pies), que comunica profundidad al sonido; y en el segundo teclado me encanta la justa proporción con que el organero constructor supo mezclar los juegos auxiliares, que comunican brillo y luminosidad al conjunto; Octava tapada, Octava clara, Docena, Quincena, Nasardos de cinco puntos, o tubos, por nota, y unos maravillosos Llenos de ocho puntos por nota, que dan al fondo un encanto imponderable, y que es una de las cosas en que fueron inimitables nuestros antiguos organeros. La lengüetería ya es otra cosa. Por de pronto, yo no hubiera puesto la lengüetería exterior que se le adicionó en el siglo XVII. ¿Para qué adicionar, en un órgano de estas proporciones, tanta Trompeta Real, y Trompeta Magna, y Trompeta de Batalla, y Clarines claros, y Clarines brillantes, y Clarines fuertes, que serían —no lo niego yo— muy del gusto de la época, pero que, en la inmensa mayoría de los casos, es lengüetería estridente, chillona, intolerable, que estropea, ahogando la sonoridad del instrumento? Puedo afirmar, por lo que tengo observado por mí mismo, que el noventa por ciento de esas lengüeterías exteriores, en antiguos órganos, son, sencillamente, intolerables. Siempre me repugnó, desde joven, esa lengüetería exterior, *artillería y metralla*, que desequilibra tan estrepitosamente el conjunto sonoro de esos instrumentos.

Y —¡cosa notable!—; por lo que hace al pedal, llama la atención el equilibrio, que yo encuentro todavía mayor que en el mismo órgano de Verdalonga. Además de los juegos de 8 pies —o normales—, tiene Contras de 16 y hasta de 32 pies, es decir, que dan el sonido una y dos octavas más profundo que el señalado por la tecla correspondiente. A estos sonidos profundos corresponden los enormes tubos que llenan los espacios laterales de la fachada. Tubos maravillosos, de labios belfos, que, no obstante contar cuatrocientos años de existencia, cualquier organero moderno tendría a gala poderlos contar entre su producción. Es éste uno de los rarísimos órganos que contaba con tubos de 32 pies.

Hay una curiosidad en este órgano. El suministro de aire se hace por un balancín en forma de pasarela, por la que se pasea, de un lado para otro, el entonador o follero, que alternativamente hace llenar dos fuelles a cada lado, y éstos comunican el aire a otros seis fuelles mayores. Esto quizá no lo sabrán muchos curiosos de cosas toledanas; y hay quien ignora que la maravillosa caja de este órgano es totalmente de piedra, si bien esto no es «caso tal vez único en Europa», como afirmó el difunto Rubio Piqueras; afirmación que me extraña tanto más cuanto que, habiendo vivido en Extremadura, no se enteró, por lo visto, de que, sin ir más lejos, en la Catedral nueva de Plasencia, el moderno órgano ocupa una magnífica caja de piedra, si bien no tan opulenta e imponderable como la de nuestra Catedral.

Este órgano no tiene caja expresiva, ni enganches de teclados; lo que le hace desmerecer no poco.

En cuanto al funcionamiento de las pisas del pedal, es un poco original. Son dobles las pisas para cada una de las notas. La de afuera es para los fondos de 16 y 32 pies; la de más adentro, para el resto de los juegos accionados por el pedal. Verdalonga copió este sistema de pedales en su órgano grande de la Catedral Primada, si bien no lo perfeccionó.

Órgano Viejo

Su construcción duró de 1755 a 1758, y es obra del organero Pedro de Liborna Echevarría, natural y vecino de Madrid. Montóse el órgano el mismo año 1758, según reza una inscripción que resalta en una cartela dorada sobre la misma caja del órgano. Y debió quedar el constructor más que satisfecho de su obra, puesto que está bien patente a los ojos de quien quiera mirarlo un pedante *non plus ultra*, que en letras de tamaño más que regular se lee sobre los teclados del órgano. Pedantería y riquísima intuición en el libro del porvenir; porque, de-

cir *no cabe más* en tiempos en que aún se desconocía la electricidad y sus aplicaciones a las artes acústicas, y la Química, origen de nuevos timbres y nuevas aleaciones en los metales, y la Mecánica para nuevos sistemas de producir el sonido, es el colmo del atrevimiento y de la presunción. Y tanto mayor cuanto que, aun sin salir del ámbito de nuestra patria, ya por aquel entonces construían órganos muy notables dos de los representantes más egregios de nuestro arte organero en el siglo XVIII, Bosch y Verdalonga, y, por supuesto de mucha mayor valía que el organero Liborna.

Tiene este órgano tres teclados manuales de 51 notas —de DO a RE—, que, por ponerles alguna denominación parecida a la de los órganos modernos, podría pasar la de *Gran Órgano, Positivo y Recitativo* (o expresivo), aunque, desde luego, la caracterización es distintísima. El teclado superior actúa sobre la lengüetería y flautados del respaldo, frente a las naves laterales del lado de la Epístola; el del centro, sobre los juegos interiores y sobre los exteriores que dan al coro; y el de abajo, sobre los juegos que, encerrados en una caja (o arca de ecos, como decían los antiguos), componen el teclado expresivo. Tiene también un teclado de contras, o como quiera llamarse, de 12 notas cromáticas. Y digo, *o como quiera llamarse*, porque no son sino unos tarugos que hacen de teclas; valiéndose de los cuales tarugos, nada se puede ejecutar con los pies, como no sea dar notas sueltas. Ni siquiera imitó el organero Liborna Echevarría las pisas del órgano de los leones, que, aun siendo teclado imperfecto y todo, no deja de suponer un interés y un avance en el uso a que está destinado el teclado de pedales. En el órgano de los leones, el constructor intentó resolver de algún modo, con la doble pisa por nota, el problema del *piano* y del *fuerte*, y ello en el siglo XVI; Liborna Echevarría se quedó bastante atrás y puso un artefacto bastante rústico y, por añadidura, incómodo, en lo poco para que sirve. Bien pudo el pomposo organero del «*non plus ultra*» perfeccionar su órgano, comenzando siquiera por los pies.

Y quiero aducir un testimonio que, por no ser mío, tiene mayor fuerza y autoridad. Es de Sixto Ramón Parro, quien, en su obra «*Toledo en la mano*», aludiendo al *non plus ultra* del órgano de Liborna Echevarría, dice: «Lo cual seguramente fué no pequeña arrogancia; pues, aunque el órgano es una pieza digna, y mucho más para el tiempo en que se construyó, no es su mérito ahora, ni lo podía ser tampoco en aquella época, para tanta ponderación».

Pero lo que dice Sixto Ramón Parro, acerca de este órgano puede inducir a error a más de un entusiasta de las cosas toledadas que haya leído su obra, formándose un juicio más ponderativo y encomiástico de lo que en realidad pide el órgano de Liborna Echevarría.

