

# El órgano en la villa de Ochandiano

J Sergio del Campo Olaso



**16**

# El órgano en la villa de Ochandiano

Laburpena. Resumen. Resumé . . . . .	11
Alkatearen agurra / Saludo del Alcalde . . . . .	13
Introducción . . . . .	15
<hr/>	
1. El órgano en la villa de Ochandiano desde sus orígenes hasta el siglo XVII	
<hr/>	
1.1. Primeros testimonios documentales . . . . .	19
1.2. Evolución del órgano en España entre los siglos XVI y XVII . . . . .	26
1.3. Trompetería horizontal exterior de fachada y arcas de ecos. Dos invenciones del maestro organero fray José Echevarría . . . . .	41
1.4. Fray José de Echevarría y su discípulo José de Echevarría y su paso por la villa de Ochandiano . . . . .	54
<hr/>	
2. El órgano en la villa de Ochandiano desde el barroco al clasicismo	
<hr/>	
2.1. Estabilización de la organistía de Ochandiano entre los siglos XVII y XVIII . . . . .	73
2.2. Relación de los centros franciscanos en el ambiente musical de Ochandiano . . . . .	78
2.3. El órgano en la España de la Ilustración . . . . .	84
2.4. Santiago Herdoiza y el órgano en la villa de Ochandiano durante el siglo XVIII . . . . .	101
<hr/>	
3. El órgano y los organistas en Ochandiano durante el siglo XIX	
<hr/>	
3.1. El declive del órgano clásico y el establecimiento del órgano romántico-sinfónico en España . . . . .	121
3.2. El órgano en Ochandiano durante el siglo XIX. Una época de mantenimiento . . . . .	142
3.3. La figura del organista en Ochandiano a partir del reinado de Carlos IV, hasta las postrimerías del siglo XIX . . . . .	149
3.4. La última generación de los Aróstegui . . . . .	170
<hr/>	
Apéndices	
<hr/>	
1. Cuadro cronológico referente a la trayectoria del fray José de Echevarría . . . . .	201
2. Cuadro cronológico referente a la trayectoria de José de Echevarría (discípulo) . . . . .	203
3. Cuadro cronológico referente a la trayectoria de Santiago Herdoiza . . . . .	205
4. Documentos relacionados con los organeros y el órgano en Ochandiano . . . . .	209
5. Documentos relacionados con los organistas de la Villa de Ochandiano . . . . .	221
<hr/>	
Bibliografía consultada . . . . .	249
<hr/>	
Bibliographic Section . . . . .	253

Ochandiano, junto con Orduña, Valmaseda y Bermeo, es una de las primeras villas fundadas en el Señorío de Vizcaya. La actividad organística desarrollada durante más de cuatro siglos en la iglesia parroquial de Santa Marina, representa un hecho evidente del ambiente musical de la villa. El paso de fray José Echevarría, cuyas innovaciones marcaron un hito en la historia de la organería universal, y el establecimiento de un taller en la villa a través de Santiago Herdoiza, son un claro ejemplo de ello. Así, tampoco debe de resultarnos extraño que varios organistas ochandianeses recreasen con su música, los templos de otras latitudes. Sobre todo, la familia Aróstegui representa un caso único para la historia organística y musical de Ochandiano.

Urduña, Balmaseda eta Bermeorekin batera, Otxandio dugu Bizkaiko jaurrerian fundaturiko lehenengo urietakoa. Lau mende baino gehiagoz, Santa Mañe parrokiar elizan garaturiko organo-iharduerak ageri-agerian uzten du uriak duen musika giro aparta. Organeria unibertsalean mugarri bat suposatu zuten Jose Etxebarria fraidearen berrikuntza eta halaber, urian bertan Santiago Herdoizaren bidez tailer bat finkatzea horren lekuko zuzenak dira. Beraz, ez gaitu harritu behar Otxandiotar organojole batzuek beren musikaren bidez beste latitude batzuetako jainkotegiak birkreatu izanak. Ezin utzi aipatu barik, Arostegi senitartea, izan ere, Otxandioko historia organistikoa zein musikarenenan aintzat hartzekoa baita.

Avec Orduña, Valmaseda et Bermeo, Ochandiano est une des premières urbanisation fondée dans le domaine de Biscaye. L'activité développée durant plus de quatre siècles autour des orgues de la paroisse Sainte Marine, est d'une importance indéniable dans la vie musical du bourg. Le passage de Frère José Echevarría, dont les innovations marquèrent un des sommets de l'histoire universelle de l'orgue, ainsi que la création, par le facteur Santiago Herdoiza, d'un atelier d'orgue en sont deux exemples représentatifs. Également il ne nous étonnera pas de trouver des organistes d'Ochandiano jouant leur musique dans les églises de diverses latitudes. En ce sens la famille Aróstegui représente un cas unique, tant de l'histoire de l'orgue que de l'histoire musicale d'Ochandiano.

Otxandioren musikarekiko lotura betidanik ezaguna izan arren, agian gutxien ezagutzen den aldea herri honek eman dituen txanezkina (organu) eta txanezkin jotzaile (organu jatzaille) buruzkoa da.

Santa Maña elizarako egindako txanezkinaren lehenengo aipamenak 1680-1681 urtekoak dira.

Asko izan ziren 1643 eta 1936 bitartean esandako elizatik pasatu ziren txanezkin jotzaileak eta baita beste zenbait lekuetan organista lanak bete zituzten Otxandiotarrek.

1999. urtean Otxandioko Udalak eta Eusko Ikaskuntzak elkarlantzeko hitzarmena sinatu zuten eta horren lehenengo fruitua liburu honen argitarapena dugu. Liburua J. Sergio del Campo Olaso otxandiotarraren lana da.

Otxandioko Udalaren eta otxandiotar guztien izenean aukera honetaz baliatzen naiz bai Eusko Ikaskuntza, bai J. Sergio del Campo, liburuaren egilea, eta baita edozein modutan liburu honen ekintzan parte hartu duten guztieei eskerrak emateko, lan hau, zalantza barik, gure historia eta kulturaren zati bat ezagutzeko aukera emango digulako.

Iñigo Lasuen Urregola  
*Otxandioko Alkatea*

Si bien es desde siempre conocida la tradición musical existente en Otxandio, quizás la parte menor conocida es toda la referente a los órganos y organistas que dio nuestra Villa.

Las primeras referencias de la existencia de un órgano construido para la iglesia de Santa Marina datan de los años 1680-1681.

Muchos fueron los organistas que entre 1643 y 1936 pasaron por dicha iglesia siendo también varios los naturales de Otxandio que ejercieron el puesto de organista en otros lugares.

En 1999 el Ayuntamiento de Otxandio y Eusko Ikaskuntza firmaron un protocolo de colaboración cuyo primer trabajo es la publicación de este libro que refleja el trabajo realizado por un vecino de la Villa, J. Sergio del Campo Olaso.

En nombre de este Ayuntamiento y de todos los vecinos aprovecho para agradecer a Eusko Ikaskuntza, al autor del libro J. Sergio del Campo Olaso y a todos los que han colaborado con el libro de alguna manera ya que sin duda alguna esta obra contribuirá a dar a conocer una parte más de nuestra historia y nuestra cultura.

Iñigo Lasuen Urregola  
*Alcalde de Otxandio*

## INTRODUCCIÓN

A ciertos sabios de la antigua Grecia, tales como Ateneo, Plutarco o Aristóteles, se les atribuyó frecuentemente la invención de instrumentos musicales. Sin embargo ha quedado demostrado que estos hombres, figuras míticas de la cultura universal, vivieron en fechas posteriores a la aparición de los instrumentos que supuestamente habían inventado. No fue este el caso del *hydraulos* (*órgano hidráulico*), que como «instrumento de viento», provisto de tubos y teclado, fue inventado con toda seguridad por Ctesibios de Alejandría a mediados del siglo III antes de Cristo. Fue el primero en construir un cajón (*arca de vientos*) sobre el que colocó una decena tubos que se hacían sonar por medio de unas rudimentarias teclas a modo de pestañas o lenguas dispuestas en forma de *teclado*. Sirviéndose de unos depósitos de agua dispuestos en forma de vasos comunicantes y un par de bombecedores, Ctesibios logró establecer una presión de aire continua en el interior del arca de vientos y conducirlo hacia los tubos, para producir la vibración del aire contenido en el interior de los mismos.

Existen grabados de la antigua Grecia y Roma que nos dan una idea de la forma y dimensiones del *hydrau - los*. No obstante, los restos arqueológicos que mejor nos pueden explicar su funcionamiento, son los restos de un pequeño órgano romano del siglo III después de Cristo hallados en Aquincum (Hungría).

El instrumento, según los estudios realizados por Walcker-Meyer, parece ser que estaba compuesto de cuatro hileras de tubos montados sobre un *secreto* de madera con *correderas*, bien para obturar o permitir el paso del aire a cada una de las filas de tubos. De las cuatro filas o hileras citadas, una de ellas tenía los tubos abiertos y las tres restantes cerrados. Nunca se ha sabido cuál fue exactamente el uso que se hacía de estas hileras, así como tampoco la manera de proporcionar el aire al instrumento; aunque se sabe que un siglo antes



1. En nuestros días podemos contar todavía con numerosos restos arqueológicos que testimonian la existencia y el uso del órgano hidráulico en la antigua Grecia y Roma. En la imagen podemos observar escultura de terracota en forma de un órgano hidráulico (*hydraulis*) del siglo II después de Cristo, encontrado en Cartago.



2. Ángel músico tocando un órgano portátil. Detalle del conjunto escultórico del pórtico de la iglesia de Santa María la Real de Laguardia (Álava).

ya se utilizaba el sistema neumático por medio de fuelles impulsores que más tarde vinieron a sustituir al antiguo sistema de bombeo hidráulico.

Originalmente el órgano fue un instrumento profano que se utilizaba en los festines que se celebraban en los palacios de la aristocracia romana, y en las luchas de gladiadores en las arenas de los circos. En el año 757 el emperador Constantino Coprónimo envió como obsequio al rey Pipino el Breve, un órgano (*organum*) similar al que se utilizaba en Bizancio cinco siglos antes, y, según relatan las crónicas, todavía estaba considerado más bien como un «invento ingenioso» que como un instrumento musical propiamente dicho.

Uno de los grandes enigmas de la historia de la música, todavía sin resolver, es cómo y por qué se convirtió el órgano en un instrumento de utilización casi exclusiva de la Iglesia en todo el occidente de Europa. A partir de los siglos X y XIII en adelante, la antigua Iglesia estuvo sujeta a dos influencias contra la utilización de cualquier instrumento de música dentro de la liturgia: su origen en la sinagoga judaica, y la resistencia a cualquier asociación profana o lujuriosa. Por ello que el órgano no fue nunca oficialmente aprobado o igualmente reconocido en ningún documento pontifical, a pesar de la tradicional leyenda de que el papa San Vitaliano lo incluyese como instrumento litúrgico entre los años 657-72. El resur-

gimiento monástico de finales del siglo X fue un factor que propició la inclusión del órgano en la Iglesia. La orden benedictina, sobre todo, tuvo un especial interés en la música, permitiendo la instalación del órgano dentro de sus templos. La descripción de la consagración de la abadía benedictina de Bages (antiguo reino de Aragón) en el año 972, se hace clara referencia a que se tocó un órgano cerca de la entrada del templo «*alabando y bendiciendo al Señor*», destacando que su música «*pudo escucharse desde lejos*». Pocos años después de la consagración de la abadía de Bages, Gerbert (también benedictino y arzobispo de Rheims entre los años 991-95) fue mencionado por William de Malmesbury, diciendo que había instalado un órgano hidráulico dentro de la catedral. Todo induce a que Gerbert pudo haber aprendido los principios del órgano hidráulico de los árabes en Córdoba, donde vivió por algún tiempo.

El instrumento fue extendiéndose en el mundo occidental con un notable éxito antes de finalizar la Edad Media, dando origen a una serie de instrumentos que respondían a la denominación general de «órgano». El establecimiento del órgano en las catedrales e iglesias de Occidente viene a coincidir con el desarrollo de la polifonía vocal. El instrumento adopta tres tipos básicos: el órgano *portátil*, *portativo* o *nymphaion* (que se llevaba entre los brazos en las marchas y procesiones), provisto de un teclado de unas veinte notas y que se tocaba con la mano derecha mientras que el ejecutante se servía de su izquierda para suministrar el aire; el *positivo*, de mayores dimensiones, que se colocaba bien sobre una mesa o directamente en el suelo, agrupaba de tres a siete hileras de unos veinticinco tubos, alrededor del cual se

agrupaba el coro o miembros de la *schola*; y por último, de mayor envergadura que todos los anteriores, el *gran órgano* de coro, para el cual se disponía una ubicación fija (*tribuna*) en los coros de los templos.

A partir del siglo XIII el instrumento se fue enriqueciendo con notas cromáticas y en el XIV surgiría el primer pedalero acoplado al *gran órgano*, ofreciendo al organista la posibilidad de accionar con los pies, mediante transmisión, las notas más graves del teclado manual. En esta misma época el gran órgano de coro se vio ampliado con la adicción de un segundo teclado, que desde la misma situación, permitía hacer funcionar el *teclado principal* y el de *cadereta*, colocado a la espalda del ejecutante. El número de teclas de cada uno de los teclados fue aumentando entre los siglos XV y XVIII: pasó de 35 a 42, 45 y 54 en los manuales, y de 8 a 27 y 30 en el pedal. Durante la segunda mitad del siglo XVII en España, aparecería otro nuevo plano sonoro *expresivo* o de *ecos*. Estos teclados primeramente disponían sólo de uno o dos registros de carácter solista (*corneta* y *clarín*), aptos para resaltar la melodía. Asimismo aparecería en Francia un quinto teclado llamado de *bombarda*, rico en registros de lengüetería y que llegó a complementar con el teclado principal el órgano francés de mediados del XVIII.

El órgano clásico se componía de registros de la familia del flautado o principales de 16, 8, 4 y 2 pies tanto abiertos como tapados; de registros de la familia de las flautas como los *nasardos en docena, quincena, decisetena, corneta, clarón*, etc.; registros compuestos como *lleno, relleno, címbala* y *sobrecímbala*, que combinadas con el coro de principales, proporcionan esa sonoridad brillante tan característica del órgano, y; por último, la lengüetería, que agrupa registros como la *trompeta, clarín, bombardas, oboe, orlos, dulzaina, voz humana*, etc., que con su sonido más potente e incisivo, proporcionan una mayor fuerza al conjunto del instrumento. Durante los siglos XV y XVI el complicado secreto de *resortes* sería rápidamente sustituido por el de *correderas*, mucho más sencillo y fiable, básico en el órgano de transmisión mecánica directa. La pulsación de las teclas hace poner en movimiento las *ventillas*, que van conectadas al teclado por medio de un *tablero de reducción*, varillas, escuadras y balancines, para permitir el paso del aire bajo presión desde el *arca de vientos* hacia las bocas de los tubos. Posteriormente los sencillos fuelles cuneiformes fueron cediendo terreno ante los nuevos sistemas de fuelles reforzados que permitían a cada secreto la posibilidad de funcionar a una presión diferente de los demás.

A partir del siglo XVII, cada país desarrolló un tipo de instrumento característico y peculiar, fruto de las tendencias y gustos de cada región. Durante los siglos XVII y XVIII (época dorada de nuestra organería), en España se construyeron unos instrumentos que se caracterizaban por: la variedad de sus mixturas; la suavidad y claridad de sus flautados; por la extraordinaria brillantez y magnificencia de su lengüetería horizontal exterior; por sus teclados de registros partidos, y; las ingeniosas arcas de ecos capacitadas para producir efectos de *diminuendo* y de *crescendo*. Generalmente se componían de uno o dos teclados: el *órgano mayor* y el de *cadereta*, situado éste último tras el banco del organista o dentro del pedestal, bajo el secreto del órgano principal. Sin embargo, el pedalero no existía o era muy reducido, siendo escasamente utilizado de no ser para enfatizar las cadencias finales. Los organeros ingleses se limitaban a un instrumento más bien modesto de dos teclados y algunas notas en el pedal. En Italia solamente se conocía un teclado manual que gobernaba todas las hileras separadas del lleno del órgano (*ripieno*). El órgano holandés, el más rico de todo Europa, estaba compuesto de tres teclados. Este tipo de instrumento se extendió hacia el norte de Alemania y los países Escandinavos, con sus planos sonoros *Hauptwerk* o teclado principal, *Brustwerk* o positivo de pecho, *Oberwerk* o de ecos, todos ellos acompañados con un nutrido pedalero de treinta notas y registros propios, con lo cual se permitía realizar una línea melódica inde-

pendiente en la voz del bajo con los pies. Estos instrumentos se veían incrementados en algunas ocasiones por un cuarto teclado denominado *Rückpositif* o positivo de espalda a la francesa, equivalente a nuestro órgano de cadereta.

Entre los organeros europeos más notables del siglo de oro citaremos: en España, Gonzalo, Martín y Hernando de Córdoba, Mahoma Mofferiz con sus hijos Mohoma, Calema y sus nietos Miguel y Gabriel, Gillaume de Lupe y sus hijos Marco y Gaudioso, Tomás y Juan Puche (*Puig*), Gaspar Marín (siglo XVI), Manuel Marín, José, Jorge de Sesma, fray José Echevarría y su discípulo del mismo nombre y apellido, Domingo de Mendoza, Juan de Andueza (siglo XVII), fray Domingo de Aguirre, los Pedro Liborna Echevarría (padre e hijo), José Liborna Echevarría, Jorge Bosch, José Verdalonga, Julián de la Orden, Nicolás Salanova, Leonardo Fernández Dávila (siglo XVIII),...; en Francia, P. Josseline, Fr. des Oliviers, los d'Argillières, los De Héman con Valéran, Pierre Thierry y su hijo Alexandre, Crespin Carlier, R. Ingout, los Villers, Jean de Joyeuse (siglos XVI-XVII), Robert y Louis-Alexandre Clicquot, François Thierry, Jean-Baptista Nicolas Lefévre, los L'Epine con Adrian y Jean-François, dom François Bédos de Celles, autor del *L'art du facteur d'orgues*, los Isnard con Jean-Esprit, Jean-Baptiste y Joseph (siglo XVIII),...; para Italia, Giovanni Battista Fachetti, los Antegnati con Giacomo, Graziadio y su hijo Constanzo, autor del *L'arte organica*, Lorenzo da Prato (siglo XVI-XVII), Pietro Nacchini, Gaetano Callido, los Serassi, con Giuseppe y su hijo Andrea Luigi, Arcangelo Feligiotti (siglo XVIII); en Alemania, Jakob Scherer y su hijo Hans, Gottfried Fritzsche, los hermanos Timotheus y Heinrich Compenius junto con Esaias y Heinrich, hijos del anterior Heinrich (siglos XVI-XVII), Arp Schnitger y sus hijos Johann Georg y Franz Caspar, Johann Scheibe, Christian Müller, Nikolaus Johann Ritter, Johann Tobias Gottfried Trost y su hijo Tobias Heinrich Gottfried, los Silbermann con Andreas, Johann Andreas, Johann Danniell y Gottfried, Karl Joseph Riepp, Joseph Gabler (siglos XVII-XVIII),...; para Inglaterra, los Chappington (siglo XVI), Thomas Dallam, su hijo Robert y sus nietos Ralph y George, el padre Bernard Smith, Thomas Harris (siglo XVII), Richard Bridge, John Avery, los England, con George John y su hijo George Pike, Renatus y John Harris, Samuel Green, Abraham Jordan, los John Byfield (de abuelo a nieto) Johannes Snetzler (siglo XVIII).

## 1. EL ÓRGANO EN LA VILLA DE OCHANDIANO DESDE SUS ORÍGENES HASTA EL SIGLO XVII

### 1.1. Primeros testimonios documentales

Ochandiano, declarada villa por Don Diego López de Haro entre los años 1236 y 1254, constituye una de las primeras villas fundadas en Vizcaya después de Valmaseda, Orduña y Bermeo. A partir de esta época se desarrollaron unas intensas relaciones en torno a un eje económico norte-sur, uniendo por vía marítima el reino de Castilla con el resto de los puertos europeos. La fundación de estas villas obedecieron al establecimiento de un núcleo que vino a garantizar el tráfico de mercancías entre la Meseta y el litoral Cantábrico. La creación de la Mesta en 1273 y la Hermandad de la Marina de Castilla con Vitoria, hacia 1296, impulsó fuertemente el desarrollo de las actividades comerciales, lo que produjo un florecimiento de villas como Ochandiano, y un enriquecimiento de sus habitantes en torno a unas labores transportistas, que estimularon las labores artesanales<sup>1</sup>. Sin embargo, durante los siglos XIV y XV la crisis y la conflictividad social se vivió con gran intensidad a consecuencia de la denominada lucha de banderizos. Estos enfrentamientos entre hidalgos populares, se sucedieron con gran intensidad en la villa a lo largo de toda aquella época. En 1415 se enfrentaron Juan de Abendaño y Juan Alonso Múgica quemándose la villa, y, en 1437 Gómez González de Butrón cercó e incendió la torre de Pedro de Abendaño, robando y saqueando la villa. Este último, seis años después, destruyó la torre de Ochandiano, aliado de Butrón y Múgica.