Entre los tres teclados manuales y el de contras o pisas, se reparten los 58 registros que tiene este órgano, según rezan los tiradores colocados a uno y otro lado de los teclados; que, si quitamos uno de «*Tamborés*» (magnífico resto del siglo XVIII), y otro del «*Tremolo*», pero al que falta el mecanismo de la transmisión, quedan reducidos a 56; y no son 60, como afirma Sixto Ramón Parro. El afirmar, como lo hace, que «a cada teclado corresponden 20 registros en ambas manos» (y, por lo mismo, 60 según él), induce a creer que seguramente estuvo en la tribuna del órgano para informarse algo sobre lo que iba a decir. Pero no se informó bien, y debió haberlo hecho de algún entendido, para expresarse con acierto.

Los registros no están distribuidos en número igual entre los teclados manuales con que cuenta el órgano, ni mucho menos; ni son tampoco 22 los registros de lengüetería en ambas fachadas (no sé dónde los vería Sixto Ramón Parro), como se comprueba con sólo contar las hileras de tubos de lengüeta que aparecen al exterior.

Cada uno de los tres teclados tiene composición muy desigual en el número de registros y en la sonoridad. El teclado que tiene menor número de registros es el que podríamos llamar «Gran Órgano», que sólo dispone de ocho registros: dos de fondo contra seis de lengüeta.

El teclado u órgano, que llamaríamos Positivo, es el que se lleva mayor número de registros, 28. Sólo 11 registros tiene de fondo; en cambio, tiene una batería de lengüeta que anula por completo el sonido dulce de aquellos juegos de fondo. 12 registros de lengüeta lanzan al aire su sonoridad potente y más que regularmente chillona, tanto en el interior como en el exterior de este órgano. Sólo brillan en esta batería de lengüeta cinco registros de mutación o mixturas.

Y en este teclado hay una particularidad característica de las obras de los antiguos organeros españoles: los juegos duplicados. Entre los registros de lengüeta de este teclado, hay varios denominados Clarín 1.º, Clarín 2.º y Clarín 3.º. Son los que antiguamente se llamaban *juegos doblados*, o sea, juegos de la misma familia, medida y sonoridad, que lo que hacen únicamente es modificar un tanto el timbre y la fuerza de su sonoridad.

Esto de los juegos doblados, que en la organería moderna no se usan, pone bien a las claras, a mi modo de ver, uno de los grandes tropiezos de los antiguos organeros, como luego diré cuando hable del órgano de Verdalonga.

El tercer teclado es el más interesante: 17 registros, con unas mixturas de una sonoridad dulcísima y encantadora, en cuya construcción eran maestros nuestros organeros, que llegaron a poner hasta nueve tubos por nota en las inimitables cornetas, una de las cosas más características de nuestra organería. ¡Lástima que falle este teclado por defec-



to de juegos de fondo, pues tan sólo dispone de cinco! Este teclado va encerrado (sólo en parte) en la famosa arca de ecos de los antiguos, que se abre o cierra por medio de una pisa o tarugo al alcance del pie.

Las contras del pedal sólo disponen de tres registros. Pero a dos siglos de distancia del órgano del Emperador, o de los leones, el organero Liborna Echevarría no se ve que supiera construir para su órgano un juego de 52 palmos o 32 pies, que no le hubiera venido mal al organito.

No tienen acoplamiento los teclados manuales entre sí ni tampoco con las contras del pedal. Esto se explica por el relativo atraso de la mecánica en punto a organería y, sobre todo, porque los organeros no conocían entonces el secreto del suministro del aire con la presión necesaria para que los juegos respondieran con la debida sonoridad y fuerza.

En este instrumento, el suministro de aire se verifica mediante una palanca unida a un fuelle grande, dotado de dos bombas, que suministran aire a otros cuatro fuelles.

Quiero suponer que los antiguos organeros conocían la nomenclatura de los registros que ellos ponían en su tiempo. Pero, ¿a qué poner, por ejemplo: «Flautado de la cornisa», a un registro que mejor denominado estaría llamándole de 13 palmos, o de ocho pies, ya que con lo de la cornisa no se da a conocer la medida ni, por lo tanto, la sonoridad del registro? Y ¿para qué denominar «teclado de cadereta» a un teclado que el organero no colocó en cadereta? Antiguamente se llamaba teclado de *cadereta* al teclado Positivo, cuyos tubos, como puede verse todavía en muchos órganos, formaba una segunda fachada de órgano detrás del asiento del organista (*cadera* o *cadeira*, de donde se denominó *cadereta*), quedando de este modo oculto de la vista del público. Si no existe, pues, esa colocación de los tubos, tampoco debió ponerse esa denominación.

Hoy por hoy, el órgano de Liborna Echevarría sólo representa un monumento arqueológico; ni siquiera se puede ejecutar en él su música, la música del siglo XVIII, que es la que corresponde.

No obstante ser su construcción dos siglos posterior a la del órgano de los leones, tengo por inferior, en mi concepto, al órgano del presuntuoso «*non plus ultra*».

No debió llenar este órgano las esperanzas de quienes encargaron su fabricación, no obstante el retador *non plus ultra*, cuando el Cabildo, a los cincuenta años justos de su instalación, encargó un nuevo órgano al constructor Verdalonga; órgano que, después de fabricado, nunca llegó a montarse, por desavenencias surgidas, según parece, entre Cabildo y constructor. De haber sido un órgano fabricado por Jorge Bosch, y no por Liborna Echevarría, otra cosa hubiera sido, a buen seguro.

El Órgano Nuevo, o de Verdalonga

Quiero citar las palabras de Sixto Ramón Parro, que en su ya mentada obra dice así: «Es reputado —el órgano nuevo— por uno de los mejores que en su clase se conocen dentro y fuera de España; y seguramente a fines del siglo pasado en que se construyó y aun en los principios del presente (no se olvide que Sixto Ramón Parro escribía esto a mediados del siglo XIX), cuando la mecánica y las artes enlazadas con ella no habían adquirido el desarrollo que hoy día tienen, podía y debía pasar este órgano por más que bueno entre los que hayan costado mucho menos dinero; sin embargo, como lo bueno siempre es bueno, lo es todavía, y lo será por mucho tiempo este instrumento y merecerá siempre la atención de los inteligentes y de los curiosos.»

No hay inconveniente alguno en convenir con Sixto Ramón Parro en que lo bueno siempre es bueno; pero, a condición de que siga sirviendo en la categoría de bueno.

«El mejor elogio que podemos hacer de este instrumento, gloria de la organería española —escribía en 1931 el difunto Rubio Piqueras— es que, hasta el aprovechamiento de la electricidad, de la mecánica y de la química, aplicadas a las artes industriales a mediados del siglo XIX, él conjuntamente con el de la Magdalena de París, de San Pablo de Londres, y algún otro de esa misma talla e importancia, va a la cabeza de todos los españoles; ni siquiera los famosos de la Catedral hispalense podían codearse con el renombrado de Toledo. Hoy se ha quedado setenta años atrás, y no puede competir con los grandes órganos modernos.»