Pasados aquellos años de duros enfrentamientos, a comienzos del siglo XVI la villa experimentó un notable crecimiento demográfico, ligado a su tradicional vocación ferrona. En 1523, el concejo, a consecuencia del aumento de sus moradores, solicitaba que el cura residiera en el mismo Ochandiano y que la misa fuera cantada con subdiáconos<sup>2</sup>. Para aquella fecha ya estaban terminadas las obras de la iglesia de Santa Marina. La nave central, única existente hasta las ampliaciones posteriores, es de estilo renacentista, distribuida en un núcleo que se organiza en una sola nave de tres tramos desiguales, cada cual más desarrollado a medida que nos vamos acercando hacia la cabecera. Esta es muy amplia, ochavada de tres paños y con angulaciones desiguales, surgiendo de ella el crucero de brazos muy cortos y estrechos<sup>3</sup>.

---

1. Martínez Rueda, Fernando: *Otxandiano, Monografías de Pueblos de Bizkaia*. Bilbao 1992, págs. 15-17.

2. *Idem*, pág. 122.

3. *Idem*.

En el coro de este templo, existió un órgano renacentista, construido con toda probabilidad hacia el último tercio del siglo XVI, y del cual no tenemos otra referencia que la de su existencia. Este instrumento sabemos que permaneció al servicio del culto en la iglesia de Santa Marina hasta el año 1681, y constituye el primer testimonio documentado que disponemos hasta la fecha acerca de la existencia de un órgano en Ochandiano. La escasa documentación perteneciente a todo este período<sup>4</sup>, no nos permite profundizar en la historia organística de la villa de Ochandiano, hasta mediados del siglo XVII. Así, habrá que esperar hasta el año 1643 para tener alguna noticia que haga mención al respecto:

«... Dixerón y decretaron que por quanto había mucha necesidad y falta de un maestro escuela para la enseñanza de los hijos nativos de esta dicha villa y así bien de un organista por falta que había en la dicha iglesia y Domingo de Axpe natural de la dicha villa había parecido a querer servir en los dichos oficios dixerón todos juntos unánimes y conformes sin contra (...) alguna se le diesen los dichos oficios de maestro escuela y dicho órgano y por este año por el dicho trabaxo se le diesen trescientos ducados y adelante serían conforme de su servicio y el dicho Domingo de Axpe que estaba presente (...) se obligó en forma a hacer bien los dichos oficios con puntualidad...»<sup>5</sup>

Este nombramiento para el cargo de organista en la Parroquial de Santa Marina de Ochandiano, representa el primer testimonio documental de que disponemos hasta la fecha. Con ello no queremos decir que Domingo Axpe fuera el primer organista de la villa, pues, ya para entonces, es muy posible que la organistía de Ochandiano llevara casi un siglo –si no más– de existencia.

No cabe duda que es muy aventurado sacar conclusiones sin antes haber desentrañado muchas de las incógnitas que aún permanecen ocultas en los archivos. Aun a riesgo de errar por falta de una visión de conjunto mas completa, sería conveniente que nos atreviéramos a pronosticar –a pesar de tan escasas referencias– qué organeros pudieron haber tenido posibilidad de estar relacionados con nuestra villa durante aquella época. Sin volcar nuestra atención en un personaje concreto, pues carecería de fundamento, creemos que podrá resultarnos muy útil analizar a grandes rasgos, cómo se desarrollaba la historia del órgano dentro de una comarca cercana a Ochandiano, bien sea a través de referencias relacionadas con otras localidades del País Vasco u otras regiones limítrofes.

A semejanza de lo que ocurrió en 1415 en Ochandiano, durante 1448 la villa de Mondragón fue saqueada e incendiada a consecuencia de la lucha de banderizos. En este incendio, que alcanzó de lleno a la Iglesia, se quemaron los órganos, siendo éstos reestablecidos posteriormente, pues medio siglo después aparece como *buen sonador de órganos* el Arcipreste de la villa Martín Ibáñez de Echevarría<sup>6</sup>.

Entre los siglos XV y XVII la ciudad de Vitoria figuraba como un punto de cierta importancia dentro del panorama de la organería en el País Vasco. Sin duda alguna, las obras en las grandes catedrales, estaban encomendadas normalmente a los artesanos más renombrados, siendo solicitados para trabajar en ellas desde los puntos más dispares. Así en 1488 se encontraba instalado en la ciudad un organero llamado Domingo Castalbón, a quien se

---

4. En la villa de Ochandiano hubo escribanos durante más de tres siglos. Sin embargo sólo se conservan protocolos notariales referentes a tres años: 1691, 1786 y 1797. Esto representa un gran inconveniente a la hora de desarrollar la historia de la villa, en cualquiera de sus campos.

5. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Actas*. Año 1643.

6. Donostia, Padre José Antonio de: *Música y músicos del País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 17.



3. Ochandiano, declarada villa por Don Diego López de Haro entre 1236 y 1254, es una de las primeras villas fundadas en Vizcaya. Su iglesia parroquial de Santa Marina, construida a principios del siglo XVI, disponía de una órgano ya desde aquella misma época, el cual fue sustituido en 1680 por otro de nueva factura.

encargó la construcción de los órganos de la catedral de Bayona<sup>7</sup>, quedando terminados un par de años después. En 1526 fue requerido en la catedral de Burgos, para la construcción del órgano de la capilla de los Condestables de Castilla, el organero de Vitoria Hernán Fernández. En la primera mitad del siglo XVII, se establece en la misma ciudad Francisco de la Plaza, quien en 1630 construiría un órgano para la localidad riojana de Briones<sup>8</sup>.

A finales del XVI, habría que mencionar la villa de Orduña como un punto de importancia en nuestra provincia de Vizcaya, encabezada por el maestro Vicente Alemán Oñate. Su reputación como organero le llevó a trabajar en los lugares más importantes de Vizcaya, Álava, Guipúzcoa, Santander y La Rioja. Aparece como vecino de Orduña, donde en 1576 recibe varias partidas de dinero *por hacer el órgano*. Poco tiempo después comenzaría la construcción del de la iglesia de Santa María de Salvatierra (Álava), obra que, por razones que desconocemos, quedaría sin terminar, siendo concluida en 1578 por el célebre organero de origen francés, Guillaume de Lupe. Más adelante, hacia 1579, vuelve a aparecer como *maestro de hacer órganos* para los encargos de los órganos de Sotés y Marquina, y en 1580 en Azcoitia. En 1596 concertó la ejecución del de la iglesia de Santa María de Ullívarri de Durango<sup>9</sup>. Un año después le encontraremos en la catedral de Santo Domingo de la Calzada donde se le pagan trescientos treinta y dos reales y medio por *aderezar* los órganos<sup>10</sup>. En

7. Donostia, Padre Jose Antonio de: *Música y músicos del País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 14.

8. Gómez García, Padre Ángel: *Órgano Barroco de la Parroquia de Santa María de Briones*. Logroño 1994, pág. 27.

9. Portilla, Micaela: *Catálogo Monumental, Diócesis de Vitoria, Vol.6*. Vitoria 1988, págs. 123, 678.

10. Sáez de Ocariz y Ruiz de Azúa, Matías: *La Música en los Archivos de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, siglos XVI al XX*. Logroño 1985, pág. 159. Inédito.

1601 cobraba ciertas cantidades a los mayordomos de la iglesia de Elgueta y se hacía cargo de la reparación del órgano de la catedral de Sigüenza. Finalmente, aparece en 1605 en la localidad alavesa de Arceniega donde, además de construir un órgano para el convento de los Agustinos, se comprometía también a *tener justo y acabado en toda perfección* otro órgano para la iglesia de Ntra. Señora de los Remedios. Estos órganos serían, según los contratos, de características similares a los que había realizado recientemente para los conventos de Oñate y Segura, así como también el del convento de Santa Clara de Santander. El 19 de junio de 1606 su hijo Juan Alemán Oñate, suscribía también como *maestro de hacer órganos*, un contrato relacionado con los tubos del órgano de Mondragón y en 1607 pagaba a su madre las herramientas y ciertos *aderezos de órgano* que habían pertenecido a su padre, ya fallecido<sup>11</sup>.

Hemos mencionado poco más arriba, que la iglesia de Santa Marina de Ochandiano fue edificada en el primer cuarto del siglo XVI. Dicha iglesia, ampliada en ocasiones posteriores, fue asentada sobre el mismo lugar donde se alzaba otro templo de menores proporciones, levantado desde la misma época en que se fundó la villa. Asimismo se ha advertido la existencia de un órgano renacentista, del que sólo sabemos que permaneció en el coro de la iglesia hasta el último cuarto del siglo XVII. Ahora bien: ¿existió algún otro órgano anterior a éste?, o, de lo contrario, si fue el primero, ¿estaría relacionado con alguno de los organeros citados? La posibilidad de encontrar una respuesta satisfactoria a la primera de las preguntas es casi imposible. En efecto, hacia los años de 1450, la ermita de San Martín, tan antigua como la villa misma, servía como parroquia, puesto que la iglesia matriz desapareció en las guerras de bandos<sup>12</sup>. En cuanto a la segunda, aunque la posibilidad de que haya podido ser alguno de los organeros citados entra dentro de la lógica, es una pregunta que por el momento queda sin contestación, hasta que no aparezcan nuevos datos referentes a la historia organística de Ochandiano.

En 1653, justo una década después de ser nombrado organista Domingo Axpe, nos encontramos con otro nuevo nombramiento para los mismos cargos, recayendo esta vez en la persona de Asencio Ascorbegoitia:

«... propuso su merced el dicho señor segundo Alcalde cómo el Licenciado Asencio de Ascorbegoitia estaba para enseñar a leer escribir y contar, a los niños de esta Villa y también para tañer el órgano de la iglesia parroquial de señora Santa Marina de esta dicha Villa y por la dichas educaciones y asistencias le señalasen salario competente: y con vista de la dicha proposición todos unánimes y conformes dixeron que al dicho Licenciado Asencio de Ascorbegoitia le señalaban y le señalaron por salario para la dicha educación enseñanza y tañer el órgano: se le diese y pagase cincuenta ducados pagados de los propios haberes de esta villa en tres tercios de cuatro en cuatro meses y se los paguen los fieles síndicos procuradores de esta Villa según costumbre en ella: y en cuanto a los doscientos que antes de ahora esta villa tiene dados al dicho Licenciado Ascorbegoitia para que aprendiese a tañer el órgano en ese año no se le descuenta cosa alguna por necesitar el susodicho de ordenarse de misa y otras cosas y en los años que vinieren los cobre de susodicho el Alcalde y Regimiento que adelante fueren...»<sup>13</sup>

---

11. Portilla, Micaela: *Catálogo Monumental, Diócesis de Vitoria, Vol.6*. Vitoria 1988, págs. 123, 281.

12. Madoz, Pascual: *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar, Tomo XV*. Madrid 1849, pág. 215.

13. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Actas*. Año 1653.

Las organistías de las parroquias rurales diferían mucho de aquellas de las grandes catedrales, donde los organistas titulares mantenían exclusivamente su actividad. Las funciones litúrgicas en las catedrales estuvieron asistidas desde tiempos inmemoriales por distintos grupos de *tañedores* de instrumentos. Sin lugar a dudas, el instrumentista más apreciado era el organista, clérigo como el maestro de capilla y los cantores, y propietario de una *ración* o beneficio tras reñidas oposiciones. Por lo general, una catedral siempre disponía de dos organistas: uno *mayor* o *principal*, también llamado *primero*, y otro segundo, denominado *teniente de organista*. Esto era debido a la intensa continuidad que requería la asistencia del organista, que, en multitud de ocasiones, se veía interrumpida por las prolongadas ausencias originadas por enfermedades, oposiciones, vacantes, etc., siendo los infantes de coro más aventajados quienes ayudaban a cubrir dichas faltas, asegurando de este modo la continuidad del oficio. Algunas colegiatas e iglesias importantes, admitían organistas legos, pero eran casos muy excepcionales; los organistas no eclesiásticos se enmarcaban comúnmente a parroquias rurales y conventos con pocos recursos económicos<sup>14</sup>.

4. Durante la segunda mitad del siglo XVII, la organistía ochandianesa atravesaba por una situación de inestabilidad. No obstante, tanto las autoridades civiles como eclesiásticas trataron siempre de mantener la dignidad de los oficios que se celebraban en la iglesia de Santa Marina. Así lo expresaban en 1667: «...que la dicha iglesia parroquial tiene en su capilla mayor altares, colaterales, ornamentos, y demás necesario según sus fuerzas, y caudal, con toda su decencia, y deseando la mayor beneración del culto divino por tener como tiene, órgano, en el coro de la iglesia, sin que haya persona que lo exercite en los oficios divinos para su solemnidad...». En la imagen podemos contemplar el altar mayor, construido en 1817 por José de Aguirre y Ochandiano.



14. Gallego, Antonio: *La Música en Tiempos de Carlos III*. Madrid 1988, pág. 147.

No fue este el caso de los organistas de la villa de Ochandiano –al menos en el de Asencio Ascorbegoitia y Francisco Echevarría–, observándose cierto paralelismo con la trayectoria del que fuera organista de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, Antonio Brocarte, que, estando ordenado de diácono, esperaba ordenarse sacerdote:

«Presentaron los señores Deán y Cabildo por capellán de la capellanía que en esta santa iglesia fundó el Sr. canónigo Tomás de Paz, como patronos de ella, a Antonio Brocarte, ministro organista, para que la goce y a título de ella pueda ser ordenado [ de sacerdote ] para cuyo efecto por esta vez los señores Deán y Cabildo la hacen colativa, y mandaron se den los despachos necesarios».<sup>15</sup>

Parece claro que tanto el aprendizaje como el oficio musical en la España del Antiguo Régimen estuvo asegurado fundamentalmente por la acción de la Iglesia. Los cargos musicales más numerosos y frecuentes estaban al servicio de la misma y exigían que sus poseedores fueran clérigos. Ahora bien: ¿qué responsabilidades recaían sobre los organistas de nuestra villa durante el siglo XVII?. Sin duda alguna, la respuesta más certera la encontraremos en este documento con fecha del 26 de abril de 1667, en el cual se nombra organista de la Iglesia de Santa Marina a Francisco Echevarría, a quien también se le dictan las ordenanzas para el cargo:

«En este Ayuntamiento propuso así mismo el dicho señor Alcalde que la dicha iglesia parroquial tiene en su capilla mayor altares, colaterales, ornamentos, y demás necesario según sus fuerzas, y caudal, con toda su decencia, y deseando la mayor veneración del culto divino por tener como tiene, órgano, en el coro de la iglesia, sin que haya persona que lo ejercite en los oficios divinos para su solemnidad, asistidos de este buen celo con comunicación de los señores cura y beneficiados de la dicha iglesia han presentado, ser de mucha utilidad y decencia el que haya un organista que en las funciones y fiestas principales de que adelante se hará mención haya de tocar, y tañer el dicho, órgano, y que el tal organista sea clérigo presbítero, o por lo menos de menores órdenes, con facultad de que a título del estipendio que irá señalado se pueda ordenar de orden sacro, y que esté obligado cumplir a la letra sin poder obtener beneficio, servicio, ni capellanía por haber de ser única y personal el del ejercicio de organista y sacristán de dicha iglesia.

Y que el primero que se ha de nombrar, y presentar ha de ser el Licenciado Francisco de Echabarría clérigo de menores órdenes natural de esta villa, y después de su muerte, o vacante, que hubiese por no cumplirse con lo contenido en este decreto habrá de suceder, y ser presentados todos, y nombrados los laicos naturales, y Patrimoniales de dicha iglesia con relación de que a de ser el siguiente el que tuviere más edad, y el que fuere más idóneo y suficiente para ejercitar el tañer dicho, órgano, y demás obligaciones. Y que si cumplidos los veinte y cinco años no se ordenare de misa llegado el caso ha de ser visto quedar por nulo el nombramiento, y presentación y poderla hacer, los señores Patronos en la persona en quien concurrieren las cualidades referidas. Y en cualquier tiempo, caso, y suceso, que alguno de los que fueren presentados y nombrados faltase en todo o en parte a lo expresado en estos decretos, luego que lo tal suceda para que la dicha capellanía por ser como dicho es incompatible con otra cualquier renta eclesiástica, servicio, o ausencia.

Que el dicho sacristán, y organista ha de ser obligado a decir y celebrar en cada un año doce misas una en cada mes en la ermita de señor San Roque para que con su intercesión, y la del glorioso Santurbán que está en la misma ermita tenga esta villa sus vecinos y moradores las felicidades, y buenos aciertos que han experimentado, y esperan recibir, y experimentar: y que por estipendio de dichas doce misas beçadas se le hayan de dar diez ducados de vellón.

---

15. Preciado, Dionisio: *Los Brocarte, Ilustres Organistas Riojanos del Siglo XVII*. Logroño 1987, pág. 28.

Que el tal capellán, organista, y sacristán, ha de cuidar la sacristía, y de los ornamentos de ella y de la asistencia de los señores sacerdotes que llegaren a decir misa y a las demás funciones pertenecientes a la iglesia parroquial con obligación de la limpieza y adorno de los ornamentos y hacer las hostias necesarias según y como se ha acostumbrado, y han tenido obligación los que antecedentemente han servido en la sacristía, y de tañer las campanas a tiempo de misa, vísperas, y la oración, y por el trabaxo, ocupación y asistencia de lo referido le hayan de dar los dichos señores curas y beneficiados, y los mayordomos, clavero y de la Veracruz, la porción, y estipendio que se acostumbra y tener asignado a dicho sacristán.

Que el dicho capellán, organista, y sacristán haya de ser obligado a tocar y tañer las campanas de la dicha iglesia, a medio día, y a las noches a las ánimas después de la oración y al temporal en su tiempo según estilo inmemorial que esta villa ha tenido, y de cuidar del gobierno y concierto del reloj por cuyo embarazo, y asistencia se le haya de dar por esta dicha villa y sus propios, y rentas veinte ducados de vellón al año.

Que el tal capellán y sacristán haya de ser y sea forzosamente organista, y como tal haya de tocar, el órgano de dicha iglesia, todos los domingos, y fiestas de guardar, de cada año al tiempo que se celebra la misa conventual en ella y los demás oficios divinos, y las misas que en todos los sábados del año se dicen en dicha iglesia a nuestra señora y por esta obligación haya de dar esta dicha villa, al tal organista y sacristán veinte ducados de vellón de renta en cada año.

Que el dicho organista sacristán tenga obligación precisa de decir en dicha iglesia todos los domingos y fiestas de guardar del año la misa que llaman del alba, pena de pagar todas las veces que fuere omiso a esta obligación una libra de cera aplicada para la fábrica de dicha iglesia, de la cual ha de ser, libre todas las veces que por enfermedad, o indisposición lo dexare de hacer y por esta obligación le haya de dar, y de esta dicha villa diez ducados de vellón de renta al año sin que se entienda sean por razón de estipendio de dichas misas porque las ha de decir libremente a la intención, y por quien quisiere valiéndose de la limosna que por ellas le dieren...»<sup>16</sup>

Como se puede apreciar, otras de las funciones complementarias ligadas al oficio de organista, no sólo en Ochandiano sino en la inmensa mayoría de las villas de entonces, era en unas ocasiones la de sacristán, o la de maestro de escuela en otras. No siendo en las catedrales, colegiatas u otras iglesias importantes, donde el salario de los músicos dependía exclusivamente del cabildo eclesiástico, los organistas de muchas parroquias rurales formaban parte del colectivo de asalariados del Ayuntamiento. Así, en el caso de los organistas de Ochandiano, éstos tenían estipulado un salario anual fijo, que podía verse incrementado por su asistencia a funciones extraordinarias consideradas *de derecho*, como lo eran las rogativas, bodas, funerales, etc.. Estas funciones eran costeadas, unas veces, por el propio concejo, y en otras por instituciones locales como la capellanía, cofradías, etc.

El salario de los organistas de Ochandiano durante la segunda mitad del siglo XVII venía a ser de unos cincuenta ducados anuales, algo así como tres veces inferior al del organista de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

Aunque hasta finales del siglo XVII la organistía de la villa atravesó por situaciones críticas, el concejo procuró mantenerla en todo momento con el mayor esmero. Cabe resaltar cómo casi en todos los nombramientos al cargo de organista anteriores a 1695, se refleja claramente la *mucha necesidad y falta que había de un organista*, pues el órgano se hallaba *sin*

---

16. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Actas*. Año 1667.

*persona que lo ejercite*. Sin embargo aquellos problemas que cuestionaron la organistía ochandianesa, fueron solucionándose gracias al constante empeño de nuestros antepasados.

## 1.2. Evolución del órgano en España entre los siglos XVI y XVII

Tras la unificación de las Coronas de Castilla y Aragón, realizada con el matrimonio de los Reyes Católicos, España constituye el primer imperio y la primera potencia de los tiempos modernos, elaborando una refinada cultura que ofrece una galería de personalidades de primera fila en política, en letras y en artes. Sin embargo no es un período unitario, sino de marcados contrastes<sup>17</sup>.

A pesar de que el tópico de los Reyes Católicos está relacionado a la unidad hispana por el hecho de la unión de Castilla y Aragón, a la que se suma la conquista de Granada, la realidad es muy distinta. No establecieron unos organismos a escala nacional destinados a formar una verdadera unidad interna, pues habrá que esperar hasta el siglo XVIII para que España tenga sus propias Cortes Generales. Hasta entonces, más cabe hablar de las Españas, en plural, por el carácter de diversidad de sus reinos<sup>18</sup>.

El rey Fernando llegó a Castilla como rey de Sicilia, hasta que poco después se fueron incorporando los reinos de la Corona de Aragón. Más tarde, otras conquistas fueron aportando otros reinos como los de Nápoles y Navarra. De esta manera, va ha ser con el establecimiento de la casa de los Austria –con Castilla como centro– cuando la monarquía católica vaya agregando posesiones tan dispares como los Países Bajos, Milán, Portugal, y todo lo que se estaba gestando en las Indias occidentales y en Filipinas. Por todo ello, durante el reinado de Isabel y Fernando y sus sucesores mayores, los Austrias, no es posible hablar todavía de un Estado moderno de tipo nacional, ya que sus instituciones no llegaron a fundirse. Cada reino conservó durante dos largos siglos sus fueros, privilegios, tradiciones y peculiaridades legislativas y administrativas, amparadas bajo la fórmula de piezas asociadas a las que se respetaban sus leyes, su lengua y costumbres, como es el caso de las provincias Vascongadas y Navarra. Junto a esta división política y administrativa, durante los siglos XVI y XVII, se fueron forjando las distintas corrientes organeras del territorio español, de las cuales se iban a imponer las de aquellos grandes grupos que venían a englobar las Coronas de Castilla y Aragón.

Entre los siglos XV y XVI todo el área comprendida por Aragón, Cataluña y Valencia presenta una organería plenamente desarrollada, comparada con la de los reinos de Castilla. Las escuelas de los reinos de Aragón y Castilla evolucionaban por caminos tan dispares, que difícilmente haría pensar en la posibilidad de un futuro encuentro<sup>19</sup>.

El órgano que se desarrollaba en Cataluña, Valencia y Baleares no era el característico «positivo» castellano, sino que se concebía ya como un instrumento de grandes proporciones dividido en distintos planos sonoros y con sus respectivos teclados independientes entre sí. De esta manera, entre 1455 y 1485, eran frecuentes los instrumentos de dos teclados, tres

---

17. Fernández Álvarez, Manuel: *Historia de España*, Vol. III. Barcelona 1979, pág. 7.

18. *Idem*, pág. 118.

19. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español*, I. *Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 53.

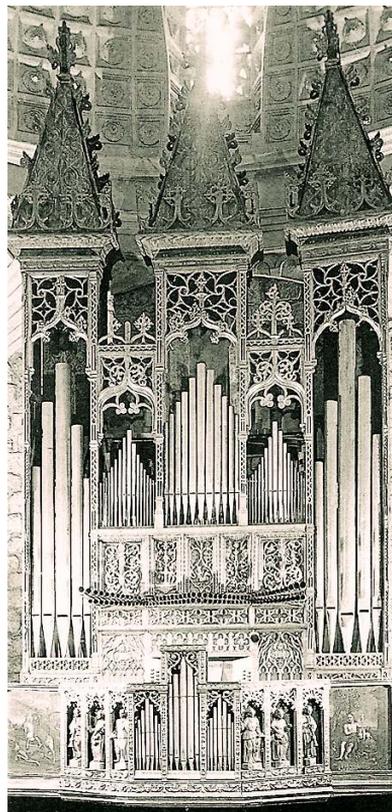
–catedrales de Barcelona, Lérida y Zaragoza– e incluso cinco teclados, como lo desvela el contrato del órgano de la catedral de Valencia, del año 1460<sup>20</sup>. Por ello, como comprobaremos más adelante, se puede decir que la grandiosidad del órgano desarrollado dentro de este área geográfica escapaba de la concepción del órgano castellano, mucho más austero y de dimensiones más reducidas.

El órgano de la escuela catalano-valenciana generalmente estaba compuesto de dos compartimentos: el *órgano mayor o principal*, que alojaba el grueso más numeroso de los registros; y la *cadereta*, de dimensiones más reducidas y que estaba situada *al respalte del sonador ab joch per si*. Esta división se extendió ampliamente por Cataluña, Valencia y Aragón, donde su práctica ya era habitual desde comienzos del siglo XV. La denominación propia que adquirió de *cadereta*, *cadireta*, *cadira* –así como también *espaldar* o *silleta*– es comparable a la del *choir organ* inglés, degenerada del término «*chayre organ*»<sup>21</sup>.

Similar al *rückpositiv* germánico o al *positif* francés de los siglos XV, XVI y parte del XVII, la cadereta no es más que una réplica a escala reducida del órgano principal, tanto en lo referente a su composición tímbrica como a la distribución ornamental de la fachada.

A comienzos del siglo XVI el órgano de las distintas corrientes organeras de los reinos de la Corona de Aragón habían llegado al punto culminante de su evolución<sup>22</sup>. Con un claro predominio de los registros flautados y sus múltiples mixturas –algunos incluso con el armónico de tercera–, el órgano de la escuela catalano-valenciana mostraba cierto retraso en la incorporación de los registros de la familia de los *nasardos*, *cornetas*, y la lengüetería no sería introducida hasta mediados del siglo XVIII, a excepción de los registros de tipo *regalía*.

Pero a partir de esta misma época se fue imponiendo poco a poco el modelo de órgano castellano, mucho más sencillo y económico. Ocupando las tres cuartas partes del territorio peninsular y con su mayor población, Castilla de convertirá en el principal núcleo de poder,

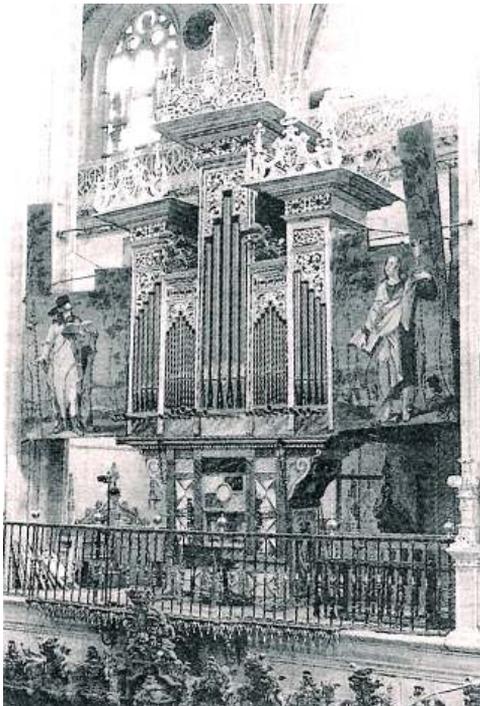


5. Entre los siglos XV y XVI, todo el territorio comprendido por los reinos de la corona de Aragón, presentaban una organería plenamente desarrollada comparada con la de los reinos de Castilla, habiendo alcanzado el punto culminante de su evolución. En la imagen podemos contemplar el órgano gótico de la iglesia colegial de Santa María de los Sagrados Corporales de Daroca (Zaragoza), con su órgano mayor y cadereta, construido entre los años 1488 y 1498 por el organero Pascual Mallén.

20. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVII*, Vol. 1. Oviedo 1988, pág. 11.

21. Bonavia-Hunt, Noel A.: *The Church Organ*. Londres 1920 (reeditada en 1967), págs. 87, 92.

22. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVII*, Vol. 1. Oviedo 1988, pág. 13.



6. El órgano de la Epístola de la catedral de Salamanca constituye un magnífico ejemplo del órgano renacentista castellano. Construido hacia 1558, al parecer fue asentado en su actual emplazamiento por el maestro Damián Luis. La trompetería de fachada sería añadida en el siglo XVIII, privando el cierre de los postigos que preservaban al instrumento del polvo.

de sus regiones o delimitaciones episcopales, los intercambios e interrelaciones entre los distintos territorios fueron constantes. Tal es el caso de Vicente Alemán, vecino de la villa vizcaína de Orduña y uno de los primeros organeros asentados en el señorío, que, además de en el País Vasco, trabajó también en Oviedo, Burgos y Sigüenza entre los años 1568 y 1613<sup>23</sup>. Asimismo, a través de esta relación interterritorial, el órgano castellano fue introduciéndose en Aragón a través de la actual provincia de Zaragoza. La intensa actividad desarrollada a mediados del siglo XVI por los organeros afincados entorno a Zaragoza y otras importantes localidades como Tarazona, dio pie al surgimiento de una de las primeras innovaciones que iban a definir la estructura del órgano de la escuela castellana, constituyéndose en uno de sus rasgos esenciales.

Desde mediados del siglo XV, los organeros españoles establecieron la entonación de los órganos en palmos, debido a que la longitud del tubo mayor del flautado fue determinada por esta misma unidad de medida. La diversidad que existía entre los patrones de medida de cada zona quedó reflejada en las medidas de los tubos, afectando directamente al tono

puesto que potencialmente era la más fuerte. Su dinamismo económico, político y cultural hicieron que las conquistas del Nuevo Mundo llevaran el sello marcadamente castellano, que, con su poder de integración, fusionó todos los campos; entre ellos la organería. Con ello vendría la unificación de nuestras distintas escuelas, además de la exportación de órganos que originó el surgimiento de la organería hispanoamericana.

Durante el siglo XVI la organería castellana, que hasta entonces iba a la zaga de la catalana y la valenciana, experimentó un crecimiento vertiginoso. Fue sobre todo en la segunda mitad de siglo cuando la escuela castellana fue estableciendo las bases de su posterior evolución. El instrumento castellano se fue gestando por todos los territorios de su reino desde el Norte hasta el Sur, y todas las innovaciones que incorporaba surgieron de manera casi instantánea. Concretamente, en el Norte, los organeros vascos y navarros jugaron un papel decisivo tanto durante el siglo XVI como en épocas posteriores, expandiéndose a lo largo y ancho de toda la geografía nacional.

Aunque la inmensa mayoría de los organeros no llegaron a traspasar los límites de sus regiones o delimitaciones episcopales, los intercambios e interrelaciones entre los distintos territorios fueron constantes. Tal es el caso de Vicente Alemán, vecino de la villa vizcaína de Orduña y uno de los primeros organeros asentados en el señorío, que, además de en el País Vasco, trabajó también en Oviedo, Burgos y Sigüenza entre los años 1568 y 1613<sup>23</sup>. Asimismo, a través de esta relación interterritorial, el órgano castellano fue introduciéndose en Aragón a través de la actual provincia de Zaragoza. La intensa actividad desarrollada a mediados del siglo XVI por los organeros afincados entorno a Zaragoza y otras importantes localidades como Tarazona, dio pie al surgimiento de una de las primeras innovaciones que iban a definir la estructura del órgano de la escuela castellana, constituyéndose en uno de sus rasgos esenciales.

---

23. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVII*, Vol. 1. Oviedo 1988, pág. 22.

general en que estaban afinados los órganos. Así, según las regiones, el caño mayor del flautado podía ser de 12, 13, 13 $\frac{1}{2}$  y 14 palmos. Con ello, el tono que daba este tubo fue aplicado asimismo para determinar la tesitura de los demás registros, de los cuales no se daba su longitud real, sino su entonación con respecto al flautado, núcleo fundador y más antiguo del órgano<sup>24</sup>.

La entonación de 13 palmos, fue también conocida con el nombre de *tono natural* o *tono de capilla* y se convirtió en una constante que permaneció durante casi cinco siglos en el vocabulario y en la práctica de nuestros antiguos organeros hasta la irrupción del órgano romántico. El primer patrón del tono, no fue otro que la voz natural del hombre, considerado como un «diapasón» proporcionado por la misma naturaleza, con el cual afinaron los instrumentos; de ahí que se hiciera la clasificación del tono, dividiéndola en *natural* y *accidental*. Por ello los órganos fueron también clasificados dependiendo del tono en que estaban afinados, asignando el término de «*órgano accidental*» al que no cantaba en tono natural<sup>25</sup>.

Existieron órganos de un único teclado manual, con los registros afinados en entonaciones diferentes; es más, durante la época del Renacimiento, incluso los distintos compartimentos correspondientes a cada uno de los teclados de un mismo instrumento, podían estar afinados en diferentes tonos.

En efecto, cuando se daba este caso de *accidentalidad*, la primera nota del teclado emitía un sonido de altura diferente al valor que realmente le debía corresponder. Así, donde debía de sonar un *do*, sonaba un *si*<sub>1</sub>, *si*, *re*, *mi*<sub>1</sub>, *mi*, *fa* o un *sol* (los tonos de *si*<sub>1</sub> y *si*, eran conocidos como «*tonos de clavicordio*» y al tono de *re*, se le conocía como «*tono de chirimía*»)<sup>26</sup>.

Dentro de esta pluralidad de diapasones, el tono natural sería el más generalizado y empleado por nuestros organeros, llegando a adoptarse como único. Esta unificación fue, sin duda alguna, a causa de la doble función –*solista* y *acompañante*– que cumplía el órgano dentro de la liturgia, acompañando tanto a los cantores como a los instrumentistas que formaban las capillas musicales; esto motivó que la función de *solista*, al igual que la de *acompañante*, fuera realizada en tono natural<sup>27</sup>. El órgano que estaba afinado en tono accidental quedaba relegado exclusivamente como instrumento *solista*, quedando anuladas todas sus posibilidades de poder utilizarse como *acompañante* de las voces y de *concertante* con los instrumentos de las capillas musicales. Por ello, si se daba el caso de que un órgano tuviera dos teclados con uno de ellos en tono accidental, resultaría imposible tocar en ambos teclados a la vez, así como tampoco se podría cambiar de teclado en el transcurso de una misma obra, ni se podría llevar la voz principal en uno y el acompañamiento en otro<sup>28</sup>.

Esto justifica que los diferentes teclados de los órganos renacentistas no fueran concebidos para poder ser utilizados acoplados entre sí. Al menos uno de los teclados –comúnmente el de la *cadereta*– tenía la finalidad de servir como *acompañante*, mientras que el teclado que estaba afinado en tono accidental –órgano mayor o principal– estaba destinado

24. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 60.

25. *Idem*, págs. 69-70.

26. *Idem*, págs. 76-77, págs. 76-77.

27. *Idem*, págs. 69-70.

28. *Idem*, pág. 77.



7. La doble función a la que fue destinado el órgano acompañando tanto a los cantores como a los instrumentistas que formaban las capillas musicales, obligó a que los organeros adoptaran el tono natural o de capilla y abandonasen la pluralidad de diapasones.

como *solista*. Se trata, pues, de compartimentos u órganos totalmente independientes, cuyas funciones musicales venían a ser determinadas por las diferentes tesituras<sup>29</sup>. Durante todo el siglo XVI y parte del XVII, los organeros españoles utilizaron *entonaciones* de 18, 16, 15, 14, 13, 12 y 10 palmos, así como los múltiplos de longitud doble o mitad, dependiendo de cual fuera la magnitud del instrumento. Dentro de esta pluralidad, la mayoría de los órganos estaban afinados en tono natural o de capilla, que, como se ha dicho, correspondía a la entonación de 13 palmos. Junto a ésta, también era bastante habitual entre 1555 y 1610, la entonación de 18 y de 14 palmos, así como la de 12 entre 1640 y 1680; mientras que los tonos de 16, 15 y 10 palmos solían ser casos muy excepcionales<sup>30</sup>.

La pluralidad de diapason fue desapareciendo hacia finales del siglo XVI y principios del XVII. Algunos documentos muestran claramente este hecho, exponiendo como una de las prioridades, la de *mudar el órgano a tono natural*:

«... pagué a Pedro de Sesma, maestro de órganos, vecino de Zaragoza, quinientos y dos reales. Los dos se dieron a Marracos para ayuda del trabaxo de asistirle a mudar el órgano de tono, haciendo de accidental natural»<sup>31</sup>.

Esta práctica ampliamente documentada, evidencia un proceso de unificación del tono, en que las voces y los instrumentos que cantan «concertados» con el órgano ejercen una influencia decisiva<sup>32</sup>.

Entre los siglos XVI y XVII, el teclado sufrió una ligera evolución en su extensión pasando de 42 notas a 45. El teclado de 42 notas, aplicado ya en 1445 por fray Lorenzo de Tesbona en el órgano de Santa Catalina de Alcira (Valencia), permaneció vigente en numerosos órganos españoles y perduró incluso hasta en las dos primeras décadas del siglo XVIII<sup>33</sup>. No obstante, en el primer cuarto del siglo XVI algunos teclados comenzaron a disponer de 45 notas, extendiéndose tímidamente hacia la década de 1570. Así los teclados de 45 notas coexistie-

29. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 78.

30. *Idem*.

31. Sagaseta, Aurelio: *Órganos de Navarra*. Pamplona 1985, pág. 384.

32. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, págs. 80-81.

33. *Idem*, págs. 146-149.

ron durante largo tiempo con los de 42, siendo estos últimos la mayoría<sup>34</sup>. Si el primer teclado de 45 notas se debe al organero Gonzalo de Córdoba en 1522, en Zaragoza, y si para 1625, Manuel Marín hacía ya algunos años que había ampliado el teclado a esta extensión, en aquella misma época había organeros que seguían incorporando teclados de 42, como era el caso de Sebastián de Miranda. Pero, a partir de 1720 el teclado de extensión de 45 notas quedaría totalmente afianzado, siendo generalmente los más utilizados hasta finales de siglo, manteniéndose preferentemente en los órganos de las parroquias rurales<sup>35</sup>. Esta ampliación fue aplicada en las notas mas agudas del teclado, permaneciendo invariables la denominada octava corta y la división de los registros entre el  $do_3$  y  $do\#_3$ .

La disposición de la octava corta surgió del ordenamiento del teclado a partir de la escala diatónica que se asignó a las siete primeras teclas blancas del manocordio desde la Edad Media, y a la que posteriormente se le fueron agregando las teclas negras  $si$ ,  $fa\#$ ,  $so\#$ ,  $mi$ , y  $do\#$  entre los siglos XIV y XV. En la zona de los graves se renunció a las notas  $do\#$ ,  $mi$ ,  $fa\#$  y  $so\#$  por considerarlas innecesarias, y a cuyas teclas se hicieron coincidir con notas diatónicas. Esta forma de concebir la disposición del teclado fue adoptada en toda Europa y especialmente en la Península Ibérica donde perduró hasta finales del siglo XVIII.



8. Teclado del órgano del convento de las Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid, construido por Pedro Liborna Echevarría en 1725. En este modelo, que se generalizó a partir de aquella misma década a lo largo y ancho de toda la Península, las teclas de la primera octava, que por su forma deberían corresponder a las notas  $mi$ ,  $fa\#$  y  $so\#$ , se les hace coincidir respectivamente con las notas diatónicas  $do$ ,  $re$  y  $mi$ .

34. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 50.

35. *Idem*.

Los órganos de dos o más teclados afinados en tono natural o de capilla, permitirían llevar la voz principal glosada, destacándola con una registración diferente y más llamativa que la del otro teclado, cuyas voces van formando el acompañamiento. Así se hace entender cuando Petrus Serrano o «Maese Pere Serrano» establece en 1547 las escrituras para la construcción del órgano de la iglesia de San Martín de Valencia. En ellas se define la composición del órgano, que constaba de dos teclados: el del órgano mayor, de 42 notas de extensión y el de la cadereta, que tenía una tecla menos que el primero. El maestro organero, prevé la posibilidad de tocar con una mano en el flautado del órgano mayor y con la otra en la cadereta:

«Item el órgano de la cadireta ha de ser de entonación de seis palmos conforme y entonado con el grande (...).

Item ha de tañer [*de*] quince maneras, primero con el flautado y unas flautas y las dot-senas y unas quincenas y unos pifanos y atambores y rosinyles y temblantes y dosainas, todas estas diferencias pueden jugar unas con otras y con el flautado del órgano mayor teniendo la una mano en el juego [*en que está dicho flautado*] y la otra en el otro, que tañerá en veinte y tantas maneras y, si más querrán, más...»<sup>36</sup>

No cabe duda que este testimonio alude claramente a la técnica de glosar con una de las manos en la cadereta y llevar el acompañamiento en la otra con el flautado del órgano mayor. Esta práctica fue muy utilizada en Cataluña hasta casi el último tercio del siglo XVII, y en Valencia hasta mediados del mismo siglo<sup>37</sup>. Tanto la organería catalana como la valenciana habían llegado a su punto culminante hacia mediados del siglo anterior, justamente cuando todavía en otras regiones se comenzaba a desarrollar el órgano que posibilitaría «*tañer partido*» a través de un único teclado.

El órgano catalano-valenciano, era por lo general más grande que el castellano. Normalmente constaba de dos teclados, correspondientes al órgano mayor y a la cadereta; por ello, era posible el tañer partido con una registración muy variada sin tener la necesidad de modificar la estructura interna de sus secretos<sup>38</sup>. Sin embargo, este modelo de órgano no fue precisamente el que se extendería a lo largo y ancho de la Península Ibérica, puesto que se dio con una fórmula que permitía ofrecer un mayor número de posibilidades tímbricas con instrumentos relativamente pequeños y de un sólo teclado.