No, no es exacto que el Verdalonga toledano fuera a la cabeza de todos los órganos españoles; precisamente uno de los órganos hispalenses, el de Jorge Bosch, montado en 1792 (el otro órgano era del mismo Verdalonga, que lo construyó 25 años más tarde) superaba al órgano que Verdalonga instaló en la catedral toledana. Por de pronto, aquel órgano de Bosch tenía cuatro teclados manuales —cosa que no tiene el tan poderado órgano de Verdalonga—; y es un dato que ya dice bastante por sí solo.

Corresponde el órgano de Verdalonga al Pontificado glorioso del gran mecenas de las artes y de las ciencias, el Cardenal Lorenzana, según reza una plaquita en esmalte colocada sobre los teclados manuales, y que dice así: «Siendo Arzobispo El Emis.^o Sr. Card. de Roma Dn. FRANC.^o ANT.^o DE LORENZANA y Obrero Dn. Franc.^o Pérez Sedano Abad de Sta. Leocadia y Canónigo. Se hizo Esta Obra por el Artífice Dn. JOSEF VERDALONGA, AÑO DE 1797.»

Tiene este órgano —lo mismo que el de enfrente—, dos fachadas;

una que da al Coro, y otra a la nave lateral del lado del Evangelio.

En sus tres teclados manuales y uno de pisas, o pedales, están repartidos los 114 registros de que dispone.

¿Sus recursos y disposición sonora?

El organero, al trazar la disposición técnica del instrumento, debe procurar que cada teclado —si es que el órgano tiene varios, como en nuestro caso—, forme de por sí un órgano que, aunque subordinado, como es natural, al conjunto total, se baste por sí mismo para que pueda oírse sin la colaboración de los restantes. Pero, por sus elementos y su conjunto particular, ha de ser diferente de los demás, así respecto de la calidad sonora, como de la fuerza, que debe graduarse proporcionalmente en los diversos teclados, formando verdaderos planos sonoros escalonados.

Hay una diferencia radical entre la manera de idear, o planear un órgano hoy día, y la que tenían nuestros padres en los siglos que ya pasaron, como cualquiera que tenga afición, o simplemente curiosidad, puede comprobar, comparando la disposición de los antiguos órganos y de los órganos modernos. En los órganos antiguos, entre tantos registros, apenas si encontramos más de dos o tres juegos de fondo de 8 pies, y de muy poca fuerza por añadidura, superabundando, por lo contrario, los juegos de *mutación*, como *Tercias*, *Quintas*, etc.; los Llenos o Mixturas, como *Llenos*, *Sesquialtera*, *Corneta*, *Cimbala*, etcétera, etc., que, por no tener el fondo requerido, suelen ser inaguantables. La gente de aquellos tiempos se daba por satisfecha con saber que el órgano tenía un gran número de pitos. Efectivamente; con tales juegos, el número crece rápidamente; si bien, por ser en general tubos pequeños, llevan poco material, y el coste es relativamente reducido, lo que podía influir en predisponer favorablemente los ánimos.

Es claro que a tales instrumentos tenían que adaptarse los compositores; y ya se comprenderá que, habiendo variado tanto el arte de construirlos, también haya tenido que variar la música escrita para ellos; y que, al ensancharse los rumbos y horizontes de la música orgánica, éstos hayan exigido mayor amplitud en la disposición sonora de los órganos.

Como mi testimonio, por ser parte interesada, podría parecer sospechoso en las afirmaciones que formulo, quiero aducir por adelantado el testimonio de un egregio organista, gran entusiasta de las cosas de España que, por eso precisamente, no deja lugar a duda.

En 1925, hizo una jira artística por España el maravilloso organista Wolfgang Ernst, simpático muchacho que, a sus dieciocho abriles, ganaba, en brillantes oposiciones, la plaza de Profesor de órgano en la Escuela Superior de Música de Aquisgrán. Pues bien; con referencia a los órganos españoles, escribía: «Los mejores órganos, descuidados por

desgracia, se hallan en sitios apartados de los grandes centros...; obras que, aun siendo por lo general antiguas y arcaicas, nada tienen que envidiar a las novísimas de la moderna organería, más perfeccionada. Los mayores ejemplares, en su forma primitiva, hállanse en Toledo. Tres de ellos están en la grandiosa Catedral. El de más soberbia vista, es el llamado Imperial, cuya caja es enteramente de piedra, de increíble e imponderable visualidad.

Dos cosas llaman, desde luego, la atención: los muchos tubos al exterior y los pocos registros para pedales, cosa común a todos los antiguos órganos españoles y que presta al sonido una tonalidad imponente y atronadora, que sorprende y sobrecoge en un principio. Exteriormente llama la atención en estos órganos españoles ver salir los tubos de la trompetería horizontales al teclado, hacia la iglesia, lo cual contribuye al efecto atronador de los mismos». Y después de una referencia a los pedales o pisas que tienen estos órganos y a la manera original de funcionar el fuelle del órgano del Emperador, prosigue: «Los otros dos órganos de la Catedral tienen aún proporciones mayores, y uno de ellos tiene en especial una «flauta», de tan bello y completo sonido, que no recuerdo haber oído cosa igual. Desgraciadamente, no están tan bien cuidados como fuera preciso estos instrumentos». (Revista suiza *Der Chorwächter*, Septiembre y Octubre de 1925).

He citado al pie de la letra las palabras del insigne organista, gran admirador de la música española, que, aunque admiraba también la antigua organería o manufactura de España, se limitaba a un elogio tan breve como los detalles que acabo de consignar.

En el primer teclado —que correspondería en la nomenclatura de hoy a lo que llamamos «Gran Órgano»—, sólo hay nueve registros (partidos, se entiende), como juegos de fondo; uno de ellos es un juego de 26 palmos, o 16 pies, como se dice hoy; otro es una encantadora «Flauta doble» de ocho pies, a la que se refería Wolfgang Ernst, de sonido un tanto tremolante, dulcísimo, tanto que es lástima que todos sus otros compañeros, los juegos del órgano, no ofrezcan el mismo encanto y atractivo.

Frente a estos escasos juegos de fondo, suenan en el primer teclado siete de mutación, o alicuotas, de sonoridad limpia, brillante, que en este órgano, escaso de juegos de fondo, ofrecen una sonoridad flotante y descarada; en cambio, sobre una base más amplia y robusta de juegos de fondo tendrían otro color más noble y un majestuoso poderío.

21 registros de lengüeta forman la batería estruendosa de este primer teclado; doce de ellos —ásperos, estridentes— lanzan el enorme chorro de su sonido por la fachada que da al interior del Coro.

Sin más conocimientos técnicos ni artísticos, cualquiera puede advertir el enorme desequilibrio sonoro que hay en este primer teclado,

porque la mitad exactamente de sus juegos o registros son de lengüeta, con lengüetas de ocho pies (o sea, el tono correspondiente a la tecla), lengüetas de cuatro pies (u octava superior), y hasta una Trompeta y una Trompa de 16 pies, que dan la octava inferior a la tecla que se pulsa.

Es el teclado que menos me agrada, aunque, por lo demás, sea el teclado de más potencia sonora.