Por aquellos mismos años algún organero había materializado ya esta otra posibilidad, puesto que existían realejos con todos sus registros partidos. Un ejemplo superviviente es el que se conserva en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid) y que perteneció a la Reina Doña Juana la Loca, fallecida en 1555. Con el paso del tiempo, el teclado partido se convertiría en la característica estructural más profunda del órgano ibérico. Su construcción iba a afectar directamente al mismo secreto, reflejando de algún modo el concepto que los organistas y organeros españoles tuvieron de cada registro y su utilización en cada una de sus dos mitades. Estas circunstancias terminarían por determinar un nuevo género orgánico y musical muy peculiar y específico, con su propia técnica compositiva y de registración: el tiento partido.

---

36. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 257.

37. *Idem*, pág. 258.

38. *Idem*.

La partición de todos los registros es uno de los puntos más trascendentales y de mayor importancia de la historia del órgano español. Sin embargo, el origen de los registros partidos sigue siendo todavía una cuestión sin aclarar. Al igual que en España, los tratadistas advierten la existencia de registros partidos en órganos de otros países como Italia, Países Bajos, Francia, Alemania o Inglaterra. Por ello hace pensar que la utilización de registros partidos en órganos españoles fuera importada de Flandes, ya que las primeras referencias documentadas se deben a organeros de origen franco-flamenco como Guillaume de Lupe, Maese Jorge y Gilles Brevos.

El modelo de órgano con todos sus registros partidos, antes de llegar a su pleno apogeo, primeramente coexistió con otros modelos diferentes, que se fueron desarrollando en cada una de las regiones organeras del país a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVI con una total asincronía<sup>39</sup>.

Uno de los primeros pasos en la partición de los registros fue probablemente la disposición de algún *medio registro*<sup>40</sup>, que permitía «tañer partido» sobre un único teclado. El primer órgano que parece ofrecer esta posibilidad es el construido por Maestre Eloy en 1555 para la colegiata de Santa María de Valladolid. El organero de origen flamenco tenía instalado su taller en Burgos, donde por aquella misma época comenzaba a trabajar el organero



9. A partir del siglo XVI, las características del órgano castellano se irían imponiendo a lo largo y ancho de nuestra geografía nacional. El órgano de la iglesia del Socorro de Palma de Mallorca construido por los Caimari en el siglo XVII, es una buena muestra de ello.

39. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 252.

40. No debemos confundir el término «medio registro» con el de «registro partido». El primero sólo es tiple o sólo es bajo, desempeñando un papel solista en la mano derecha o en la izquierda, mientras que el segundo es tiple en una mano y bajo en la otra. Es decir, el registro partido tiene la doble posibilidad de poder utilizarse como registro entero o como medio, con carácter solista en ambas manos. Idem, pág. 250.

Vicente Alemán. El órgano de Maestre Eloy, a pesar de tener dos teclados, no podían tocarse conjuntamente por estar afinados en tono accidental, ni tampoco tenía ningún registro partido. Sin embargo, se podía «tañer partido» en él, gracias a la introducción de un medio registro de corneta que hacía posible glosar con la mano derecha y acompañar con la izquierda en el teclado del órgano mayor<sup>41</sup>. No cabe duda que el órgano que realizó Maestre Eloy para la colegiata vallisoletana estaba basado estructuralmente en el órgano de registros enteros, al cual le añadió el ingenioso e innovador recurso del medio registro.

Esta idea de instalar un medio registro solista integrado en un órgano de registros enteros, prendió rápidamente en otros organeros de finales del XVI, que introdujeron nuevos registros destinados a glosar sobre un mismo teclado. En 1584, el organero flamenco Gilles Brevos enriqueció todavía más esta posibilidad en los órganos del monasterio de El Escorial, colocando tres medios registros: dos tiples (churumbela de tres hileras y bombardas) y uno bajo (chirimía). De este modo se podían interpretar obras de medio registro tanto con la mano derecha como con la izquierda, superando así la única posibilidad que ofreciera Maestre Eloy<sup>42</sup>.

Tomando como referencia las recientes investigaciones publicadas por el P. Jesús Ángel de la Lama, el siguiente paso que se dio para poder tocar glosando con un colorido tímbrico diferente en cada mano, fue la división o partición de un registro en sus dos mitades, izquierda y derecha. Este nuevo concepto superaba un poco más la posibilidad del modelo ideado por Maestre Eloy, puesto que permitía glosar tanto en la extensión grave como en la de los tiples, incluso en órganos de teclado único.

La construcción del primer registro partido del que tenemos noticia, data de 1567 y se debe al organero de origen francés Guillaume de Lupe, que lo instaló en el órgano de la iglesia de Santa Cruz de Zaragoza:

«Item, una dulzaina con su diferencia partida»<sup>43</sup>.



10. Sobre el actual pie del órgano de la iglesia de San Pedro de los Francos de Calatayud, construido a comienzos del siglo XV y asentado sobre una tribuna a modo de nido de golondrina, fue proclamado príncipe heredero de Aragón don Fernando, después rey el Católico. En 1600, Guillaume de Lupe lo reformaría, colocando una dulzaina partida.

41. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 260.

42. *Idem*, pág. 261.

43. Arizabalaga, José María-Calahorra Martínez, Pedro: *La Evolución del Órgano Ibérico en los Siglos XVI y XVII a través del Órgano de la Parroquia de Santa Cruz de Zaragoza*. Madrid 1978, pág. 109.

Según el documento, publicado por Pedro Martínez Calahorra, Guillaume de Lupe introdujo el registro partido de dulzaina en un órgano de registros enteros; sin embargo no se especifica cuáles fueron los motivos que llevaron al organero para partir este registro. Lo cierto es que Guillaume de Lupe partiría el registro de dulzaina en la mayoría de los órganos que construyó hasta 1607, año en el que fallecía en Daroca (Zaragoza).

A partir de aquí, y durante todo el siglo XVII, el órgano de registros enteros y con un sólo registro partido se extendería por toda la Península Ibérica, aunque de forma muy variada y anacrónica. Concretamente en Cataluña, hacia mediados del siglo XVII, todavía se mantenía este modelo de órgano de registros enteros, que sólo incluía el registro partido de *simbalet*.

Tabla 1  
Disposición del órgano de la iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza.  
Guillaume de Lupe (1567). Un teclado de 42 notas.

<p><i>Flautado de 6<sup>1/2</sup></i>  <i>Tapado</i>  <i>Octava</i>  <i>Nasardo en 12<sup>a</sup></i>  <i>Lleno II</i>  <i>Dulzaina</i> (Partido)</p>
<p>División del teclado entre <i>do<sub>3</sub></i> y <i>do<sup>#</sup><sub>3</sub></i>.          Como complemento dispone de <i>Temblante</i>.</p>

Tras Guillaume de Lupe, en 1588, el organero logroñés Gaspar Marín adoptaría esta iniciativa en el órgano de la catedral de Huesca, partiendo el registro de dulzaina y colocándolo en fachada<sup>44</sup>. Pocos años después, en 1594, el maestro de Sangüesa Juan de la Fuente, hace lo mismo en el nuevo órgano de la iglesia de Santa María de Olite (Navarra): construye un instrumento de registros enteros, partiendo la dulzaina, que la coloca también en fachada<sup>45</sup>.

La introducción de un sólo registro partido en órganos de registros enteros, llevada a cabo por Guillaume de Lupe, consistió en dividir un único registro en bajos y tipes. Con ello se abrió la posibilidad de registrar los tientos de medio registro de ambas manos, aunque con la limitación que ofrecía un sólo colorido tímbrico: el de la dulzaina.

Es indudable que la innovación del registro partido daba un mayor margen de juego que el medio registro ideado por Maestre Eloy. Pero la cosa no quedó ahí. Si por medio de sólo un registro partido el órgano amplió sus posibilidades tímbricas, ¿qué ocurriría si todos los registros de un instrumento fueran partidos?

Esta idea fue aplicada por primera vez en 1579 en un órgano grande por el organero flamenco Maese Jorge en la catedral de Sevilla. El instrumento constaba de dos teclados, correspondientes al órgano mayor y a la cadereta, y la totalidad de los registros que lo integraban eran partidos. Así lo describía en 1584 el organista Baltasar de Villada:

«Este órgano grande tiene veinticuatro medios registros (...) que reducidos a registros enteros no son más de doce registros, y así los de mano izquierda gobiernan el medio juego

44. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 263.

45. Sagasetta, Aurelio: *Órganos de Navarra*. Pamplona 1985, pág. 245.

desde la primera tecla de abaxo hasta Cesolfaut agudo y los otros registros de la mano derecha gobiernan el otro medio juego desde Delasolre agudo hasta la postrera tecla de arriba. (...)

El órgano de la cadereta que se tañe en el juego más baxo, es de tono de catorce palmos y tiene catorce medios registros»<sup>46</sup>.

Pocos años después, en 1587, el historiador Alonso Morgado volvía a describir el órgano de Maese Jorge, dando cuenta de la accidentalidad de sus dos teclados y la división de todos sus registros:

«Es de tono de diez y seis palmos, y tiene otro órgano por asiento y espaldar, que es de tono de catorce palmos. El grande y principal tiene veinte y cuatro medios registros, y el pequeño espaldar catorce, que son por todo treinta y ocho, y se reducen a diez y nueve enteros porque son medios»<sup>47</sup>.

Evidentemente, gracias a esta vía abierta en el órgano de la catedral de Sevilla, se ofrecía la posibilidad de registrar los tientos de registro partido con la totalidad de timbres y tesituras de las tres familias de registros (flautado, flautas y lengüetería), y una gama de combinaciones imposible hasta entonces.

Tabla 2

Disposición del órgano de la Epístola de la catedral de Sevilla.  
Maese Jorge (1579). Dos teclados partidos en afinación *accidental*.

Teclado correspondiente al Órgano Mayor.

*mano izquierda*  
*Flautado principal de 18*  
*Octava*  
*Quincena destapada*  
*Quincena en Llenu*  
*Sobrequincena*  
*Flauta tapada*  
*Flauta Octava tapada*  
*Quincena de espigueta*  
*Trompeta*  
*Xabega*

*mano derecha*  
*Flautado principal de 18*  
*Octava*  
*Quincena destapada*  
*Quincena en Llenu*  
*Sobrequincena*  
*Flauta tapada*  
*Flauta Octava tapada*  
*Quincena de espigueta*  
*Trompeta*  
*Xabega*

Teclado correspondiente al Órgano de Cadereta.

*mano izquierda*  
*Flauta tapada de 14*  
*Flauta tapada*  
*Quincena*  
*Sobrequincena*  
*Docena*  
*Sobredocena*  
*Trompeta bastarda*

*mano derecha*  
*Flauta tapada de 14*  
*Flauta tapada*  
*Quincena*  
*Sobrequincena*  
*Docena*  
*Sobredocena*  
*Trompeta bastarda*

Asimismo, disponía de registros sonantes de *ruiseñores* y *atambor*. Como mecanismos especiales, incluía *temblante* y *sultavientos*.

46. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 269.

47. Ayarra Jame, José Enrique: *Los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, págs. 38-39.

Maese Jorge no sólo proyectó un órgano con todos los registros partidos, sino que además definió un prototipo modélico estructurado de raíz (secretos, registros, teclados) para «tañer partido» en todas sus formas. El hecho es que con el paso del tiempo este modelo fue imponiéndose definitivamente a lo largo y ancho de nuestra geografía; los organeros adoptaron la estructura interna de registros sistemáticamente partidos y ésta se convertiría en la característica fundamental del órgano español. *El pequeño grupo de órganos con todos los registros partidos de finales del siglo XVI se multiplicó prodigiosamente a lo largo del siglo XVII, anuló los demás modelos y reinó en nuestra tradición organera todo el siglo XVIII hasta finales del siglo XIX*<sup>48</sup>.

No obstante, a finales del siglo XVI se concibieron otros modelos de órgano intermedios entre este último de Maese Jorge y los dos anteriores de Maestre Eloy y Guillaume de Lupe. Se trata de un tipo de órgano que, siendo básicamente de registros enteros, contiene algunos registros partidos y también algún que otro medio registro.

La concepción de este modelo de órgano se debe al organero flamenco Gilles Brevos en 1584. La familia Brevos, encabezada por Gilles Brevos, recibió el encargo del rey Felipe II de construir los cuatro monumentales órganos del Real Monasterio de El Escorial. Fallecido el padre el 6 de julio de 1584<sup>49</sup>, sería su hijo Gaspar el encargado de concluir la obra. Los órganos construidos por los Brevos, aun siendo mayoritariamente de registros enteros, incluían algunos registros partidos, así como también algunos medios registros. Concretamente en los órganos del crucero estaban partidos solamente los registros de trompeta y dulzaina, e incluían tres medios registros: dos tiples (bombarda 16' y churumbela 3h) y un bajo (chirimía 4'). En los órganos del coro estaban partidos las «Flautas altas y bajas», trompeta, orlos y dulzaina (también denominadas cornetas); como medio registro estaba la churumbela de tres hileras<sup>50</sup>.

Asimismo, en 1592, Hans Brevos aplicó esta misma estructuración en la cadereta del órgano de la catedral de Toledo, colocando partidos los registros de lengüetería y un medio registro tiple de churumbela, mientras que los registros restantes de ambos teclados eran todos enteros. Gilles Brevos y sus hijos hicieron posible tañer partido con una variedad de timbres y tesituras más variada que los primeros modelos propuestos por Maestre Eloy y Guillaume de Lupe. En sus instrumentos destacaban sobre todo los timbres de lengüetería tanto de pabellón corto como normal en diferentes tesituras, mientras que los registros solistas de boca eran más bien escasos<sup>51</sup>.

El modelo establecido por Gilles Brevos en el monasterio de El Escorial, podemos considerar como un caso intermedio de todas las posibilidades que se han descrito hasta ahora. Es decir, reúne todos los requisitos que van desde el instrumento de Petrus Serrano pasando por el de Maestre Eloy y el de Guillaume de Lupe; aunque sin llegar al extremo de Maese Jorge en el órgano de la catedral de Sevilla. Este tipo de instrumento «semi-partido» cogió un fuerte arraigo en Castilla-La Mancha durante toda la primera mitad del siglo XVII, que fue precisamente cuando se llegó a conocer el órgano con todos los registros partidos. Los principales organeros que mantuvieron el órgano semi-partido fueron: Claudio Girón, Juan Girón, Diego Quijano, Mateo de Ávila, Gabriel de Ávila<sup>52</sup>.

48. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 270.

49. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVII, Vol. 1*. Oviedo 1988, pág. 27.

50. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 265.

51. *Idem*, págs. 265-266.

52. *Idem*, pág. 267.



11. El órgano de la Epístola de la colegiata de San Pedro de Lerma (Burgos), construido en 1616 por Diego Quijano y reconstruido en 1995 por el organero Joaquín Lois, es un claro ejemplo del órgano «semi-partido». De sus nueve registros, sólo dos están partidos en bajos y tiples: la címbala y los orlos.

El medio registro se convirtió en poco tiempo en la primera característica de importancia que iba a definir el órgano ibérico de los siglos XVII y XVIII, acarreado consecuencias muy decisivas para la música de este período.

Francisco Correa de Arauxo en su *Facultad Orgánica*, publicada en Alcalá de Henares el año 1626, al llegar al *Tiento XXV de medio registro de tiple de séptimo tono*, nos deja en su aclaración una buena muestra de la situación evolutiva en la que se encontraba el órgano en la España del primer cuarto del siglo XVII:

Siguense otro orden de tientos de medio registro, célebre invención, y muy versada en los Reinos de Castilla, aunque en todos no conocida; el cual se divide en cuatro partes: dos sencillas, de tiple perteneciente a la mano derecha, y de baxón perteneciente a la izquierda, y dos dobladas; de dos tiples tocantes a la derecha, y de dos baxones tocantes a la izquierda<sup>53</sup>.

A comienzos del siglo XVII los organeros de Castilla fueron los que primeramente adoptaron el órgano con todos los registros enteros a través de Manuel Marín y Gaspar de Soto. Tras ellos continuarían unánimemente la totalidad de los artífices de la región hasta finales del siglo XIX. Después lo harían igualmente los organeros de Aragón con Gaudioso de Lupe y la familia Sesma a la cabeza. Gaudioso de Lupe abandonaría la práctica de partir única y exclusivamente la dulzaina, iniciada por su padre Guillaume, partiendo todos los registros a excepción del flautado<sup>54</sup>. En Cataluña, durante el siglo XVII, se seguirá manteniendo partido sólo el

53. Correa de Arauxo, Francisco: *Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica y Theórica de Órgano intitulado Facultad Orgánica*. Alcalá 1626 (Transcripción realizada por Santiago Macario Kastner en 1948), pág. 140.

54. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 272.

registro de simbalet, y no se conocería el órgano de registros totalmente partidos hasta el siglo XVIII, al igual que la lengüetería exterior de fachada y el sistema de ecos. Así, con la llegada del siglo XVIII se consumaría la unidad del órgano español<sup>55</sup>.

Nadie pone en duda que los registros partidos es la característica que más individualiza al órgano ibérico, pues afecta directamente a la parte constructiva más esencial del instrumento: el secreto. En efecto, los registros partidos iban a imponer la estructura del órgano, y es un fiel reflejo de la idea que tenían los organeros y organistas españoles de cada uno de los registros. Bajo este concepto, cabe la posibilidad de considerarlos como «*enteros*» o «*partidos*», dependiendo del tratamiento polifónico o melódico que requiera la obra organística a interpretar. Esto mismo es lo que conllevó a que el resultado fuese un órgano de características típicamente hispánicas, para el cual se escribió una música muy específica.

Los registros, teclados y secretos partidos acarrearán importantes consecuencias: impondrán un modelo de órgano totalmente singular, *sin paralelo ni semejanza con el resto de Europa*<sup>56</sup>. Esto acarrearó directamente otra serie de consecuencias como: el surgimiento de coros de registros de diferente tesitura en cada mano y los cruzamientos armónicos de las mismas; medios registros altos más abundante que en la extensión grave; el nacimiento del sistema de ecos y de la lengüetería tendida en el exterior de las fachadas; y la utilización de cada medio teclado con una registración diferente, produciendo una variada gama de timbres.

Por ello, hoy en día podemos considerar la característica de los registros partidos como el «*principio estructural*» más profundo del órgano barroco español. Tomando como referencia las investigaciones del P. Jesús Ángel de la Lama, este principio estructurador, es equiparable a la estructura arquitectónica y musical del órgano barroco alemán, conocido con el nombre de «*Werkprinzip*». Mientras este último considera los diferentes teclados y compartimentos del órgano para disponerlos en unos lugares muy concretos en el conjunto del instrumento y transparentarlo a través de la caja o fachada, el principio estructurador del órgano español toma otro rumbo completamente diferente.

En nuestro caso, el principio se basa en la partición de todos los registros en dos mitades, sin tener en cuenta la ubicación que pudieran tener dentro del conjunto del instrumento, ni su transparencia al exterior. Convierte cada teclado en una entidad polifónica que ofrece la posibilidad de «*tañer seguido*» como registro entero de ambas manos, y al mismo tiempo toma la entidad de «*a concerto*», puesto que puede «*tañerse partido*», llevando la melodía con una mano y su respectivo acompañamiento con la otra, en un mismo teclado.

En otro sentido, el principio estructurador del órgano barroco español tuvo unas repercusiones difícilmente imaginables en un órgano de registros enteros: nos referimos al lleno de lengüetería, con sus cruzamientos de tesituras y sus auténticas «*repeticiones*» por octavas a mitad del teclado; o los medios registros exclusivamente solistas, tanto de una como de otra mano (bien libres o encerrados en las arcas de ecos) tan abundantes en nuestro órgano barroco<sup>57</sup>.

El principio estructural del órgano español se impondría claramente y sin excepción en el realejo, en el órgano de coro de teclado único y en los monumentales órganos catedrali-

55. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 273.

56. *Idem*, pág. 276.

57. *Idem*, pág. 277.

cios de finales del siglo XVIII. Por todo ello, no cabe duda de que el principio aplicado por nuestros organeros entre los siglos XVI y XVIII habría de quedar reflejado en la acústica musical del instrumento. De esta manera, supieron *flexibilizar genialmente la aptitud «polifónica» de los registros partiéndolos, posibilitando el uso melódico o «a concerto» de los mismos, añadiendo, además, medios registros de una u otra mano con la exclusiva finalidad «a concerto».* Así han potenciado al máximo la estructura musical del órgano<sup>58</sup>.

La propagación de los registros partidos, como hemos podido observar, estuvo vinculada fundamentalmente a organeros franco-flamencos, dando a entender que semejante innovación fuera originaria de Flandes. En este sentido, la introducción de los registros partidos no parece haber tenido el eco que tuvieron otras innovaciones surgidas durante el siglo siguiente, en el que se deja testimonio documental de la atribución de tal o cuál novedad: *nin-gún escrito, al parecer, enaltece la «novedad» o la modernidad del medio registro (...).* ¿Dejaría suponer este silencio una costumbre ya arraigada?<sup>59</sup>

Durante el siglo XVI hubo en España un importante flujo de organeros extranjeros que llegaron a extenderse por toda la península. Fueron los alemanes los que a finales del siglo XV y comienzos del XVI, predominaban en Baleares, Cataluña y Levante. Siguieron los flamencos y franceses, a partir del XVI, esparciéndose principalmente a través de Zaragoza, El Escorial y Sevilla. El francés Guillaume de Lupe, se instala en Tarazona y Zaragoza; Claudio Girón, *natural de León de Francia*, trabaja primeramente en Zaragoza para pasar mas tarde a Guadalajara. Felipe II encarga a la familia Brevos la construcción de los órganos del monasterio de El Escorial, y en Andalucía se instalan Juan Pérez de Sanforte y Maese Jorge.

Pero existen motivos para poder afirmar rotundamente que, aún en el caso de estos organeros extranjeros, su obra respondía a exigencias del cabildo eclesiástico o en general de las autoridades de las iglesias y, ante todo, de los organistas españoles. Cuando tanto las iglesias como colegiadas querían emprender obras en sus templos cuyos costos superasen una cantidad establecida, dependiendo de las zonas y épocas, estaban en la obligación de someterse a todo un proceso de tramitación administrativa. Bien el cura o el mayordomo tenía que presentar una instancia al concejo de gobernación del obispado solicitando permiso para llevar a cabo las obras. El concejo antes de conceder la licencia de obra, examinaba exhaustivamente la situación económica de la parroquia y se consultaba el proyecto a los maestros que el obispado poseía en cada ramo, denegándola si las autoridades de la villa no realizaban una petición bien razonada garantizando el pago de la obra, justificada por una economía solvente y libre de cargas gracias al fruto de la primicia.

No fue éste el caso de la villa navarra de Arróniz, que viéndose inmersa en una serie de deudas, hace gala de un hábil razonamiento alegando que cuanto más endeudada se encuentra la iglesia, mejor se distribuyen sus recursos:

«Por la experiencia que tienen de que hallándose la Iglesia con empeños de obras, emplean y distribuyen mejor sus rentas primiciales, quitando el inconveniente de que uno y otro mayordomo se queden con dineros y posesiones suyas (...) la dicha Iglesia estaba empeñada por la obra del retablo de la capilla mayor en más de veinte y siete mil reales, hoy no deberá los cinco mil poco más o menos y de esta cantidad se puede desempeñar dentro de dos años (...) y porque al presente no se ofrece cosa más necesaria que hacer

---

58. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 277.

59. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVII, Vol. 1*. Oviedo 1988, pág. 141.

un buen órgano (...) para mayor ornato del culto divino, a Vuestra Ilustrísima suplican con toda reverencia sea servido conceder licencia...»<sup>60</sup>

Obtenida ésta, formalizan el contrato en 1690 con el maestro organero Félix de Yoldi:

En la villa de Arróniz a veintiséis de enero del año de mil seiscientos noventa y tres, en presencia de mi el Escribano y testigos infrascriptos, parecieron presentes los señores don Juan Bautista Pérez de Zabala, don Juan de Guetar y don Juan Rey bicario y beneficiados de la parroquial de dicha villa y el dicho don Juan de Guetar y don Martín Díaz y Mauleón que también se halló presente, mayordomo de la Iglesia, exhibieron la licencia del Sr. Juan Grande Santos de San Pedro obispo que fue de este obispado para hacer un órgano nuevo en la conformidad que fuera más conveniente ajustando su coste con las condiciones que se pusieren como consta de la dicha licencia, su fecha a 25 de junio del año de mil seiscientos y noventa, y ante y por Francisco de Velasco, secretario, y deseando poner en ejecución la dicha fábrica han comunicado con diferentes maestros organistas la forma y registros que debe llevar el dicho órgano y la costa para tantear aquél se han valido de diferentes oficiales organeros y parece que hace mejor conveniencia Félix de Yoldi maestro organero, vecino de la villa de Lerín, y así por ello...<sup>61</sup>

Esta norma se aplicó con cierta rigurosidad durante tres siglos, sobre todo en Castilla a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Los organistas de algunas catedrales jugaron un papel decisivo en este sentido, siendo éstos los que definían las características de los órganos que se iban a construir dentro de cada diócesis. Tal es el caso de Jerónimo Peraza<sup>62</sup>, quien entre los años 1585 y 1600 desempeñó el cargo de organista en la catedral de Toledo. Su función no se limitó exclusivamente al asesoramiento, sino que ejerció su autoridad imponiendo la composición del órgano además de la traza que en su caso debía llevar la caja, quedando el organero relegado a un segundo plano como mero ejecutor de la obra<sup>63</sup>.

El órgano de la iglesia de Arróniz que hemos puesto como ejemplo, fue terminado por José de Echevarría tras el fallecimiento de Félix de Yoldi<sup>64</sup>. El apellido Echevarría, a partir del siglo XVII, sería harto conocido a lo largo y ancho de toda la geografía nacional. En los siguientes apartados, tendremos la oportunidad de conocer el papel que desempeñaron los Echevarría dentro de nuestra organería.

### 1.3. Trompetería horizontal exterior de fachada y arcas de ecos. Dos invenciones del maestro organero fray José Echevarría

En su concepción, el órgano se mantuvo bastante estable hasta 1650, pero a partir de aquí volvemos a asistir a otro nuevo proceso evolutivo gracias a dos innovaciones, que, aun no teniendo la trascendencia del *registro partido*, acabaron de configurar las características

60. Zudaire, Claudio: *El Último Órgano de Félix de Yoldi*. Madrid 1984, pág. 356.

61. *Idem*, págs. 356-357.

62. Curiosamente, la primera obra organística que llevó como título «*Medio registro alto de primer tono*» se debe Jerónimo de Peraza, que ejercía el cargo de organista en la catedral de Sevilla, cuando en 1579 Maese Jorge construyó el órgano con todos sus registros partidos. Sin embargo, en la Archidiócesis de Toledo, Jerónimo de Peraza prefirió impulsar la implantación del modelo de órgano «*semi-partido*» de los Breves.

63. Jambou, Louis: *El Órgano en la Península Ibérica entre los Siglos XVI y XVIII. Historia y Estética*. Madrid 1979, págs. 26-28.

64. Zudaire, Claudio: *El Último Órgano de Félix de Yoldi*. Madrid 1984, pág. 361.

mas representativas del órgano barroco español: fueron la trompetería en *artillería* o exterior horizontal y los *registros en eco*. Efectivamente, como indica el musicólogo Louis Jambou, «*el paralelismo entre la expansión de los registros en ecos y los de la trompetería horizontal es total tanto en la cronología como en el aspecto geográfico. Las dos innovaciones se imponen en el último tercio del siglo XVII. Ambas tienen sus raíces entre los organeros del centro vasco-navarro que rápidamente ganan la capital, Madrid*»<sup>65</sup>.

Respecto a la aparición de la trompetería horizontal exterior de fachada, nadie pone en duda que se trata de una peculiaridad surgida del ingenio de los organeros españoles. Sin embargo, los tratados de organería más difundidos en Europa atribuyen la invención de las «*cajas expresivas*» al organero inglés Abraham Jordan, quien las introdujo por primera vez (en Inglaterra) en 1712, en el órgano de la iglesia de Sant Magnus Martyr de Londres. El organero Abraham Jordan reivindica para sí la invención del «*Swell Organ*»; pero bastante antes de aquel año ya se habían empleado sistemas semejantes en multitud de órganos españoles. Así, «*es justo reivindicar para España y para un organero español la invención y el empleo sistemático de las arcas de expresión, ya que aparecen en numerosos órganos españoles con notable anterioridad a la fecha indicada*»<sup>66</sup>. El P. Jesús Ángel de la Lama, en un espléndido estudio sobre la naturaleza del órgano barroco español, analiza detenidamente cada una de sus características más representativas. Entre ellas, cita las arcas y los registros en eco, trazando su perfil histórico.

El término *eco* se introdujo en la literatura musical durante el siglo XVI. Estéticamente se enmarcaba en la práctica de la música vocal, repitiendo dos veces una misma frase: la primera en una intensidad normal y la segunda más débilmente, es decir, en *eco*<sup>67</sup>. De esta manera surgió la ingeniosa idea de encerrar algunos registros en unas cajas de madera, conocidas con el nombre de «*arcas de ecos*». Ésta es una tradición introducida por los organeros españoles desde la segunda mitad del siglo XVII y que prevaleció hasta la irrupción del órgano romántico en la segunda mitad del siglo XIX.

Técnicamente, el arca de ecos en el órgano español del siglo XVII consistía en unos compartimentos de madera, cerrados y dotados de unas tapas móviles, cuyas dimensiones dependían de la magnitud del instrumento. La disposición de las arcas estaba concebida de tal manera, que el organista, según su deseo y voluntad, abre y cierra las tapas por medio de un *estribo* o una *rodillera*, modificando gradualmente la intensidad sonora de los registros alojados en su interior. De este modo, los registros que suenan dentro de estas pequeñas arcas emiten un sonido de unas cualidades diferentes a las de los registros de los demás compartimentos. Son las siguientes: el sonido de los registros en eco adquieren una matización mucho más suave que el resto de los registros que descansan sobre el secreto principal del órgano; se da la posibilidad de conseguir un contraste en la intensidad del sonido, dando una sensación bien de cercanía o de lejanía y; puede también obtenerse una graduación flexible entre los dos extremos de intensidad anteriormente citados. Cerrando la tapa del arca obtendremos un «*eco*» a modo de susurro. Cuando la tapa del arca se encuentra totalmente abierta, se obtendrá el «*contraeco*», con un matiz más fuerte que el eco, como si se cantase

---

65. Jambou, Louis: *El Órgano en la Península Ibérica entre los siglos XVI y XVIII. Historia y Estética*. Madrid 1979, pág. 43.

66. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 314.

67. López-Calo, José: *Historia de la Música Española. Siglo XVII*. Madrid 1983, pág. 127.



12. Desde mediados del siglo XVII, el arca de ecos pasó a formar parte del órgano barroco español. En la imagen se muestra el arca de ecos más corriente, alojando en su interior el medio registro triple de corneta.

a media voz. A la intensidad gradual y continua entre eco y contraeco, nuestros organeros la definieron con el término de «*suspensión*», puesto que no dejaba de ser un estímulo originado por el interés y la sorpresa que produce en nuestro oído el vaivén gradual del sonido<sup>68</sup>. Así, queda claro que este ingenio no sólo permitía contrastes u oposiciones entre los extremos de *pianísimo* y *fortísimo*, sino que también podía dar un sentido de *crescendo* o *diminuendo*, regulando todos los matices intermedios. Esto se conseguía, bien accionando el mecanismo de golpe entre un extremo y otro –con lo que se obtenían los efectos mas contrastados de *pianísimo* a *fortísimo*–, o dándole un tratamiento progresivo para conseguir los efectos de *crescendo* y *diminuendo*.

Ya en 1665, el maestro organero fray José Echevarría construyó un órgano en el convento de San Francisco de Vitoria, colocando el primer clarín en ecos. Sin embargo, según el propio testimonio de Echevarría, no fue éste el primer registro colocado dentro de un arca de ecos. En efecto; tres años antes, el P. fray José Echevarría tenía *concertada la obra del órgano* de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, cuyo cabildo ordenó escribir al guardián del convento de San Francisco de Bilbao pidiendo información acerca del religioso, *por cuan*

---

68. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 314.

to tarda(ba) en venir<sup>69</sup>. Pasados un par de años, Echevarría había terminado ya de *aderezar el órgano antiguo* y de construir otro de nueva planta, en el cual había instalado una *diferencia que llaman de ecos*<sup>70</sup>.

Pero los documentos más concluyentes sobre esta ingeniosa innovación son, sin duda alguna, las propuestas para el contrato del órgano que proyectó este mismo artifice para la iglesia de Santa María de Tolosa. En 1683, fray José Echevarría presentó dos memoriales, concibiendo un instrumento cuyo esquema era similar al del órgano que construyó unos años antes en el convento de San Diego de Alcalá de Henares, al que cita en varias ocasiones junto al del convento de San Francisco de Vitoria y al de la iglesia de San Andrés de Eibar<sup>71</sup>:

«Los [registros] que lleva el dicho órgano de San Diego de Alcalá son los siguientes (...). Sigüense los registros que llevan los ecos (...). Lo primero lleva dos flautados (...) y el otro que le corresponde en ecos muy suspenso. Más lleva medio registro de Corneta Real y otra al simil en el eco. (...)

Iten más ha de llevar medio registro alto de clarines, los cuales han de tener su eco con su ida y venida, que sólo en el convento de Vitoria los hay por ser la primera ejecución».



Como podemos comprobar, fray José Echevarría había colocado en el interior del arca de ecos un medio registro alto de flauta tapada y otro de corneta; entre 1662 y 1664 hace lo propio con una corneta y; en 1665, además de la corneta, coloca un clarín dentro del arca de ecos. De esta manera, el organero vasco se adelantó en algo más de medio siglo al sistema aplicado por Abraham Jordan en el órgano de la iglesia de Saint Magnus Martyr de Londres. Por lo tanto, es el primer organero de la historia que utiliza arcas de ecos, pudiéndose afirmar como certeza histórica que es «el inventor y primer propagador de las arcas de ecos y de los registros en ecos»<sup>72</sup>.

13. Medio registro de corneta sobre su secretillo elevado. Fray José de Echevarría la denominó «cometa real» para distinguirla de la «cometa en ecos» que iba encerrada dentro del arca.

69. Sáez de Ocariz y Ruiz de Azúa, Matías: *La Música en los Archivos de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, siglos XVI al XX*. Logroño 1985, pág. 188. Inédito

70. *Idem*, pág. 189.

71. Donostia, P. José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, págs. 123-127.

72. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 316.

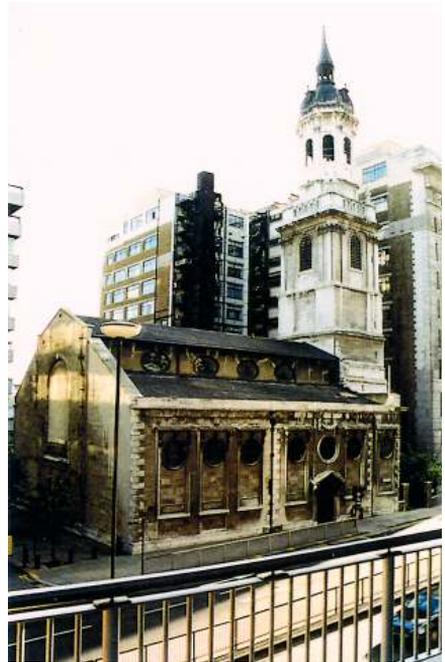
El P. fray José Echevarría no sólo se auto-atribuye estas y otras innovaciones, sino que además afirma que el artífice que habría de llevar a cabo la materialización de la obra debía ser de su escuela; como fue el caso de su discípulo y sobrino, llamado también José Echevarría<sup>73</sup>:

«Que para dicha ejecución haya visto obrar y trabajado estas novedades en compañía del que las inventó, pues no siendo de su escuela doilo todo malogrado y no menos desacertado».

Es sabido que tanto Haendel como Stanley alabaron la invención del *Swell Organ* introducida por Abraham Jordan en Inglaterra; concretamente Haendel llegó a tocar el órgano de la iglesia de Saint Magnus Martyr de Londres<sup>74</sup>. Esta innovación proporcionó unos excelentes resultados, flexibilizando la sonoridad del órgano, totalmente rígida hasta entonces y limitada exclusivamente a los cambios de *piano a forte* o un *crescendo* que sólo podía obtenerse a través de la adición de registros.

Uno de los pocos tratadistas que primero reconocieron la invención del arca de ecos para España, aunque de manera un tanto indirecta, fue el organero P. G. Andersen, que apuntaba la relación de Abraham Jordan con la Península Ibérica a principios del siglo XVIII<sup>75</sup>. Parece ser que Abraham Jordan, además de organero, tenía contactos en España como importador de vinos de Jerez, y fue precisamente aquí, en España, donde descubrió la idea que aplicó a las persianas del *swell*<sup>76</sup>.

Fray José Echevarría fue quien sentó las bases de esta práctica, extendiendo su ingeniosa labor a través de sus discípulos José Echevarría, fray Domingo Aguirre, Pedro Liborna Echevarría y José Alsúa, formados todos ellos en la misma escuela. Inmediatamente después recogieron la antorcha los organeros navarros Juan Apecechea, Félix Yoldi, Juan Andueza, Domingo Mendoza, José Mañeru, José de Ripa, etc., que, junto con el grupo anterior, dieron la configuración definitiva a las *arcas de ecos*. A partir de entonces,



14. Iglesia de Saint Magnus Martyr de Londres, donde Abraham Jordan construyó en 1712 el primer órgano expresivo (*Swell Organ*) de Inglaterra. Para aquella fecha, numerosos órganos españoles disponían de este compartimento, inventado por Fray José de Echevarría hacia 1659.

73. Donostia, P. José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 126.

74. Dato aportado por Nickolas Legge, asistente de organista de la iglesia de Sant Magnus Martyr de Londres.

75. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, págs. 318-319.

76. Baker, David: *The Organ. A Brief Guide to its Construction, History, Usage and Music*. Buckinghamshire 1991, pág. 41.

las arcas de ecos iban a formar un compartimento totalmente independiente, aglutinando todos los registros de un teclado completo, tomando el nombre de *órgano de ecos*. Estas arcas estarían presentes en los órganos de dos o más teclados, y el teclado que los controlaba pasó a denominarse *teclado de ecos*.

En la página siguiente presentamos un extracto de dos cuadros cronológicos, cuidadosamente ordenado por el P. Jesús Ángel de la Lama, en los que se muestran la evolución de las arcas y de los registros en ecos, reflejando las dos versiones diferentes que realizaron los organeros españoles. Las arcas de ecos más antiguas, que comenzaron a aparecer en el año 1659, son de dimensiones más bien reducidas y contienen solamente dos o tres medios registros tiples que se asientan sobre un secretillo elevado por encima del secreto principal. Con estos registros sólo es posible tocar obras de registro partido de mano derecha y su presencia está muy generalizada en los órganos barrocos de teclado único<sup>77</sup>.

Tabla 3  
Primeros medios registros de ecos instalados en España desde su invención

AÑO	ORGANERO	LUGAR
1659	Fray José de Echevarría	Alcalá de Henares.
1662	Fray José de Echevarría	Santo Domingo de la Calzada.
1665	Fray José de Echevarría	Vitoria.
1670	Juan de Andueza	Alcalá de Henares.
1671	Juan de Andueza	Talavera de la Reina.
1675	Juan de Andueza	Méntrida.
1678	Juan Apecechea	Pamplona.
1683	Fray José de Echevarría	Tolosa.
1687	Roque Blasco	Valencia.
1692	Domingo Mendoza	Buitrago.
1693	Félix Yoldi	Arróniz.
1695	Domingo Mendoza	Madrid.
1697	José Mañeru	Sangüesa.
1697	Antonio Bergero	Valencia.
1700	Pedro Liborna Echevarría	Segovia.
1701	Diego de Orio y Tejada	Covarrubias.
1702	Pedro Liborna Echevarría	El Escorial.
1703	Domingo Mendoza	Pastrana.
1705	Antonio Bergero	Valencia.
1706	Domingo Mendoza	Madrid.

Este nuevo invento ideado por fray José Echevarría, no se limitaba solamente a matizar o contrastar el único timbre de una segunda corneta, sino que tuvo dos orientaciones fundamentales: la de contrastar uno o varios timbres solistas y la de formar un bloque sonoro expresivo<sup>78</sup>. A partir de 1683 en adelante, las arcas de ecos adoptan una nueva orientación en su evolución: los registros destinados a estos compartimentos ya no se limitan a unos pocos

77. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 319.

78. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI- XVIII, Vol. 1*. Oviedo 1988, pág. 252.

medios registros tiples, sino que abarcan un teclado completo, llegando a albergar registros enteros de ambas manos pertenecientes a las tres familias de registros. Este tipo de arcas de ecos, llamadas «*arcas generales*», tiene su origen casi un cuarto de siglo después de la primera aparición de las «*arcas particulares*», y consistían de una pareja de arcas –una para cada mano– alojadas en el interior del pedestal del órgano, debajo del secreto del *órgano principal*. Este nuevo teclado totalmente en ecos es *el más importante fruto de la semilla que habría sembrado el organero franciscano*<sup>79</sup>.

Las arcas de ecos, dependiendo de su tipo, se encuentran ubicadas sobre dos asentamientos claramente diferenciados. Habitualmente, las pequeñas o particulares van sobre un secretillo elevado, unido a través de unos largos conductos que arrancan desde el secreto principal. Sin embargo, las arcas generales van alojadas alrededor de los medios secretos que descansan en el interior del pedestal del órgano, justo debajo del secreto principal y ligeramente elevado sobre el nivel del suelo. A cada mitad del secreto le corresponde su arca y la apertura de ambas es sincronizada<sup>80</sup>.