De los 38 registros que figuran como adjudicados al segundo teclado manual, sólo seis representan la familia de los juegos de fondo; muy pocos, como se ve; y este segundo teclado es el más pobre en variedad de elementos sonoros. Tiene un Contrabajo cerrado de 26 palmos, 16 pies, de suave sonoridad, dulce, aterciopelada, pero poquísima base en todo caso para sostener la tremenda sonoridad de 14 registros de lengüeta de 16, 8, 4 y 2 pies. De estos juegos de lengüeta, seis están colocados en la fachada posterior que da a las naves del Evangelio; y, con absorber ellos en absoluto la sonoridad de este segundo teclado, que no logran dulcificar los seis únicos registros de mutación de que dispone, no es desagradable su entonación, sino todo lo contrario. Lo malo es que los registros de lengüeta de este teclado no se pueden emplear *a solo*, por no disponer de caja expresiva —una de las grandes fallas de Verdalonga, a mi juicio—, y estar situada casi toda esta batería de lengüeta en su fachada posterior, no pudiendo, por lo mismo, utilizarse sino para un fortísimo Tutti.

¡Cuánto más hubieran ganado en belleza de sonido algunos de estos magníficos juegos de lengüeta, colocados en expresión interna, y que ahora nada dicen, por ser juegos libres! Bien pudo y debió hacerlo Verdalonga.

Y el tercer teclado, ¿en qué condición está? Es el más interesante, desde luego, por la variedad de timbres —aunque sobre este extremo algo indicaré más adelante—, si no estuvieran en tan lastimoso estado de desafinación la mayoría de sus registros, y en completa afonía varios de ellos.

Dispone este teclado de 12 registros de fondo, de una suavidad tan insinuante que, de haber caído en manos de otro organero, los hubiera aprovechado para ordenar una magnífica gradación en el carácter y sonoridad de los juegos que corresponden a cada uno de los teclados.

Pero, ¿por qué Verdalonga usa una nomenclatura tan vaga e imprecisa, al designar algunos registros, por ejemplo: «*Flautadito*», que es un simple fondo de 8 pies, cuando a otros flautados les da su nombre y su medida: «*Voz de 26*» a un registro de lengüeta de 16 pies en la mano derecha; «*Nasardos a usados a 4*» a una simple mixtura libre de 4 puntos por nota en la mano izquierda, cuando en la misma mano ha puesto otros «*Nasardos en eco a 4*»; «*Corneta en eco*», teniendo otra

corneta libre? ¿Es, por ventura, que Verdalonga no se alejaba mucho del ámbito de la fabricación de ciertos juegos o registros? ¿O es, tal vez, que por añadir juegos al órgano, alguno de ellos ofrecía, después de fabricado, diversidad en el timbre de su sonido, y no se acertaba con la denominación propia, según la medida, embocadura, etc., del registro? No intento con esto restar mérito, ni mucho menos, al constructor Verdalonga; es, simplemente, una sugerencia mía.

Lo más notable en este tercer teclado, y lo que resalta con especial encanto, son los 12 registros de mixturas, en la construcción de cuyos juegos fueron maestros inimitables nuestros antiguos organeros. Los «Llenos» y las «Cornetas» de varios puntos por nota fueron un secreto de nuestra organería, que los constructores modernos no han podido sorprender, para dar a sus órganos un «ripieno» tan nítido, tan brillante, iba a decir casi orquestal, y al mismo tiempo tan agradable como el que ofrecen muchísimas obras dos y tres veces seculares de nuestra antigua organería. En caja expresiva, que se abre por medio de dos pisas colocadas al lado derecho del teclado de contras, están encerradas, juntamente con algunos registros de lengüeta, estas interesantes mixturas de 4 tubos por nota. El gran organero Vilardebó llegó a instalar — hace ya un siglo —, en sus magníficos órganos, maravillosas cornetas de hasta 9 tubos por nota, cosa que no hizo Verdalonga. Y, gracias a estas mixturas, que se acoplan al segundo teclado por un mecanismo bastante incómodo y rudimentario, y no menos perjudicial para el ya harto averiado funcionamiento de los teclados manuales, se aprovecha el colorido que este teclado ofrece, unido al escasisimo fondo del segundo.

En el teclado de pedales es en lo que no me explico yo por qué se estancó Verdalonga, construyendo, como construyó, su órgano a fines del siglo XVIII. Una simple octava cromática cuenta el pedal, que tiene doble pisa para cada nota; la de fuera hace sonar el único juego, o registro, de 26 palmos o 16 pies. Ni siquiera puso un 32 pies, como lo tiene el órgano de los leones, dos siglos anterior, y cuyo sistema de pisas reprodujo sin perfeccionarlo. La de dentro es para el resto de los juegos de pedal, que Verdalonga hizo consistir en unas *Contras de 8 pies*; y lo demás, *Contras en Octava*, *Contras en Clarín*, *Contras en Quincena* y *Contras en Veintidosaena*. Menos mal que las segundas pisas están acopladas al teclado principal. Total, un pedal desprovisto de la necesaria fuerza y fundamento sonoro; y todavía peor, habiendo colocado en ambas fachadas de su tan ponderado órgano la hatería estrepitosa de 12 juegos de lengüetas, para sostener la cual es indispensable el empuje sonoro de un tremendo pedal que el órgano no tiene. En cambio, tiene dos *Trémolos* (o *Temblores*, como decían los antiguos organeros), uno fuerte y otro suave — que para nada sirven,

y con uno, a lo sumo, habría bastante—, y una pisa de *Tambores*, o *Fragor*, que está demás.

En resumen: ¿qué decir de nuestros órganos?

Bien claro se ve —y cualquiera puede afirmarlo por lo que llevo dicho— que los órganos de la Catedral Primada no son, no pueden ser, del tipo del órgano neoclásico, que es de nuestros días; ni tampoco del órgano romántico, pues, además del anacronismo por el tiempo en que fueron construidos, salta ello a la vista por su composición sonora. Habremos de dejarlos en el encasillado del órgano polifónico, ya que la música orgánica no había tomado sus nuevos rumbos cuando estos órganos se construyeron. A lo más, a lo más, el órgano de Verdalonga podría ser clasificado como *pre-romántico*.

Y debo hacer constar una vez más mi simpatía por el órgano del Emperador, o de los leones, por su distribución y por la estupenda fabricación de sus elementos fónicos, si bien los reparos que antes aduje tienen su explicación por la época de su construcción. En cambio, no me roban, ni mucho menos, la admiración y el entusiasmo los órganos de Liborna y de Verdalonga.

¿Que... suenan? Nadie lo pone en duda. Lo malo y lamentable es eso precisamente; que suenan demasiado y con una categoría de sonido que, en su conjunto, no es tan aceptable como convendría y debería ser.