Las denominaciones más generalizadas entre los organeros españoles de este nuevo compartimento fueron *órgano de ecos*, *teclado en ecos* y *cadereta en ecos*, y el teclado que lo controlaba era siempre el inferior, es decir: el *primer teclado*. Con la inclusión de este compartimento se proporcionó al órgano un nuevo plano sonoro que pasó a formar parte del esquema del órgano clásico español. El primer teclado totalmente en ecos data del año 1683 y fue construido por el organero navarro Juan de Andueza en el órgano de la iglesia conventual de la Santísima Trinidad de Madrid. Con ello se estableció una revolucionaria estructura que contrastaba claramente con lo que hasta entonces fue el «*positivo*» interior.

Tabla 4  
Primeros teclados totalmente en ecos instalados desde su invención

AÑO	ORGANERO	LUGAR
1683	Juan de Andueza	Madrid.
1692	Jorge Sesma	México.
1695	Domingo Mendoza	Toledo.
1695	Fray Domingo Aguirre	Plasencia.
1696	Roque Blasco	Cuenca.
1696	José Beltrán	Cuenca.
1700	Domingo Mendoza	Sigüenza.
1703	Faustino Carvalho	Sevilla.
1712	Abraham Jordan	Londres.
1714	Fray Domingo Aguirre	Palencia.
1717	Fray Domingo Aguirre	Salamanca.
1718	José de Alsúa	Nava del Rey.
1723	Fray Domingo Aguirre	Sevilla.
1724	Fray Domingo Aguirre	Sevilla.
1730	José Nasarre	Guadalajara (México).
1738	Anónimo	Braga (Portugal).

79. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 325.

80. *Idem*, pág. 328.

Realmente el fundamento del mecanismo se encuentra en la tapa del arca de ecos, que al abrirse o cerrarse produce la suspensión en el sonido en ese acercase o alejarse o, como diría fray José Echevarría, *con su ida y venida*. El matiz que adquiere el eco está directamente relacionado con el área de apertura que proporcionan las tapas. Las hay de tres géneros: tapa superior enteramente móvil; un cuarto de la tapa, consistente en un ancho panel que se desliza horizontalmente, haciendo coincidir una serie de agujeros sobre otros que se encuentran sobre el tablero frontal del arca; y tapas múltiples –comúnmente en la parte superior, frontal y laterales– y celosías. El primero de los sistemas es el más generalizado, encontrándose en la mayoría de los órganos barrocos españoles. El segundo representa un caso muy excepcional y fue adoptado por el organero Antonio Pérez en 1714 y por Gregorio González Roldán en 1717, sistema al que denominaron con el término de «registro»<sup>81</sup>, por su similitud con las correderas de los registros propiamente dichos. Este mismo sistema, aunque de movimiento vertical (semejante al de una guillotina) fue el que empleó Abraham Jordan en el órgano de la iglesia de Saint Magnus Martyr de Londres. El tercer mecanismo consistía en una serie de puertas basculantes ideado por el organero mallorquín Jorge Bosch en 1778<sup>82</sup>, precedente asimismo del sistema de

persianas basculantes que aplicó Samuel Green en 1789<sup>83</sup>. Ambos sistemas representan el paso más decisivo para el perfeccionamiento, eficacia y agrandamiento de las arcas de ecos; son, además, la base del sistema moderno de persianas y celosías<sup>84</sup>.



El teclado expresivo que Abraham Jordan concibió en 1712 era bastante más incompleto que los construidos por los organeros españoles; en realidad se trataba de un reducido teclado de dos octavas de extensión –de *do*<sub>3</sub> a *re*<sub>5</sub>– que contenía unos pocos medios registros en el que no se hallaban presentes ni el lleno ni las mutaciones. Consistía de un medio teclado muy similar al teclado del «Echo» francés, y, al igual que en el caso español, pasó a ser una división clásica del órgano inglés hasta el año 1789<sup>85</sup>. El

15. Órgano de la iglesia de Saint Magnus Martyr en el que el organero Abraham Jordan introdujo el primer compartimento expresivo en Inglaterra.

81. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 331.

82. Ayarra Jarne, José Enrique: *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, pág. 115.

83. Audsley, George Ashdown: *The Art of Organ-Building, Vol. II*. New York 1969, págs. 38-40.

84. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 332.

85. Audsley, George Ashdown: *The Art of Organ-Building, Vol. II*. New York 1969, pág. 37.

teclado expresivo de Abraham Jordan carecía de registros graves, ya presentes en los órganos de Juan de Andueza, Jorge Sesma, Domingo Mendoza, fray Domingo Aguirre, etc..

No cabe duda que la invención de los ecos es uno de los hitos que más profundamente ha marcado en la evolución del órgano barroco español. A principios del siglo XVIII, parece claro que los registros en eco se fueron introduciendo en los instrumentos del área geográfica de la mitad norte de la Península. A partir de aquí, la dinámica e interés que suscitó esta ingeniosa innovación harían que pronto se fueran incorporando hasta en los pueblos más recónditos<sup>86</sup>.

Por otro lado, la lengüetería horizontal exterior distribuida en las fachadas de los órganos es la característica constructiva y ornamental más espectacular del órgano barroco español. El surgimiento de la lengüetería horizontal exterior *se debe al genio de los organeros de la tierra y no a una adaptación, ingeniosa o talentuosa, de técnicas que por doquier se imponían al instrumento*<sup>87</sup>. Esta peculiar disposición se desenmarca claramente de cualquier otra evolución europea y se encuentra presente en órganos de todas las magnitudes, incluso en aquellos poco mayores que un órgano *positivo* o *procesional*. Desde su invención, se convirtió en una práctica generalizada entre los organeros españoles y portugueses, práctica que se prolongaría hasta la irrupción del órgano romántico sinfónico del último tercio del siglo XIX.

La evolución de la lengüetería tendida está dividida en dos etapas claramente diferenciadas: primero se colocaron los registros de tipo *regalía* poco antes de 1590, y; después de más de medio siglo se hizo lo propio con los registros de lengüetería de pabellón largo. *Son dos pasos fundamentales que marcan sendos hitos en la historia de nuestra organería*<sup>88</sup>.

La *dulzaina*, ausente en el órgano que se desarrollaba entre Cataluña y Valencia, era el registro predilecto del órgano castellano<sup>89</sup>. Este registro, presente también de la evolución del medio registro, vuelve a ser reelegido por los organeros para disponerlo horizontalmente en el exterior del órgano. El primer organero que inició esta singular ubicación de las dulzainas fue el maestro organero Gaspar Marín, al que le siguieron Juan de la Fuente, Guillaume de Lupe y Manuel Marín<sup>90</sup>. En efecto, Gaspar Marín, afincado en la ciudad de Logroño, se comprometía en 1588 con el cabildo de la catedral de Huesca a construir un órgano, en cuyas condiciones se reflejaba una diferencia de dulzainas, *en su secreto de por sí, sobre el juego*. Sin embargo, aunque parece claro el lugar de ubicación, esta expresión no señala el asentamiento concreto de las dulzainas en fachada. Al igual que Juan de la Fuente y Guillaume de Lupe, se sobrentiende que ese lugar corresponde a la parte frontal del secreto, encima del teclado o «*adelante*», como en el caso de Manuel Marín. De este modo, se puede decir que la ubicación de las dulzainas en fachada surgieron entre los años 1588 y 1601, llegando a extenderse de una forma gradual durante toda la primera mitad del siglo XVII (ver tabla nº 5). Después se generalizaría en la segunda mitad, coincidiendo con la aparición de los primeros clarines en fachada<sup>91</sup>.

86. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVIII, Vol. 1*. Oviedo 1988, pág. 249.

87. *Idem*, pág. 258.

88. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 283.

89. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVIII, Vol. 1*. Oviedo 1988, pág. 259.

90. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 284.

91. *Idem*, pág. 285.

En 1625, Manuel Marín se comprometía a construir el órgano de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid, en cuyo contrato hace referencia a *unas trompetas unísonus del flautado mayor sobre el juego, con su secreto aparte, y que las bocas respiren por encima del friso y los cepos de dichas trompetas han de ser de plomo y las cucharas de latón*<sup>92</sup>. Este testimonio documental parece indicar la colocación de las trompetas, sin embargo, no termina de definir la forma concreta en la que se llevó a cabo.

Tabla 5  
Relación de las primeras dulzainas colocadas en fachada.

AÑO	ORGANERO	LUGAR
1588	Gaspar Marín	Huesca.
1594	Juan de la Fuente	Olite.
1600	Guillaume de Lupe	Calatayud.
1601	Manuel Marín	Segovia.
1610	Claudio Girón	Sigüenza.
1620	Manuel Marín	Valladolid.
1626	Manuel Marín	Valladolid.
1636	Juan de Argüete	Burgos.
1659	Bartolomé Porras Franse	Icod (Tenerife).

Por un lado, existe el problema que conlleva la expresión «*trompetas unísonus del flautado*», pues, en un sentido amplio, puede entenderse como registro de la familia de lengua de pabellones cortos. No debemos olvidar que, durante aquella época, las regalías también solían denominarse con el término más genérico de trompetas.

De cualquier manera, en el caso de tratarse de trompetas de pabellón largo, nos encontramos con algunas dificultades en cuanto a su disposición en la fachada. Al igual que el flautado, en caso de tratarse de 45 trompetas, éstas necesitarían un tablón aconductado para poder extenderlas a lo largo de la fachada, lo que conllevaría a tres formas posibles de colocación: vertical, acodada y horizontal. La más lógica y técnicamente viable de todas ellas sería la disposición horizontal. No obstante, el mantener esta afirmación entraría en contradicción con un hecho que es totalmente reconocido: el primer registro de lengüetería que se colocó horizontalmente en fachada es posterior y es un registro de clarín de mano derecha; no de ambas manos<sup>93</sup>. Esta misma explicación podría ser totalmente válida para el caso del órgano de la localidad tinerfeña de Icod. En 1659, el organero Bartolomé de Porras realizaba en este instrumento *unas trompetas en la delantera y un flautado encima de las trompetas que haga la fachada, que no taña, solo para bien parece*<sup>94</sup>. Las evidencias parecen indicar que la disposición de estos registros era horizontal y en el exterior de la fachada. Sin embargo, las dudas siguen ahí: ¿se trataba realmente de trompetas o eran simplemente dulzainas? La

92. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano en la Provincia de Valladolid: Catalogación y Estudio*. Valladolid 1981, pág. 398.

93. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 287.

94. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI- XVIII, Vol. 1*. Oviedo 1988, pág. 258.

respuesta a estos interrogantes queda resuelta a través de tres contratos establecidos por fray José Echevarría y su discípulo del mismo nombre y apellido. El primero de ellos data de 1677 y es para la construcción del órgano de la iglesia de San Juan Bautista de Mondragón; los otros dos son de 1683 y pertenecen al de la iglesia de Santa María de Tolosa. En todos estos documentos fray José Echevarría vuelve a referirse al órgano del convento de San Diego de Alcalá de Henares, atribuyéndose para sí la innovación de colocar por primera vez horizontalmente un clarín tiple en fachada:

«Mas otro juego o diferencia de dulzainas las cuales se ponen en la fachada del órgano dispuestas en el canto del secreto principal en forma de artillería.

Otro sí sería de mucho lucimiento el que se pusiese el medio registro alto de clarines. Diferencia que en ningún órgano se ha executado, salvo en el órgano que ahora he fabricado en el convento de San Diego de Alcalá de Henares y por ser tan relevante causará más novedad aunque dificultosa en la ejecución por lo extraordinario de dicha mixtura y su composición. Y para esta diferencia lleva por sí su tablón con sus conducciones el cual tablón sirve de secreto para dichos clarines, los cuales se ponen en la Cornisa Principal en forma de tiros que hermocean toda la fachada del órgano»<sup>95</sup>.

En los contratos firmados pocos años después para el órgano de Santa María de Tolosa, fray José Echevarría vuelve a tomar como referencia el órgano de San Diego de Alcalá, reivindicando nuevamente la invención del clarín dispuesto en fachada. Es más, no sólo lo inventó sino que sistematizó su utilización, ayudado por dos de los organeros más importantes de su escuela: su sobrino José Echevarría y fray Domingo de Aguirre, quienes prosiguieron y difundieron su innovadora idea<sup>96</sup>. Las aclaraciones del organero vasco no pueden ser más evidentes:

«Más lleva medio registro de clarines. Diferencia que la primera vez executó en el órgano de Alcalá de Henares, fuera de otras muchas novedades. (...).

Sólo con las veras a que me obliga mi estado que para executar lo que narra este [primer] memorial, que no se necesita que el artífice que lo ha de executar sea muy superior y realzado, sino que para dicha ejecución haya visto obrar y [haya] trabajado estas novedades en compañía del que las inventó, pues, no siendo de su escuela, doy todo por malogrado y no menos desacertado»<sup>97</sup>.

Las afirmaciones del organero franciscano no dan lugar a dudas. Estas cláusulas de los contratos de los órganos de Mondragón y Tolosa dejan bien claro cómo, cuándo y dónde surgió la innovación de la trompetería horizontal exterior.

La primera lengüetería de pabellón largo colocada en fachada fue un medio registro tiple de clarín, mediante un dispositivo de conductos y tabloncillos acanalados; viene de la mano de fray José Echevarría y fue introducida, en 1659, en el órgano del convento de San Diego de Alcalá de Henares.

El clarín de fachada iba a encontrar muy pronto su compañero, el clarín en ecos –inventado también por fray José Echevarría para el órgano de San Francisco de Vitoria–, ofreciendo la posibilidad de establecer ese marcado contraste entre la lengüetería exterior e interior tan característico de nuestro órgano barroco.

95. Donostia, Padre José Antonio de: *Música y Músicos del País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 89.

96. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 289.

97. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, págs. 124-126.



16. La colocación de registros de lengüetería de pabellón largo, iniciada por fray José de Echevarría a mediados del siglo XVII, fue adoptada por la totalidad de los organeros españoles, que la extendieron rápidamente por todos los órganos de nuestra geografía nacional. En la imagen podemos observar la magestuosidad de la trompetería exterior del órgano de la iglesia de San Hipólito de Támara de Campos (Palencia), construido en 1742 por Agustín Merino de la Rosa y restaurado en 1986 por el organero Federico Acitores.

Fray José Echevarría era totalmente consciente de la novedad que estaba ofreciendo tanto a la iglesia de Mondragón como a la de Tolosa. El clarín de mano derecha fue el único medio registro de pabellón largo que acompañó a las dulzainas en la fachada durante casi un cuarto de siglo. Semejante acontecimiento dio origen a una profunda innovación a la organería en España y representa el primer eslabón de una larga cadena. *Tras dos largas décadas de trabajo pionero, la práctica que inauguró fray José Echevarría prendió en todos los organeros, se extendió formando un auténtico movimiento y se desarrolló en sucesivas oleadas de avances*<sup>98</sup>.

A tenor de la documentación publicada hasta la fecha, fray José Echevarría, después de trabajar en solitario, formó su escuela y sus oficiales, sobresaliendo entre los más destacados su sobrino José Echevarría, fray Domingo de Aguirre y Pedro Liborna Echevarría. Hasta 1680, parece ser que fue el clarín de mano derecha el único medio registro colocado en el exterior de la fachada, práctica que iría desapareciendo hacia 1720, coincidiendo con la muerte de Juan Bautista Cabanilles<sup>99</sup>. A partir de entonces se comenzaría a aumentar el número de registros de lengüetería en las fachadas de los órganos españoles, ampliando los timbres y tesituras de los mismos.

---

98. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 293.

99. *Idem*, pág. 294.

Tabla 6  
Relación de los primeros órganos que dispusieron de trompetería (de pabellón largo) horizontal

AÑO	ORGANERO	LUGAR
1659	fray José Echevarría	Alcalá de Henares.
1665	fray José Echevarría	Vitoria.
1677	fray José Echevarría	Mondragón.
1683	fray José Echevarría	Tolosa.
1683	Juan de Andueza	Madrid.
1683	Jaime de Sola	Medina de Rioseco.
1687	Roque Blasco	Valencia.
1688	Diego de Mora	Madrid.
1688	José Artiaga	Benevivere.
1692	fray José Echevarría	Palencia.
1692	José Mañeru	Falces.
1693	Félix de Yoldi	Sesma.
1694	José Mañeru	Arróniz.
1696	Domingo Mendoza	Madrid.

De esta multiplicación de la lengüetería, en la que siempre se hallaba presente el registro de regalías, surgiría muy pronto el *bajoncillo*, que, junto con el clarín, iba a formar (en su forma más básica) el lleno de lengüetería tendida. Con ello se abría la posibilidad de poder interpretar obras de ambas manos, además de las obras partidas de una y otra mano<sup>100</sup>. La pareja *bajoncillo-clarín* fue introducida por el organero navarro Juan de Andueza y fue una práctica que se extendería a lo largo de todo el siglo XVIII, incluso en los órganos más modestos de la mayoría de las parroquias rurales. Poco a poco irían surgiendo, además del bajoncillo, la *trompeta magna*, proporcionando la tesitura de 16 pies en el medio teclado agudo, y, casi simultáneamente, la *trompeta de batalla*, con lo cual la lengüetería exterior de fachada adquirió la tesitura fundamental de 8 pies. Igualmente a principios del siglo XVIII José Mañeru sacaría a la fachada el *clarín en quincena* o *chirimía*, dando a la lengüetería de mano izquierda la tesitura de 2 pies.

El órgano español fue formando un lleno de lengüetería cada vez más rico, aunque todavía incompleto, comprendiendo los registros de *trompeta de batalla*, *bajoncillo* y *trompeta magna*. Así se fue ganando en variedad de tesituras, idénticas a las puestas por fray José Echevarría en 1659 para establecer el lleno de lengüetería interior. Los maestros que lo sacaron a fachada fueron Jorge Sesma, fray Domingo Aguirre, José de Alsúa y Francisco Turull, manteniéndolo Pedro Liborna Echevarría (hijo) hasta los años de 1744<sup>101</sup>.

El primer lleno de lengüetería fue solamente interior, agrupando las tesituras de 8, 8 y 4 pies en la mano izquierda y 16, 8 y 8 pies en la mano derecha. Esta estructura sonora de la lengüetería interior fue creada por fray José Echevarría en los órganos de San Diego de Alcalá y de Santa María de Tolosa, y representa una novedad de tal envergadura que rápi-

100. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 295.

101. *Idem*, pág. 297.

damente suscitó fuertes controversias. Sin embargo, el tiempo le daría la razón; los órganos de épocas posteriores adoptaron su esquema y lo desarrollaron hasta las últimas consecuencias. La idea de concebir el lleno de lengüetería en tesituras distintas y en consonancias de octava, e incluso de quinta, inauguraba una de las características más revolucionarias del órgano barroco español<sup>102</sup>.

#### 1.4. Fray José de Echevarría y su discípulo José de Echevarría y su paso por la villa de Ochandiano

A la hora de establecer las bases del desarrollo del órgano barroco español, resulta imposible pasar por alto los contratos formalizados por fray José de Echevarría para la construcción del órgano de la iglesia de San Juan de Mondragón (1677) y, posteriormente, para el de la iglesia de Santa María de Tolosa (1683 y 1686). Estos documentos publicados por el prestigioso musicólogo P. José Antonio de Donostia, por los datos que aportan, son indispensables para el estudio de la evolución de la trompetería exterior y de los registros en eco. En ambos casos nos conducen al órgano que fray José de Echevarría realizó para el convento de San Diego de Alcalá de Henares, instrumento que serviría como modelo para obras posteriores.

El apellido Echevarría es harto conocido en el mundo de la organería de los siglos XVII y XVIII en toda la geografía nacional. Llevaron esta firma órganos como los de Alcalá de Henares, Santo Domingo de la Calzada, Tolosa, Palencia, Segovia, Toledo, El Escorial, Salamanca, Ciudad-Rodrigo, El Burgo de Osma, Oviedo,...., entre los más destacados. Los numerosos organeros Echevarrías, y que en los documentos aparecen también como Chevarría, Chavarría, Echavarría,...., corresponden en cada caso a diferentes miembros: fray José, José, Domingo, Ventura, Antonio, los Liborna Echevarría con Pedro (padre e hijo) y José, todos ellos organeros del rey.

Fray José de Echevarría o José de Eizaga Echevarría, parece ser que nació en la villa guipuzcoana de Eibar hacia el primer cuarto del siglo XVII, y sin ningún género de dudas se puede afirmar que fue la figura más importante en el conjunto de la organería hispana del siglo XVII. Las conquistas técnicas y constructivas que surgieron a través de él, le convierten en el principal promotor que sentó las bases para la definición de un órgano barroco español en pleno desarrollo<sup>103</sup>.

Realmente todavía es muy poco lo que se sabe acerca de fray José Echevarría. Lo cierto es que ya en noviembre de 1659, el concejo de la villa de Eibar dejó constancia en sus archivos, de que Echevarría, vecino y natural de la citada villa, había fabricado un órgano para la iglesia de San Andrés<sup>104</sup>. Al año siguiente, el fraile franciscano se encontraba trabajando en la construcción del órgano de la iglesia de Santa María de la villa vizcaina de Lequeitio<sup>105</sup>; este instrumento fue reparado y ampliado entre los años 1708 y 1711 por el

---

102. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, págs. 300-301.