Hablando, como hablamos, del órgano destinado al templo, no debe olvidarse que el órgano como instrumento artístico-litúrgico, debe no sólo sonar sino estar dotado de un plano y de unos elementos sonoros de acuerdo con el sentido artístico-litúrgico de la Iglesia, que no siempre es conforme con el arte y el gusto de público y de constructores, los cuales, en épocas anteriores, aplaudieron el órgano con bombo y platillos; y hoy, ese mismo gusto y ese mismo arte, ha echo derivar sus preferencias por el órgano orquestal, instrumento adecuado para la música orquestal, muy celebrada por el arte, por el gusto, por los concertistas y por muchos organeros también. Pero, la finalidad del órgano, al ser admitido en el templo, ni es el gusto ni tampoco el arte. Es una cosa más subida, más transcendental. Mientras el arte se adapta al gusto sensible del que oye y lo educa a la vez para deleitarse oyendo, ese mismo arte, puesto al servicio de Dios en las funciones sacras, no se ha de regular ni por el gusto, ni por la época, ni por la tendencia de los que componen música y construyen órganos, ni por la vena artística de intérpretes y ejecutantes, sino que arte, épocas, gustos, interpretación, ejecución, todo, todo ha de sujetarse al *fin único* por el que la Iglesia ha admitido la música y el canto como parte integrante de la liturgia sagrada, que no es otro —según palabras de San Pío X— que «producir en el pueblo congregado ante el altar aquella

especie de unción divina, que en dulce arrobamiento lo aparta de la tierra y lo eleva para que más de cerca sienta a Dios y las cosas de Dios, y en ese acercamiento goce más de Dios y de sus divinas perfecciones».

Y no eran estos, desafortunadamente, los ideales de organistas y organeros en el siglo XVIII y aun en el XIX, cuando, por la malhadada invasión deletérea de la música italianizante por los campos del arte religioso y aun del profano, cundió la convicción preponderante de que el órgano, en el templo, era omnipotente, girando todo en derredor suyo. «De hecho, muchos organistas así lo entendían, y adjudicábanse la parte del león en las ceremonias sagradas, teniéndolas en suspenso y dando rienda suelta a su gárrula improvisación». (Vicente María Gibert).

A esto precisamente obedece la manera ácrata, pianística, desafiada, de tocar aquellos organistas, que creían hacer maravillas por lanzar al aire el estruendo de una trompetería, o tejer melodías a su capricho con mixturas o cornetas a solo, sostenidas por un acompañamiento insulso y destrabado. ¿Cómo iba a ser de otra manera, cuando ya había levantado casi por completo su vuelo la gloriosa tradición polifónica, que tan alto rayó en la escuela española?

En cuanto a la falta de juegos de fondo, quiero aducir la opinión de un organero español, moderno, cuyo nombre no cito por estar todavía en el mundo de los vivos. «Si puede achacarse —dice— a los mismos (a los órganos) falta de fondos, es posible que obedeciera ello a dos motivos: primero, el poco aire de que entonces disponían y su débil presión, y al mismo tiempo conseguir suave pulsación del teclado; segundo, creo yo que tampoco consideraban necesario más número de flautados que los de fachada, un bordón y alguna flauta, ya que el papel de los mismos sólo consistía en unirlos a los llenos o mixturas. Para el género fugado, tan en boga por entonces, haría su papel la gran variedad de mixturas, así como los nasardos y cornetas, muy propios para los versículos en que el órgano alternaba con la comunidad o coro, ya que éste era el fin principal del órgano por entonces».

¡Ojalá —añado yo— prevaleciera entonces el estilo fugado!; hubiera tenido otro padre nuestra música del siglo XIX y hubiéramos tenido también otra generación de organistas. A nuestros órganos, de tan maravillosos Llenos y Cornetas, y de Flautados tan dulces y característicos, les hacían falta más juegos de fondo y juegos de medida estrecha, que ya se empleaban en el siglo XVIII, para que nuestro órgano, el órgano latino, fuera lo que debe ser, con características bien definidas; buena lengüetería y buenos fondos, sin desdeñar los juegos de medida estrecha.

Tal vez pudiera achacarse a nuestros organeros lo que se achacaba también a algunos famosos organeros extranjeros: que se cuidaban de

poner más juegos que los que tuvieran bien conocidos, evitando los juegos de los cuales no estuvieran seguros. A esto atribuyo el multiplicar las mixturas y los registros de lengüeta. Y en cuanto a los registros ridículos de canto de pájaros, platillos, panderetas, trueno, tempestad, etc., tan usados en los órganos del siglo XVIII —aunque Verdalonga no incurriera en esa aberración—, dice el citado organero: «No son sino fiel copia de lo que existía en nuestros órganos del siglo XVIII, tan injustamente calumniados como ignorados, sin tener en cuenta que todo ello era consecuencia del gusto de la época: cúlpese, por tanto, a ésta, y no al pobre organero que, como ahora, no haría otra cosa que procurar servir, lo mejor posible, en su conciencia y pericia a los clientes».

¡Ah!, el gusto de la época. No se discute si fué el gusto de la época el que pudo más o menos que el organero, o fué el organero quien secundó el gusto de la época. Se trata de consignar los resultados.

Y, en cuanto a la lengüetería de fachada, yo abogaría porque un Congreso del órgano, o —mejor todavía— la autoridad eclesiástica, regulara la colocación de esas lengüeterías, prohibiendo su emplazamiento al exterior cuando se trata de órganos pequeños, y obligando a que se sometan a proporción el número y calidad de los juegos en órganos grandes, como debe ser, para no tolerar esas estruendosas lengüeterías, la mayor parte de las cuales no es cierto —como se ha afirmado— que estuvieran bien armonizadas.

Quiero insertar aquí —por la luz que proyecta para el más exacto conocimiento de esa malaventurada época, en la que soplaron vientos tan poco favorables para nuestros órganos y para nuestra música orgánica, y en la que tuvieron la desdicha de vivir los organistas toledanos que hubieron de pulsar a diario los órganos de la Catedral Primada—, un sucedido (o anécdota, si así prefiere llamarse), que hoy, a través del tiempo, no tiene importancia, pero que en aquel entonces la tuvo, y muy grande por cierto, por los comentarios apasionados a que dió lugar; que hirió, no cabe duda y muy hondo, a los organistas españoles, pero que daba a entender el estado de la música orgánica y la categoría de los organistas en España.

En 1850 viajaba por España un joven musicólogo, consagrado por la crítica docta y los públicos más selectos de Francia y Bélgica, Gevaert, Director del Conservatorio de Bruselas. Llegó a Toledo el docto investigador belga y se encontró, sin sospecharlo, en ocasión propicia de conocer el estado del órgano español. Precisamente en aquellos días se estaban practicando oposiciones a la plaza de Organista Primero de la Catedral Primada. (Eran las oposiciones de D. Damián Sanz, discípulo que fué de Eslava). Varias cosas llamaron la atención del observador belga: el que apenas hubiera opositores a la plaza; la

indiferencia de la clerecía y del pueblo por tales oposiciones (detalle que, después de todo, tiene su importancia); el género de música orgánica empleado al tocar el instrumento los opositores en los ejercicios públicos; el desarrollo de los temas propuestos en los ejercicios escolásticos, y (esto era ya grave) tantas y tantas otras cosas no exclusivas de Toledo, sino corrientes en toda España, y que bien a las claras manifestaban cuán honda crisis atravesaba el arte religioso de los Cabezón, Oxinaga, Peraza, Soler, etc... Tomó sus notas detalladas el belga; y, como síntesis de sus observaciones sobre órganos, organistas y música orgánica, estampó aquella frase, tan comentada en los medios musicales europeos, y que hirió en lo vivo a los músicos españoles: «En España —decía— ni había organistas ni los había habido nunca». Cuál fuera el encono de los organistas españoles por tal frase, échase de ver en el reto lanzado por uno de los más representativos de aquella época, D. Román Jimeno, quien desafió a contender con él, públicamente y ante tribunal de reconocida competencia, a cualquier organista extranjero que quisiera medir sus fuerzas con él en el dominio de la técnica orgánica.