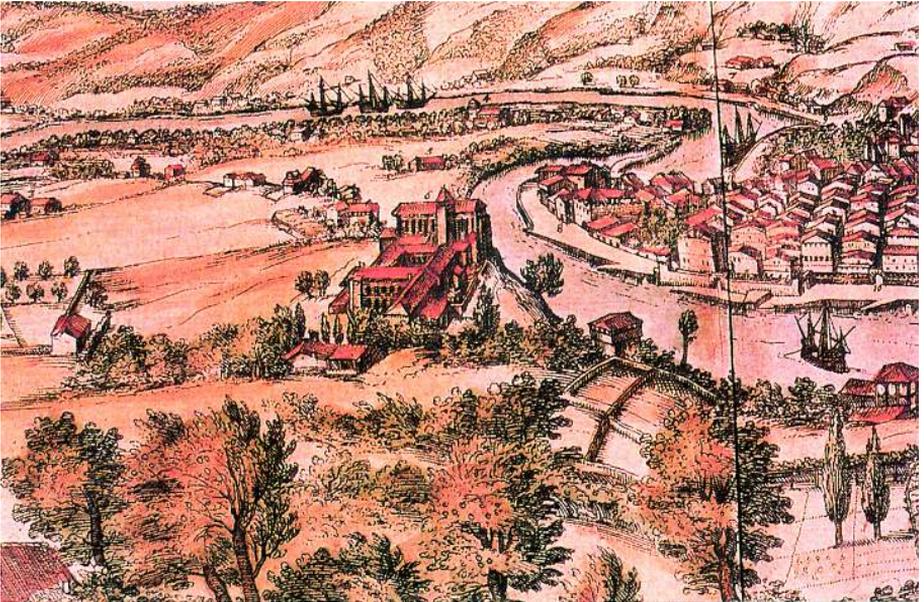
103. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVIII. Vol. I. Oviedo* 1988, pág. 162.

104. Bagües Erriondo, Jon: *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. Usúrbil 1979, pág. 32. Múgica, Gregorio de: *Monografía Histórica de la Villa de Eibar*. Irún 1910, pág. 129.

105. José Antonio Arana Martija menciona a Joseph Echevarría como «afamado organero eibarrés». Arana Martija, José Antonio: *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 235.

maestro organero de Elorrio Antonio de Echevarría<sup>106</sup>, discípulo y pariente de fray José Echevarría.

Pertenciente a la comunidad franciscana de Bilbao, sabemos que entre 1662 y 1664 aderezó el antiguo órgano de la catedral de Santo Domingo de la Calzada y se comprometía a la construcción de otro órgano nuevo para la misma catedral. Efectivamente, en 1662 el P. Echevarría tenía concertada la obra del instrumento de la catedral calceatense, cuyo cabildo, tratando de informarse acerca de su paradero, se puso en contacto con el guardián del convento de San Francisco de Bilbao<sup>107</sup>. Durante el año de 1665, construyó el órgano del convento de San Francisco de Vitoria<sup>108</sup>, donde colocó por primera vez un medio registro de clarín en ecos, que, junto con la corneta en ecos, formaron un nuevo y original plano sonoro característico del órgano barroco español. Poco después, en 1667, realizaba algunos trabajos de afinación y ampliaba el órgano de San Andrés de Eibar, ofreciéndose a construir un órgano nuevo para el santuario de Nuestra Señora de Arrate, de la misma villa. Este instrumento permaneció en el pequeño santuario hasta 1816, año en el que fue retirado definitivamente por encontrarse totalmente inutilizado<sup>109</sup>.



17. Fragmento de un grabado de Bilbao del siglo XVII. El convento de San Francisco, situado en el centro, fue uno de los centros franciscanos más importantes que se erigieron en el País Vasco. A dicha comunidad de Bilbao, pertenecieron los afamados organeros franciscanos fray José de Echevarría y fray Domingo de Aguirre.

106. Arana Martija, José Antonio: Bizkaia 1789-1814, *La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 235.

107. Sáez de Ocáriz y Ruiz de Azúa, Matias: *La Música en los Archivos de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, siglos XVI al XX*. Logroño 1985, págs. 188-189. Inédito.

108. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 121.

109. Bagüés Erriondo, Jon: *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. Usúrbil 1979, págs. 32-33.

Tras perder el rastro del fraile franciscano durante diez largos años, en 1677 nos lo volvemos a encontrar en la villa guipuzcoana de Mondragón, acompañado esta vez por un discípulo sobrino suyo, llamado también José Echevarría.

En cuanto al órgano de Mondragón, no podemos decir que fuera un ejemplar modélico como su antecesor, el del convento de San Diego de Alcalá. Sin embargo, su contrato resulta de un gran interés musicológico por diversos aspectos técnicos y constructivos, puestos ya en práctica por el mismo artífice en el mencionado órgano de Alcalá de Henares. Como ya hemos expuesto en el apartado anterior, el órgano construido por Echevarría en la iglesia de San Juan de Mondragón, según testimonio del propio maestro organero, llevaba un *medio registro alto de clarines, diferencia que en ningún órgano se ha ejecutado, salvo en el órgano que ahora he fabricado en el convento de San Diego de Alcalá de Henares*<sup>110</sup>. Con ello se iniciaba la técnica de los tablonos acanalados para la conducción y distribución del viento a la trompetería de fachada, ofreciendo la posibilidad de disponer los caños en diferentes formas simétricas. De esta manera, la fachada del órgano adquirió un magnífico impacto visual y musical, pues, gracias a su sonido más directo, proporcionaba un novedoso colorido tímbrico a las obras organísticas. Pero no fue ésta la única innovación que introdujo fray José Echevarría en los órganos de Alcalá y de Mondragón. A pesar de que este último no dejaba de ser un instrumento modesto, el maestro franciscano dejó aquí uno de los testimonios más claros de su capacidad creadora.

El órgano de la iglesia de San Juan Bautista de Mondragón, volvemos a insistir, era un instrumento de dimensiones más bien reducidas; sin embargo existen ciertas puntualizaciones que no pueden pasar desapercibidas. En primer lugar, comenzaremos citando el flautado de 13 palmos, considerado siempre por los organeros como el registro principal del órgano y que fray José de Echevarría lo colocó por duplicado. La duplicación de registros unísonos, como su propio nombre indica, consiste en colocar independientemente dos registros idénticos sobre el mismo secreto, bien en toda la extensión del teclado o sólo en la mitad aguda del registro, haciendo corresponder a cada uno de ellos su propia corredera<sup>111</sup>. Este procedimiento tenía por objeto dar más cuerpo al sonido del órgano o, como lo diría Echevarría, «*para que las voces del órgano sean más abultadas*»<sup>112</sup>, cuando las dimensiones del templo lo requería. Tuvo su origen a comienzos del siglo XVII con el organero de origen flamenco Hans Brevos y se prolongó hasta finales del siglo XVIII, aplicándose exclusivamente a registros de consonancia perfecta –flautado, octava y, principalmente, quincena–<sup>113</sup>. La tendencia de duplicar registros fue más bien ocasional, pues, aunque Echevarría la aplicó en el órgano de Mondragón, pocos años después advertiría que esta práctica no dejaba de ser «*superflua*» si no se cumplían ciertas condiciones<sup>114</sup>.

Dentro de los registros compuestos de la familia de los flautados, el órgano de Mondragón también presenta alguna novedad. Por un lado, fray José de Echevarría utilizó el término más preciso de *compuestas de lleno* como sinónimo de *lleno*, término que se generalizó rápidamente, siendo empleado en numerosos contratos y composiciones de órganos

---

110. Donostia, Padre José Antonio de: *Música y Músicos en el País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 87.

111. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 99.

112. Donostia, Padre José Antonio de: *Música y Músicos en el País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 90.

113. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 99.

114. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 124.

de épocas posteriores. Pero la innovación más importante dentro de esta familia de registros, aplicada en el órgano de Mondragón, fue la colocación del registro de *sobrecímbala*, que, como en el caso del clarín de fachada, ya fue introducida en el órgano de Alcalá de Henares. En este sentido, fray José Echevarría, además de acuñar un nuevo término en el léxico de la organería, va mucho más allá, estableciendo una nueva organización de los registros compuestos de la familia del flautado: añade el nuevo registro de sobrecímbala de tres hileras y de tesitura más aguda que sus antecesores el lleno y la címbala:

«La segunda diferencia [*que se debe añadir*] ha de ser la sobre címbala tres caños por tecla, en la cual diferencia lleva la imperfecta como está executada dicha diferencia en el órgano de San Diego de Alcalá para avivar las voces de todo el lleno del órgano.»<sup>115</sup>

La sobrecímbala, inaugurada por fray José de Echevarría, pasó a formar parte de otra de las características del órgano barroco español. Tras él, fueron innumerables los organeros que siguieron esta iniciativa y que adoptaron otras denominaciones sinónimas como la de *recímbala*<sup>116</sup>.

Pero esto no es todo; la sobrecímbala propuesta por Echevarría se distinguía por incluir en su composición el armónico de tercera. Esta consonancia, conocida con el nombre de *tercerilla* o *imperfecta*, estaba en la tesitura de 24ª, 31ª y a veces de 38ª<sup>117</sup>, y su imperfección está justificada por el choque que produce el armónico de tercera con el resto de las consonancias de octava y quinta. En este sentido, fray José de Echevarría es uno de los pocos organeros que ofrecen una explicación de este hecho, aunque no descarta su utilidad musical.

En la familia de las flautas cabe resaltar las características que definían las propiedades de la corneta. Según el musicólogo James Wyly, la mayoría de las cornetas de los órganos barrocos españoles se componían de seis hileras, estando la última de ellas en la tesitura de decinovenena. Esta aparente norma estuvo tan generalizada que, a juicio de Wyly, podría considerarse como una característica nacional. Sin embargo, las recientes investigaciones llevadas a cabo por el P. Jesús Ángel de la Lama, tanto el número de hileras de las cornetas españolas como sus correspondientes tesituras presentan un panorama muy variado desde 1620 hasta 1880<sup>118</sup>.

De cualquier modo, a mediados del siglo XVII, fray José Echevarría ya construía cornetas de seis hileras con su techo armónico en decinovenena en los citados órganos de Alcalá de Henares y Mondragón:

«más ha de llevar el medio registro de mano derecha de la corneta real, su guía en unísono del flautado principal y lleva seis caños por tecla con su secreto aparte»<sup>119</sup>.

115. Donostia, Padre José Antonio de: *Música y Músicos en el País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 90.

116. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 326.

117. *Idem*, pág. 180.

118. *Idem*, pág. 400.

119. Donostia, Padre José Antonio de: *Música y Músicos en el País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 89.

Tabla 7  
Disposición del órgano de la iglesia de San Juan Bautista de Mondragón (Guipúzcoa).  
José de Echevarría (1677).

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado 1º de 13</i>	<i>Flautado 1º de 13</i>
<i>Flautado 2º de 13</i>	<i>Flautado 2º de 13</i>
<i>Octava</i>	<i>Octava</i>
<i>Docena Clara</i>	<i>Docena Clara</i>
<i>Quincena</i>	<i>Quincena</i>
<i>Decinovenas</i>	<i>Decinovenas</i>
<i>Lleno III</i>	<i>Lleno III</i>
<i>Címbala IV</i>	<i>Címbala IV</i>
<i>Sobrecímbala III</i>	<i>Sobrecímbala III</i>
<i>Nasardo en 12ª</i>	<i>Nasardo en 12ª</i>
	<i>Nasardo en 17ª</i>
	<i>Corneta Real VI</i>
<i>Trompeta Real</i>	<i>Trompeta Real</i>
<i>Dulzaina</i>	<i>Dulzaina</i>
	<i>Clarín</i>

División del teclado entre  $do_3$  y  $do\#_3$

Como registros complementarios de acompañamiento o *juguetes* disponía de *cascabeladas, jilgueros, bordón gaita zamorana y atabales.*

Durante este mismo período del siglo XVII, la corneta ya conocía dos asentamientos: una en disposición «libre» y otra encerrada dentro del arca de ecos. De esta manera, fray José de Echevarría, inventor de los clarines y de las cornetas en ecos, determinó diferenciar ambas cornetas –la libre y la de ecos–, asignando el término de «*corneta real*» a aquella que se hallaba libre, es decir, fuera del arca de ecos. Este término acuñado por el fraile franciscano, prendió en el vocabulario de organeros posteriores y llegó a ser una constante en nuestros órganos barrocos<sup>120</sup>.

De igual manera, fray José Echevarría utilizó el calificativo «*real*» para el registro de trompeta. Primero en Alcalá de Henares, en 1659, y después en Mondragón, en 1677, en cuyos instrumentos colocó los registros de «*trompeta real*». Estas fueron unas de las primeras menciones, junto con otras alusiones anteriores de Quintín de Mayo (1640) y Juan García Marañón (1642)<sup>121</sup>. No obstante, quien mejor define el significado de la trompeta real es fray José Echevarría, que las denomina así por *asimilarse a la voz natural de la trompeta*<sup>122</sup>.

Desde la primera mitad del siglo XVI, los organeros comenzaron a introducir registros de adorno, registros a los que se aplicaron denominaciones que definían su afinidad con los sonidos reales que pretendían imitar, como son: carassa, atabales, temblante, ruiseñores,

120. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 416.

121. *Idem*, pág. 670.

122. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 125.

gaita...<sup>123</sup>. Sin embargo, no se adoptó ningún término apropiado que definiera esta agrupación o familia de registros, hasta la segunda mitad del siglo XVII. El primero en hacerlo, una vez más, fue fray José Echevarría cuando en 1677 redactó el contrato para la construcción del órgano de la iglesia de San Juan de Mondragón<sup>124</sup>. Este grupo de registros de «juguetes alegres» estaba formado por: *cascabeladas*, *jilgueros*, *bordón de gaita zamorana* y *atabales*:

«Y siendo gusto de la noble Villa se le podrán poner otros juguetes alegres como son los cascabeladas, jilgueros, los bordones de la gaita zamorana y atabales»<sup>125</sup>.

La cascabelada es una adopción del mismo nombre secular de la fiesta y de la danza y es la primera denominación de este registro de adorno, que posteriormente pasó a llamarse *rueda de cascabeles* o, simplemente, *cascabeles*. Según el P. Jesús Ángel de la Lama, es un término exclusivo del organero franciscano y aparece únicamente en el contrato firmado en 1677 para el órgano de la villa de Mondragón.

De manera similar, el término «*jilgueros*» sólo aparece en este contrato de 1677<sup>126</sup>. Sin embargo Echevarría no proyecta un registro específico que imite exactamente el canto de los jilgueros; únicamente utiliza una denominación más concreta como comparativo del término más generalizado de «*pájaros*», registro éste que, como su propio nombre indica, trata de imitar los trinos de los pájaros.

Los *bordones de la gaita zamorana* hacen una alusión muy concreta a la parte del instrumento musical al que se refiere. Su cometido no era otro que el de proporcionar un sonido de fondo estático y permanente en tónica y dominante, sobre el que se hace cantar la parte melódica. En cuanto a los *atabales*, fray José de Echevarría mantiene el antiguo nombre del centenario registro de adorno, conocido posteriormente como *tambores* y *timbales*. Este registro, contra lo que pueda parecer, no era de percusión, sino que consistía de dos tubos graves desafinados entre sí a distancia de casi medio tono, colocados sobre un secretillo en el interior del órgano, y que producían una especie de redoble constante y monótono<sup>127</sup>.

Después de la construcción del órgano de Mondragón, el 15 de junio de 1680 se formalizaría ante el escribano de la villa de Ochandiano, Bernardo de Zaraa, el contrato para el nuevo órgano que se habría de fabricar en la iglesia parroquial Santa Marina<sup>128</sup>. Lamentablemente todavía desconocemos el paradero de este documento debido, fundamentalmente, a la escasez de protocolos referentes a nuestra villa. Nada hubiera sido más deseable que el poder contar con esta escritura, pues, por encontrarse situado cronológicamente entre los contratos de los órganos de Mondragón y Tolosa, podría haber aportado algún dato interesante acerca del desarrollo del órgano barroco español. No obstante, a pesar de las dificultades y dentro de nuestra desgracia, cabe la posibilidad de poder hacernos una ligera idea de lo que fue aquel órgano de Echevarría, construido para la iglesia de Ochandiano.

123. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 701.

124. *Idem*, pág. 702.

125. Donostia, Padre José Antonio de: *Música y Músicos en el País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 90.

126. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 747.

127. *Idem*, pág. 724.

128. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1680.

Las dos únicas referencias que nos pueden aclarar algo acerca de este instrumento, están recogidas en dos actas fechadas en los años 1680 y 1681 respectivamente, y que todavía hoy se conservan en los archivos del Ayuntamiento de la villa. La primera de ellas, redactada el 16 de junio de 1680, nos revela la cantidad que se pagó por el nuevo instrumento, así como el autor que lo llevó a cabo:

«... y así estando juntos (...) [el] alcalde propuso y dijo de cómo en ejecución de presentes jueces (...) había propuesto en los ayuntamientos de esta dicha villa de hacer un órgano para la iglesia parroquial de esta dicha villa habían hecho concierto y escritura ayer sábado quince de este presente mes y año con el maestro Joseph de Echevarría vecino de la villa de Oñate por mil y cien ducados de vellón obligándose de lo hacer conforme el memorial (...) acabando y executando en toda perfección para el día de San Juan Bautista veinticuatro del mes de junio de mil seiscientos ochenta y dos años puesto en su caxa que a costa de esta villa se concertó de hacerla Santiago de Eriz vecino de la villa de Mondragón por mil cuatrocientos reales de dicho vellón para ponerla así hecho en toda perfección en el coro de la dicha parroquial de esta villa conforme la traza que para ello el dicho Joseph de Echevarría le concertó de darle, y todo lo cual como de suso dicho (...) se asentó por escritura que se otorgó por testimonio de mí el escribano presente para hacer el pago en los plazos y tiempos en ella referidos que todo en ella asentado lo hace manifestación yo de cómo el dicho Joseph había recibido treinta y un doblones además de dos escudos de oro, y el dicho Santiago de Heriz veinte y seis reales de a ocho en plata blanca de mano de los señores alcalde y regimiento habiéndolos entregado Juan de Eguía diciendo eran los que en poder del (...) el año pasado de mil y seiscientos y setenta y nueve siendo el suso dicho alcalde ordinario de esta villa: y sobre lo suso dicho habiendo conferido siendo (...) y conformes (...) que el dicho concierto y escritura del dicho órgano y su caxa estaba bien hecho y así lo aprueban...»<sup>129</sup>

Ciertamente, aunque todavía los investigadores no han conseguido devanar satisfactoriamente la complicada maraña de organeros de apellido Echevarría, podemos afirmar con total seguridad que en este caso son los mismos personajes que aparecen en Mondragón. Así, el José Echevarría que se menciona en este documento no es precisamente el fraile franciscano –conocido como fray José de Echevarría y natural de Eibar–; sino su discípulo, que, con el mismo nombre y apellido, estaba íntimamente ligado a su maestro en toda esta etapa de innovaciones. En el caso del órgano de la villa de Ochandiano, se observa un paralelismo idéntico que en el de Mondragón. El fraile será quien se encargue de diseñar y establecer las condiciones y la disposición del instrumento, mientras que la materialización de la obra corre a cargo de su discípulo José de Echevarría, vecino de la villa de Oñate.

Durante el otoño de 1680, José de Echevarría (discípulo) se hallaba en la construcción del órgano de la iglesia de Santa Marina, dato que se confirma a través del acta redactada por el Ayuntamiento de la villa en octubre de aquel mismo año<sup>130</sup>:

«... Otro sí para tañer el órgano nuevo que [se] está haciendo para la Parroquial de esta villa se prevenga organista que taña, y si Rodrigo de Echevarría el de Urigoiena quisiere su hijo el estudiante aprenda, a tañer el órgano, y sirva en dicho exercicio a esta villa y para en dos años se le dé seiscientos reales de vellón, a trescientos reales cada año pagado como convenga en sus plazos concertados por escritura...»

La obra no estaría concluida hasta un año después, cuando en noviembre de 1681 vino –esta vez sí– fray José de Echevarría para examinar y emitir su dictamen sobre el estado de la obra:

---

129. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1680.

130. *Idem*.