¿Quijotada española? Yo por tal la tengo, aunque mi afirmación pudiera, tal vez, alguien tacharla de atrevida. Pero, no se olvide que, a la llegada del siglo XIX, ya hacía bastantes años que el arte polifónico, que era el arte orgánico por excelencia, había levantado el vuelo del suelo español; y en cuanto al dominio de la técnica orgánica, creo que D. Román Jimeno se hubiera visto en aprieto no pequeño, porque en España no había entonces buenos órganos, ni ahora, a la distancia de un siglo, andamos muy sobrados; todo lo contrario; escasean más de la debido. En el extranjero, en cambio, y para vergüenza nuestra, había magníficos órganos y magníficos organistas; así como suena, organistas. Porque, aparte el haberse esfumado ya, como antes dije, la recia formación polifónica, gloriosa herencia de nuestros incomparables maestros de los siglos XVI y XVII, debe tenerse en cuenta un fenómeno muy interesante en la creación artística. Y es que el artista necesita de todo punto el medio, el instrumento, el vehículo, para la plasmación o proyección al exterior de sus concepciones internas; y, cuando sintiera no tenerlo, o no ser adecuado el que tiene a su alcance, él mismo lo creará o lo perfeccionará. Y a la inversa; el medio de expresión o plasmación de la creación artística ensancha, por necesidad, los horizontes estéticos de la facultad creadora, llevándolos a un límite insospechado. El organista crea o perfecciona el órgano que necesita; y el órgano hace al organista.

Podría esto parecer un círculo vicioso, pero no lo es.

Nuestros organistas no contaban con buenos órganos, y nuestros órganos no podían producir buenos organistas. Nuestros organistas no

estaban para equipararse ni con la escuela francesa, ni con la escuela alemana, que tan profundos cimientos heredó de Bach, Haëndel, Buxtehude, Muffat, Pachelbel, etc. etc., aunque de distinta orientación que la francesa; y, en cambio, habían deformado la escuela española.

Pero, ¡cuidado, señores!, que con esto no me lanzo yo, ni mucho menos, a panegirizar la casa extraña, despreciando la propia. Consigno el hecho y señalo las rutas por donde iba el arte de los organistas, y nada más.

Los organistas toledanos —y hablo de los toledanos solamente— habían abandonado luengos años hacía los buenos modelos de la clásica polifonía, en que abunda el archivo catedralicio, y en la que descolló una estirpe gloriosa de maestros toledanos: Cristóbal Morales, Alfonso Lobo, Andrés de Torrentes, Ginés de Boluda, Miguel Ambiola, Francisco Peñalosa, Bernardo Ribera, para lanzarse tras el pseudo-germanismo dulzón de comienzos de siglo y el género italiano, religioso o profano, más empalagoso e inconsistente aún, pero tan del agrado del pueblo español hasta los mismos comienzos del siglo XX (y tan del agrado, por desgracia, en el ámbito de la misma Catedral toledana aun después de muy comenzado nuestro siglo), con su convencionalismo melódico-armónico y su forma bien estereotipada de ópera.

No se podía pedir estrecha cuenta a las generaciones de nuestros organistas del siglo XIX, formados sobre la base del «Museo orgánico» de Eslava, «*Sonatas*», de Ledesma; «*Método de órgano*», de Román Jimeno; «*Misal y Breviario del organista*», de Buenaventura Iñiguez; y de otras y otras obras similares en que cristalizó el género que nuestros músicos importaron a España, desde el Romanticismo hasta el Verismo de fines del siglo, sin pagar derecho alguno en la aduana de nuestro clásico arte orgánico.

La mayor parte de los organistas del siglo XIX, y aun del XVIII, y... ¿por qué no decirlo? también muchos del actual siglo XX, se llevaron consigo a la tumba su arte, por no atreverse a escribirlo para la posteridad. Verdad es que, entre nosotros, no abundan los Bach; y tal vez haya sido ese el mejor sistema o procedimiento para que ciertas formas musicales no se vengán abajo. Así habrá sido mejor, para que, al pie de sus partituras, no tuviéramos que estampar el reproche que el célebre tratadista Fray Juan Bermudo aplicaba a los malos músicos; «*Curtidos y ranciosos en depravadas costumbres de música*».

Y no deja de ser deprimente y desconsolador —por lo significativo— que, no obstante tantísimo organista como ha pasado por la Catedral Primada, ni ha habido escuela orgánica toledana, ni siquiera existe literatura orgánica de estos maestros. ¿Causas? Algunas quedan insinuadas anteriormente. Esta afirmación mía causó el natural asombro

y extrañeza al Dr. Rudolph Reuter, profesor de Musicología en el Seminario Arzobispal de Munster, cuando, no hace todavía un año, vino entusiasmado a conocer los órganos de nuestra Catedral. Tenía noticia de ellos por referencias de libros extranjeros; y, después de examinarlos al detalle y probarlos a placer, cuando le insinué la necesidad absoluta de modernizarlos, me dijo en tono de absoluta convicción: «Es verdad; nosotros conocemos los órganos por lo que dicen los libros; pero ustedes, los organistas, que los pulsan a diario, saben lo que los órganos dan de sí y lo que necesitan».

Y poco tiempo después, el Dr. Böhringer, de la Comisión Diocesana de Stuttgart para la inspección de los órganos, había venido a Toledo ilusionado por la fama de los órganos. Le previne sobre lo que son los órganos y su estado actual. «Es que como los libros los ponderan tanto...», me respondió en latín. «No se fte Ud. —hube de agregar— de lo que dicen los libros». Y después de un examen detenido, terminó por decirme, acompañando sus palabras con una sonrisa de desencanto: «*Non placent*».

Esto mismo oí de labios del Dr. Víctor Slatter, organista de la Catedral de Zurich, en fecha muy reciente.

¿Se ha de deducir de todo esto que nuestros órganos son despreciables? No, ni mucho menos. Aun reconociendo las cosas como son, y dando la cara al hecho real de que, en la historia del órgano, ha habido y hay un desnivel no pequeño entre nuestra manufactura organera y la de las naciones que en Europa más y mejor desarrollan esta misma industria, sobre todo Francia, Italia, Alemania y la misma Inglaterra, naciones que han sabido dar a sus órganos características muy peculiares; aun reconociendo esto, digo, es preciso inclinarse respetuosamente ante unos hombres que procedieron noble y honradamente, que no escamotearon sus órganos, sino que volcaron en la fabricación de sus instrumentos la suma de conocimientos técnicos que a ellos llegaron, no obstante las circunstancias adversas, o cuando menos no tan favorables para nuestro arte organero, que estaba llamado a ocupar un lugar preponderante, y con características especialísimas, entre las naciones que han tomado más a pecho, y como alarde racial, el llevar a un *summum* de perfección técnica los órganos que fabrican. Tal vez, en nuestros organeros pudo más el mal gusto de la época; pero ellos —no debemos dudarlo— trabajaron con sinceridad, *sin camelos*. La solidez de la construcción, los materiales que emplearon, y, lo que es más, la entonación interesante que sólo ellos supieron dar a ciertos registros, dan motivo para otorgarles justificado renombre. Hicieron lo que supieron.

Y aquí termino, señores; no sin antes exteriorizar mis ansias de poder tener el aliento y empuje taumatúrgicos del profeta, que vaticinó

sobre el inmenso campo sembrado de huesos calcinados, que se reavivaron al imperio del profético mandato; para que estos órganos, que un día fueron notables entre los notables y ornamento de la Catedral Primada —y hoy no lo son—, obtengan la categoría que les corresponde, llegando a ser en verdad, y muy pronto, los ORGANOS PRIMADOS y el ornamento más moderno de la Catedral de Toledo.

HE DICHO.

CONTESTACIÓN

DEL NUMERARIO

D. ENRIQUE VERA SALES

Con la mayor satisfacción me es muy grato tener el honor de expresar, en nombre de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, nuestro cordial saludo al nuevo compañero el sacerdote y organista primero de la Catedral Primada D. Conrado Bonilla Moreno, y contestar al excelente discurso que habéis escuchado y que ha desarrollado con tanto acierto y amenidad.

Nuestra Corporación sentía desde su fundación la falta de un artista músico para completar con ello las tareas inherentes a nuestra vida académica.

Este deseo se ha cumplido con la figura prestigiosa y representativa que desde hoy compartirá las tareas académicas, ocupando un lugar muy merecido y que le ha sido otorgado por elección unánime.

Porque el discurso que con tanta satisfacción hemos oído, dibuja con rasgos tan certeros y pone de manifiesto con tan diáfana claridad la personalidad del nuevo académico, que todo lo que yo dijera no sería más que empequeñecer su labor llena de claridades y de buenos propósitos. Con la franqueza del hombre convencido del bien que reportaría una moderna instalación en los órganos de nuestra Catedral, demuestra técnicamente la imposibilidad de poder realizar con la antigua instalación actuaciones dignas de una lucida y verdadera sonoridad musical.

La actitud es sincera y noble, guiada únicamente con el deseo de dotar a nuestra iglesia Catedral de los elementos artísticos musicales necesarios, en consecuencia con la grandiosidad del templo y con sus piadosos actos, de gran esplendor litúrgico.

El nuevo académico nos ha demostrado todo lo que representaría para una buena audición la completa renovación de material orgánico, y con ello dotar cumplidamente tan necesaria innovación.

Nuestra Ciudad adolece actualmente de ambiente musical. Por fortuna, están magníficamente representadas las demás artes, siendo muy necesario acometer definitivamente esta falta para completar debidamente la vida espiritual de Toledo.

En otras poblaciones se preocupan en organizar asociaciones que respondan a este fin. Y no es que Toledo sea refractorio a estas manifestaciones artísticas, es que se perdió el hábito que en anteriores y no lejanos tiempos había. Basta recordar aquella capilla de Santa Cecilia que dirigió el notable músico, Profesor del Colegio de Docellas Nobles, don Melitón Baños, en donde se reunían los músicos toledanos en un deseo de superación y fraternal camaradería, consiguiendo formar tan lucida representación artísticas que, en ocasiones, pudieron celebrar actos de verdadera importancia, tales como las fiestas a su Santa Patrona y otras, dignas del más grato recuerdo.

Había tanto interés por la música, que hasta se representó una ópera cantada exclusivamente por elementos toledanos que, organizó y dirigió el señor Baños, y que fué un gran éxito.

Otro músico de gran sensibilidad artística, Joaquín Flores, pudo reunir en varias ocasiones un plantel de buenos aficionados que representaron con excelente actuación zarzuelas de gran dificultad musical, actuando como artistas profesionales. También es muy digna de recuerdo la Sociedad de Conciertos presidida por el gran amante de la música don Julio Mayor, a la que pertenecía lo más lucido de la sociedad toledana, asociación musical que celebró importantes conciertos, en los que actuaron magníficos conjuntos orquestales y eminentes artistas.

Actualmente, gracias a la actuación, no frecuente, pero muy estimable de la banda de la Academia de Infantería, podemos recrearnos con sus bellas audiciones, pero éstas se celebran en sitio muy concurrido al tráfico, sin plataforma que eleve la sonoridad instrumental, resultando que las intervenciones se diluyen con los sonidos detonantes de los autos que surgen por todas partes.

También es muy plausible la labor que realiza la Sección Femenina de Falange con la formación de coros muy bien orientados, que tan brillantes actuaciones ha realizado, contribuyendo a fomentar y difundir el espíritu musical en la actual juventud.

Y la Asociación de artistas toledanos Estilo, cuando sus posibilidades lo permiten, celebra conciertos con programas selectos que siempre fueron de gran calidad. Pero a pesar de ésto, nuestra ciudad necesita

una mayor aportación musical y la creación de una Banda Municipal que responda a la importancia artística de Toledo.

Es mi deseo, como homenaje de admiración y cariño, recordar los nombres de aquellos músicos toledanos, dolorosamente desaparecidos, que con sus creaciones artísticas honraron a nuestra patria chica, Jacinto Guerrero, Mariano Gómez Camarero y Emilio Cebrián.

La música es el hábito que necesitamos, ya que ella nos hace sentir el sonido idealizado por el compositor, que traducimos a nuestro albedrío, subyugando el estado de ánimo con una impresión interior que conmueve lo más íntimo de nuestra sensibilidad.

Ningún arte como la música profundiza más hondamente en nuestro ser, pues si la comparamos, por no citar otras, con la pintura, ésta se basa en una realidad que contemplamos, para a través de ella, idealizar la visión objetiva, mientras que la música tiene tal fuerza emotiva, que nos inspira en el recuerdo ideal y hace volver a vivir lo pasado como si estuviera presente.

Tal vez me haya desviado en mi estricta actuación de contestar el bello discurso del recipiendario, rogando me perdonéis en este caso.

Tiene razón mi querido amigo y compañero al indicar en su discurso que los pinceles y teclas son hermanos, y he de agradecerle las palabras que me dedica, que las juzgo inspiradas en la amistad más que en mis pobres merecimientos.

Al hacer la salvedad de que no es toledano, pero que se vanagloria de vivir y desplegar su actuación sacerdotal y artística en esta gloriosa ciudad, estas palabras de mi dilecto compañero sí que las estimo con la profunda gratitud del toledano que ama entrañablemente su patria chica y se congratula de la admiración que produce a propios y extraños su caudal artístico y su singular estructura, difícil de superar. Con percepción bien definida ha descrito, como si en vez de músico fuera pintor, los rasgos más salientes que caracterizan a nuestra ciudad, dedicándola unas inspiradas y muy personales apreciaciones, que demuestran su espíritu selecto y refinado.

Al exponer su doble apostolado de sacerdote y artista, nos da una clara explicación de la unión de estas dos funciones espirituales, y al referirse al concepto musical, éste tiene que estar basado, para que sea digno, en el culto a Dios, que todo lo engrandece y sublimiza.

¿Qué estudio más completo y certero nos ha demostrado con relación a la música religiosa que posee la Catedral de Toledo!, y cómo por desgracia existieron en todos los tiempos personas osadas que se permitieron reformar, con detrimento del arte, este tesoro inapreciable digno de ser respetado y conservado con el mayor purismo.

Al hacer el resumen cronológico del origen y evolución del órgano,

ha demostrado el nuevo Académico cuántos son sus conocimientos técnicos en la materia, ya que es admirable la descripción que ha realizado. Al referirse el estudio de las particularidades inherentes en cada uno de los órganos de nuestra Catedral, afirma, cómo por desgracia, estos grandes exponentes musicales no responden a la calidad sonora que deben tener.

El nuevo Académico nació en Torrejoncillo (Cáceres) el 26 de Noviembre de 1901 y comenzó sus estudios de solfeo bajo la dirección de su padre D. Juan Bonilla Núñez, y a los seis años ya se sentaba al piano.

Cursó los estudios de humanidades en el Gran Colegio que en Don Benito (Badajoz) regentan los RR. PP. Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María, obteniendo las máximas calificaciones.

En el mismo Colegio se inició en la carrera eclesiástica que terminó a los veinticuatro años, en 1926.

En los Colegios Máximos de la referida Congregación de Jerez de los Caballeros y Zafra (Badajoz), obtuvo el grado de Doctor en las facultades de Filosofía y Teología en 1921 y 1924 respectivamente.

Con los estudios eclesiásticos simultaneó los de armonía y composición, que terminó bajo la dirección del célebre Padre Luis Iruarriaga, Director que fué de la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid.

En 1923 obtuvo el premio de S. A. R. la Infanta doña Isabel de Borbón, por la composición musical «Himno a Extremadura», presentado en los juegos florales de Mérida.

En 1927 se trasladó a la República Argentina. En Buenos Aires se impuso en la técnica de la música gregoriana, bajo la dirección del notable musicólogo gregorianista Rvdo. P. Isaías Barbadillo, de la Abadía Benedictina de aquella capital. Y aunque se dedicó a la composición musical religiosa, sus preferencias se orientaron a la organización y dirección de coros y al concierto de órgano, puesto que en Buenos Aires ejerció el cargo de organista en una de las iglesias más concurridas de la capital.

Aunque en órgano fué autodidacta, recibió, no obstante, las orientaciones de los grandes organistas Julio Beyer, Joseph Reuter y Raymond Moreau, de Buenos Aires, cuyo Conservatorio frecuentó, lo mismo que el de Tucumán, a donde pasó en 1929 y del que fué Director.

Además de su cargo particular de organista, fué también organista de la «Tucumán Broadcasting», cuyos conciertos semanales de órgano se radiaban para la República Argentina, Chile, Bolivia, Perú, Uruguay, Paraguay y Brasil.

En Tucumán fué Miembro de la Comisión Diocesana para la música sagrada.

En 1931 organizó en Rosario de Santa Fe la Coral Polifónica, una de cuyas actuaciones más lucidas fué el concierto celebrado en la iglesia Catedral con motivo de conmemorarse el bicentenario de aquel templo.

En Rosario de Santa Fe y la Plata, fué Profesor de Estudios eclesiásticos, desempeñando las Cátedras de Teología Dogmática, Teología Moral, Liturgia y Oratoria Sagrada, además de las enseñanzas musicales.

En 1934 regresó a Buenos Aires, y organizó allí la Coral y Orquesta Polifónica, cuyo triunfo mayor, al poco tiempo de ser organizadas, fué el concierto celebrado en el gran Teatro de la Liga Argentina de Damas Católicas, con motivo de la Beatificación del P. Claret.

En Buenos Aires fué colaborador de la «Gaceta Musical».

Como sus preferencias se centraban en el órgano, se le encomendó el concierto inaugural de varios de ellos; siendo los más interesantes el del órgano de la iglesia de San Roque, en Tucumán (1931); el de la Basílica de Santa Rosa de Lima, en Buenos Aires (1934); el de la Catedral de Mercedes (Argentina), 1935; el de la Catedral de Florida (Uruguay), 1935.

En 1935 regresó a España, ejerciendo el Profesorado en distintos puntos de la Península.

En 1940 se trasladó a Canarias, siendo Profesor de Filosofía en el Colegio del Inmaculado Corazón de María, de Segunda Enseñanza, de las Palmas; Profesor de Literatura en el Instituto de Enseñanza Media de Santa Cruz de la Palma; Profesor de Latín, Religión y Literatura en el Colegio «Iriarte», de Segunda Enseñanza, de Puerto de la Cruz (Tenerife).

En 1941 tomó posesión —previa oposición— de la plaza de Organista Primero y Maestro de Capilla de la Catedral de Tenerife; y, al encargarse de la dirección de la Música en aquel Seminario, al comienzo del curso académico 1941-1942, reorganizó la «Schola Cantorum», que antes de dos meses se presentó en la Catedral, ejecutando una misa polifónica de Sebastián Vivanco (S. XVI).

Mayor resonancia tuvo el concierto vocal celebrado en el gran «Teatro Leal» de La Laguna, en Mayo de 1942, con ocasión del XXV aniversario de la consagración episcopal de S. S. el Papa Pío XII, y que estuvo a cargo de la Schola Cantorum del Seminario.

En Julio de 1947, ganó por oposición la plaza de Organista-Maestro de Capilla de la Catedral de Badajoz.

En Abril de 1948, la de Maestro de Capilla de la Catedral de Cádiz.

En Octubre del mismo año, la de Organista Primero de la Catedral de Murcia.

En Enero de 1949, la de Organista Primero de la Catedral Primada.

Es miembro de la Comisión Diocesana de Música Sagrada y Asesor Provincial de Música de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S.

En Mayo de 1953, se le encomendó el concierto inaugural del nuevo órgano de la Santa Iglesia Catedral de Albacete.

Es colaborador de las revistas musicales «Ritmo» y «Tesoro Sacro Musical», de Madrid.

* * *

Al reiterar a D. Conrado Bonilla Moreno la cordial bienvenida en nombre de la Real Academia, me complace en expresarle nuestra satisfacción por la presencia entre nosotros, del que esperamos una apreciada y decidida colaboración al servicio del arte de Toledo, que todos tenemos el deber de enaltecer y defender.