«... otorgamos y decimos por cuanto el Maestro Joseph de Echavarría vecino de la Villa de Oñate se obligó de fabricar un órgano nuevo para la iglesia Matriz de esta Villa en virtud, de escritura de su razón que pasó por testimonio de Bernardo de Zara Escribano del número de esta Villa, y la traza y memorial para el efecto hizo fray Joseph de Echavarría religioso de la orden de (...) Seráfico San Francisco y Maestro artífice en dicho arte y por haber acabado y (...) parte haber traído para su vista y examen al dicho religioso quien habiendo reconocido y tanteado le declaró estar conforme el memorial y condiciones insertas en la dicha escritura según que consta por su declaración hecha, a los seis de este presente mes y año y no faltar sino en la refinación que se ha de hacer por el mes de octubre del año siguiente al de ochenta y dos y en su consideración y habernos pedido el dicho Joseph de Echavarría a que le demos recibo de la entrega y por que es justa su sentencia así se la dimos con las mismas circunstancias que contiene la dicha memoria y nos damos por entregado el dicho órgano sobre que renunciamos las leyes del entrego y prueba del recibo como en ellos se contiene y nos obligamos de que no se pidiera por nuestra parte ni en nuestro nombre cosa alguna además de lo contenido en la dicha declaración por el dicho religioso y si lo hiciéremos en contrario o lo hicieren nuestros sucesores seamos y sean derecha desde juicio como cosa intentada por no parte de ello le damos recibo...»<sup>131</sup>

Todavía a falta de una documentación más precisa, el único punto que puede servirnos como referencia, son los 1.227 ducados pagados por la villa de Ochandiano, comparados con los 1.400 que costó el órgano de Mondragón. A juzgar por esta comparación, nos encontramos con que el órgano instalado en la iglesia de Santa Marina era de características similares al de Mondragón, aunque ligeramente más reducido. Sin embargo, a pesar de ello, el interés que pudiera tener la historia de este pequeño órgano reside en el hecho de ser de la factura de uno de los organeros más pioneros e innovadores de su tiempo, como lo fue el fraile franciscano fray José de Echevarría, a quien se considera en nuestros días como el padre del órgano barroco español.

Por todo ello, es imposible determinar qué registros omitió fray José de Echevarría (si es que hubo tal omisión) en esta diferencia de precio. Del mismo modo, tampoco podemos tener conocimiento alguno de que el órgano instalado de la parroquia de Santa Marina de Ochandiano poseyera alguna de las innovaciones que estaba introduciendo el fraile franciscano durante este período de la segunda mitad del siglo XVII.

Hacia el año de 1681, es muy probable que el fraile franciscano proyectase también el órgano construido por su discípulo José Echevarría, para la iglesia de Santa María de Marquina-Xemein (Vizcaya)<sup>132</sup>.

En 1683, fray José de Echevarría presentaba un memorial para la construcción de un nuevo órgano en la iglesia de Santa María de Tolosa (Guipúzcoa). Aparentemente, el maestro organero, con objeto de sorprender a las autoridades de la villa, presentó un elaborado proyecto basado en un instrumento de 26 palmos, réplica del renombrado órgano que él mismo había fabricado en 1659 para el convento de San Diego de Alcalá de Henares. En esta ocasión, además de las innovaciones descritas hasta ahora, el P. Echevarría proponía introducir todas aquellas que ya había experimentado en el modélico órgano de Alcalá.

La primera curiosidad salta a la vista nada más comenzar la lectura de este documento. Se trata de su teclado enarmónico de 58 notas que presentaba dobles teclas cromáticas, para repartir la octava en sus debidas proporciones y posibilitar así la división del tono en dos

131. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1681.

132. Arana Martija, José Antonio: *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 235.

semitonos desiguales. Esta forma de proceder levantó ciertas polémicas que el maestro alude en su memorial:

«Lo primero es de advertir que el juego de teclas que el dicho órgano ha de llevar, no está conforme a los que hasta ahora se han usado por el reconocimiento que ha habido entre maestros peritos en el arte de la música, pues en ellos hallados se han muchas imperfecciones, pues faltan el rigor de la música como se ha experimentado, hasta que con comunicación y estudio bien largo, tomé otra forma, llevándome no sólo la curiosidad, más sí reparando ser muy importante que los órganos estuvieren bien cavales, por todo género de acompañamientos (sin suplefaltas). Bien se sabe que en muchos tiempos se ha usado de arpa de una orden y por lo narrado se han executado que fueren de dos ordenes (y aún así están faltos los acompañamientos). Supuesto lo dicho, cuando fui llamado al convento del glorioso San Diego de Alcalá de Henares, puse por ejecución en el órgano de dicho convento a que llevase un teclado con las circunstancias que pide la música: y son en número cincuenta y ocho teclas. Que éstas las necesita si es que ha de quedar con la perfección debida. Y no por esto dificulta los organistas tener empacho o embarazo para tañer por causa de que la disposición de ellas no estorba a la ejecución del tañer como sucede a instantes en dicho órgano de Alcalá, pues a cada paso le tañen los que sólo están hechos a un juego de teclas comunes que son cuarenta y dos, porque la disposición con que están añadidas hasta la cincuenta y ocho es de forma que cuando la ocasión pide, se sirve el organista de ellas. Y no es ponderable la diferencia de instrumento a instrumento o de órgano a órgano común. En fin la dicha ejecución obligada a que la Corte se ha executado al símil, que es en las Descalzas Reales. Y además los arpistas que asisten en las capillas reales han añadido más cuerdas, después de haber palpado y visto la curiosidad con necesidad para dicha ejecución. Y no dejo de considerar que a algunos les parecerá novedad por no haberlo visto ni oído cuando no dudo que ignoran por relación»<sup>133</sup>.

La división enarmónica del teclado fue llevada a la práctica por Echevarría en los órganos de San Diego de Alcalá de Henares (1659) y, años más tarde en el de la catedral de Palencia (1692). En efecto; este hecho quedaría confirmado un siglo después por el P. Antonio Soler en su tratado sobre «*Theórica y Práctica del Temple para los Órganos y Claves*», redactado en El Escorial:

«[esta práctica] motivó a meter teclas enarmónicas en los siglos antecedentes y se ven en algunos órganos, como las tiene el de San Diego de Alcalá, y el de Palencia, según me han informado»<sup>134</sup>.

Como bien lo explica el organero vasco, este peculiar teclado tenía doble tecla en el *re#* y *mi*», y, en el *sol#* y *la*»:

«También se advierte que el teclado no ha de ser de los comunes (esto es), que en el negro de gesolrreut haya otro negro que forma tercera menor desde fe faut blanco. Lo mismo ha de haber otro negro en el bemolado de elami, para que tenga subsistencia la cláusula final del tercer tono, y esto en todas las octavas. Y es estar los órganos con la perfección que pide la música»<sup>135</sup>.

Por otro lado, cabe resaltar la inclusión del flautado de 26 palmos, registro que, según el testimonio de los organeros de la época, lo tenían pocos órganos en España. Efectivamente, a partir de la mitad del siglo XIV en adelante, los órganos de 26 palmos eran más abundantes en las catedrales y parroquias importantes de Cataluña, Aragón y Valencia, que en el resto

133. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 123.

134. Soler, Antonio: *Theórica y Práctica del Temple para los Órganos y Claves*. Edición facsímil por Samuel Rubio. Madrid 1983, pág. 17.

135. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 127.

de la Península. También es un hecho documentado que los órganos barrocos de las catedrales de Castilla tenían el registro de flautado de 26 palmos; sin embargo, por lo general, los instrumentos de las colegiatas y demás parroquias, aunque tuviesen dos teclados, eran de 13 palmos<sup>136</sup>. Así lo expresa fray José de Echevarría a las autoridades de Tolosa:

«Lo primero lleva un flautado de veinte y seis octava abajo del de trece, el cual es gradatim en todo el teclado. Y este género de flautado se ha executado en pocos órganos. Y lo que es en estos países bajos sólo lo tiene el órgano de la villa de Eibar»<sup>137</sup>.

Tabla 8

Disposición del órgano del convento de San Diego de Alcalá de Henares.  
Fray José de Echevarría (1659). Un teclado enarmónico de 58 notas.

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado de 26</i>	<i>Flautado de 26</i>
<i>Flautado de 13</i>	<i>Flautado de 13</i>
<i>Octava</i>	<i>Octava</i>
<i>Docena</i>	<i>Docena</i>
<i>Quincena II</i>	<i>Quincena II</i>
<i>Decinovena</i>	<i>Decinovena</i>
<i>Lleno IV</i>	<i>Lleno IV</i>
<i>Címbala IV</i>	<i>Címbala IV</i>
<i>Sobrecímbala III</i>	<i>Sobrecímbala III</i>
<i>Tapadillo</i>	<i>Tapadillo</i>
<i>Nasardo en 12ª</i>	<i>Nasardo en 12ª</i>
<i>Nasardo en 15ª</i>	<i>Nasardo en 15ª</i>
<i>Nasardo en 17ª</i>	<i>Nasardo en 17ª</i>
<i>Corneta Tolosana III</i>	<i>Corneta Tolosana III</i>
<i>Clarón IV</i>	<i>Clarón IV</i>
<i>Flautado (en eco)</i>	<i>Flautado (en eco)</i>
	<i>Corneta Real VII</i>
	<i>Corneta de Ecos VII</i>
	<i>Clarín de Ecos</i>
<i>Trompeta Real</i>	<i>Trompeta Real</i>
<i>Dulzaina</i>	<i>Dulzaina</i>
<i>Orlos</i>	<i>Orlos</i>
	<i>Trompeta Magna</i>
<i>Bajoncillo</i>	<i>Clarín</i>
<i>Voz Humana</i>	<i>Voz Humana</i>
División del teclado entre <i>do<sub>3</sub></i> y <i>do#<sub>3</sub></i>	
<i>Contras ¿por acoplamiento al teclado?</i>	
Como registros complementarios de acompañamiento o <i>juguetes</i> disponía de <i>atabales, tambores, gaita, cascabeles de rueda y cascabeles en todo el teclado.</i>	

136. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 126.

137. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 123.

Cuando fray José de Echevarría propuso el modelo de este órgano, construido varios años antes en Alcalá de Henares y prototipo de algunas de sus obras posteriores, quedaba definido un segundo plano sonoro, al cual denominó «*lleno acornetado*» y que comprendía todo el conjunto de registros simples y compuestos de la familia de los nasardos<sup>138</sup>. A los nasardos «*mayor*» y «*mediano*», esto es, en docena y en quincena, se les iba a agregar su homólogo «*menor*» en decisetena, hasta entonces conocido únicamente como medio registro alto de mano derecha. Así, José de Echevarría se convierte en el primer organero que construye un órgano con la familia completa de nasardos simples<sup>139</sup>.

El registro de *nasardo en decisetena* también pasó a formar parte integrante de otros registros compuestos de la familia, tanto de una como de ambas manos; así fue como ocurrió con la *corneta*, la *churumbela* y el *clarón*. En cuanto al primero de ellos, la corneta, presenta una diferencia con la colocada en el órgano de Mondragón. Ya anticipamos que en España existía una gama muy variada de cornetas, tanto por el número de sus hileras como por sus correspondientes tesituras. De esta manera, en 1683, fray José de Echevarría proponía para el órgano de Tolosa el medio registro de «*gran corneta*» de siete hileras, conocido también con el sobrenombre de «*corneta magna*», que fue como la llamó en 1682 el organero Cipriano de Apecechea<sup>140</sup>. Esta corneta debía de estar acompañada de otra, encerrada en el arca de ecos, para que pudiera *remedar a la primera*; surgiendo así la *corneta de ecos*, llevada por primera vez a la práctica por fray José de Echevarría en el órgano del convento de San Diego de Alcalá de Henares en 1659. Esta innovación se difundió rápidamente entre los organeros de la época. Juan de Andueza, Roque Blasco, Pedro Liborna Echevarría, Domingo Mendoza, Jorge de Sesma, Félix de Yoldi, fray Domingo de Aguirre, José Mañeru, Andreu Berguero..., adoptaron la invención de fray José de Echevarría en todas sus obras, antes de concluir el siglo XVII<sup>141</sup>.

Otro caso bastante particular lo constituye la *churumbela*, a la cual fray José de Echevarría dio el sinónimo de *tolosana*. El registro de *churumbela* tomó prestado el nombre de un antiguo instrumento musical similar a la chirimía, aunque de timbre más agudo y penetrante. Este registro fue empleado por el fraile franciscano y otros organeros cercanos a él, como Pedro Liborna Echevarría o Félix de Yoldi, cayendo en desuso a partir de los primeros años del siglo XVIII. Sin embargo esto no significó la desaparición del registro, pues perduró en innumerables órganos barrocos bajo las denominaciones de *tolosana* y *corneta tolosana*.

Desde mediados del siglo XVII, la *churumbela* o *tolosana* fue concebida como un registro compuesto de tres hileras que comprendía toda la extensión del teclado, pasando a formar parte del *lleno de nasardos*<sup>142</sup>, al igual que su hermano mayor el *clarón*. Compuesto de cuatro y cinco hileras, este último fue introducido también por fray José de Echevarría por primera vez en el tantas veces mencionado órgano de San Diego de Alcalá de Henares. Este registro se colocó sólo en órganos de considerable magnitud con la finalidad de formar una especie de combinación fija dentro del *lleno de nasardos*.

---

138. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 474.

139. *Idem*, pág. 484.

140. Donostia, Padre José Antonio de: *Música y Músicos en el País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 96.

141. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 409.

142. *Idem*, pág. 518.

«Mas lleva la diferencia llamada clarón (es bien extraordinaria) y que a los que la han oído da suspensión. (...) [*con éste y otros registros*] se forma un lleno bien particular por no parecer en nada al lleno principal que llevan los órganos, el cual lleno es muy acornetado, y es más alabado que lo restante que tiene el órgano por lo extraordinario»<sup>143</sup>.

Al igual que en caso precedente, el clarón era un antiguo instrumento musical de la familia de la corneta, de diapason ancho, timbre nasal y más apagado que el de la trompeta. Así, con objeto de extender el registro de corneta hacia la extensión grave del teclado, y dada la semejanza de tesitura y timbre, fray José de Echevarría designó con el nombre de «*clarón*» a este registro compuesto cuyo sonido comenzaba en los bajos<sup>144</sup>. Esta iniciativa fue seguida inmediatamente por Domingo Mendoza, Roque Blasco, Andreu Berguero, Pedro Liborna Echevarría..., perdurando hasta la década de los años 1770, tras medio siglo de progresivo y lento abandono.

De esta manera, entre 1660 y 1700 quedaba definido el conjunto completo de registros simples y compuestos pertenecientes al *lleno de nasartes*, formado por un flautado tapado, el coro de nasardos en 12ª, 15ª y 17ª y completado por la churumbela y el clarón:

«Y se advierte que dichas diferencias son en todo el teclado. Con las cuales se forma un lleno muy extravagante, haciendo con ellas sonido de corneta en todo el teclado. Y no excusa el que se deje de poner por ejecución por lo sonoro y no menos novedad»<sup>145</sup>.

No está del todo claro la inclusión del registro de *flautado violón*, aunque así parece sugerirlo el P. Echevarría cuando dice que ha de ser *muy suave*<sup>146</sup>. El *flautado tapado*, considerado *muy necesario para acompañar las voces delicadas y delgadas*, no cabe duda de que se trataba de un *tapadillo*. Siguiendo la terminología aplicada por el propio maestro al registro de *flautado menor*, octava del de trece, estamos ante un registro en tesitura de octava; es decir, un *flautado menor tapado* octava del de trece.

Dentro de la familia de los registros de lengua, el contrato del órgano de la iglesia de Santa María de Tolosa sigue siendo igualmente revelador. Además de la idea original de sacar los registros de pabellón largo a la fachada, fray José de Echevarría fue el primero en utilizar el bronce para su confección. Así, el clarín de fachada fue realizado con pabellones de bronce para conseguir una imitación mucho más realista, más auténtica y parecida del instrumento musical, fabricado de la misma aleación. Este hecho resulta un caso bastante aislado; además del P. Echevarría, los únicos organeros que mantuvieron esta práctica fueron fray Domingo de Aguirre y Domingo Mendoza<sup>147</sup>, concedores ambos de la trayectoria del fraile franciscano.

Mucho más atrevida fue la sugerencia del organero vasco acerca de construir, *si se le antoja al artífice*, trompetas en tesitura de quinta o docena<sup>148</sup>. Esta posibilidad, intuida por fray José de Echevarría, se haría realidad más de medio siglo después en los órganos de las catedrales de Sevilla y Granada, a través de los maestros Sebastián García de Murugarren,

143. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa)*, del año 1686. Barcelona 1955, pág. 124.

144. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, págs. 380-385.

145. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa)*, del año 1686. Barcelona 1955, págs. 126-127.

146. *Idem*, pág. 124.

147. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 571.

148. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa)*, del año 1686. Barcelona 1955, pág. 125.

Leonardo Fernández Dávila y Jorge Bosch. Las *trompetas en quinta*, nacidas en España y olvidadas durante casi dos siglos, representan un caso muy excepcional y se han vuelto a redescubrir en la actualidad en órganos extranjeros de primera magnitud<sup>149</sup>. Junto a las tradicionales trompetas y dulzainas, fray José de Echevarría fue agregando otros registros de lengua, tanto de pabellón corto como largo: *orlos*, *trompeta magna*, *bajoncillo* y *voz humana*. En cuanto a los *orlos*, aunque no precise la forma de sus pabellones, Echevarría los caracteriza por su timbre suave y dulce<sup>150</sup>:

«Mas lleva el juego de orlos (que hay de tres géneros y con diferente sonido), mas éstos son de modo que hasta ahora no se han executado (salvo en el de Alcalá). Los cuales son tan dulces que de lejos se asimila a instrumento de cuerda de metal, como cítara, o clavicordio, como muchos se engañaron en Alcalá».

La *trompeta magna* o *trompeta mayor* fue introducida por fray José de Echevarría en Alcalá de Henares. La primera mención de este medio registro alto data de 1659 y viene también de la mano del organero franciscano<sup>151</sup>, y, como él mismo lo advertía, *esta diferencia tié - nena pocos órganos*<sup>152</sup>. Su ubicación original estuvo primeramente en el interior del órgano, y su aparición en fachada tuvo lugar a partir de 1692 con los organeros Jorge Sesma, fray Domingo Aguirre y Domingo Mendoza<sup>153</sup>.

Otro medio registro de lengüetería de mano izquierda que se hizo muy popular en los órganos barrocos españoles y «*nuevamente inventado*» por fray José de Echevarría, fue el *bajoncillo*. Efectivamente, el maestro eibarrés fue el primero en emplear el nombre de «*bajoncillo*» hacia 1659, concibiéndolo como registro interior; sin embargo conviene matizar ciertos aspectos. Realmente no debemos interpretar que la aparición del bajoncillo conllevara el surgimiento de un nuevo medio registro; desde la década de 1580, ya se conocía la trompeta de seis palmos y medio de mano izquierda, aunque bajo la denominación de *chirimía* y de trompeta «*unisonus de seis y medio*». Así lo hicieron algunos miembros de la familia Brevos, Horacio Fabri, Manuel Marín y otros organeros de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Según el P. Jesús Ángel de la Lama, *chirimía*, *trompeta de 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub>* y *bajoncillo* coinciden exactamente en sus características técnicas, pero toman nombres de tres instrumentos musicales; probablemente sólo existe entre ellos una distinción nominal, sin diferencias específicas de diapasón y de timbre<sup>154</sup>. No obstante, el medio registro de *chirimía tenor*, introducido en algunos instrumentos renacentistas por organeros de origen flamenco, no fue conocido en el resto de España hasta la década de 1660, cuando fray José de Echevarría lo construyó bajo el nombre de *bajoncillo*<sup>155</sup>.

Es indudable que el órgano barroco español recibió sus características más representativas de manos de fray José de Echevarría, hombre innovador y pionero que con su ingenio y capacidad creativa, contribuyó a la cristalización de su estructura musical. No obstante, por

---

149. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, págs. 663-664; Irwin, Stevens: *Dictionary of Pipe Organ Stops*. New York 1965, págs. 38, 179, 200.

150. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 124.

151. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 667.

152. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 124.

153. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 667.

154. *Idem*, págs. 560-562.

155. *Idem*, pág. 607.

aquella época, los detractores del organero franciscano parece ser que no admitían la posibilidad de ampliar la gama de registros de lengüetería, limitadas casi exclusivamente a trompetas y dulzainas:

«No excuso en declarar sobre cierto reparo de un maestro del arte (que dice ser): y es, que desecha muchos registros de lengüetería de bronce, al decir son superfluos: menos los dos juegos de trompetas y dulzainas. La razón que da es, para la conservación de ellas. A lo que respondo es que la misma dificultad hay en cuatro que en ocho registros el día en que el organista esté en saber afinarlos a caballo, así trompetas como dulzainas que todo consiste en hora más o menos de detención en dicha afinación por ser más su número de diferencias, cuanto y más que no todos los órganos han de ser iguales, pues que no hay aldea que, habiéndole, no tenga las dichas dos diferencias de trompetas y dulzainas. Y aún se han puesto clarines que es de mucho sentir. Mas dice un memorial que todo género de lengüetería tiene un mismo sonido. Confieso ingenuamente que quien se arroja a escribir la propuesta, no ser capaz en el arte. Cuando aún los que no han versado, conocerán ser la dicha propuesta muy falsa, porque ni las mismas trompetas, si se executan de los tres géneros ya señalados, se parecerán unas a otras. Y para la dicha propuesta hay la parvedad siguiente, y es, que todas las diferencias de un órgano (menos las de lengüetas de bronce) llevan lenguas de plomo desde el flautado hasta la más mínima diferencia. Y con ser así, ninguna diferencia tiene conexión en el sonido por estar en diferentes puestos, como con el unísonus, la octava, como las demás especies que van graduándose. Y cada registro que estuviere gradatim, no tiene conexión uno con otro (esto es, en el sonido). Y así todos los registros de lengüeta, por todos ellos diferente diapasón y los demás en compuestas, así en octava como en docena o quinta si se le antoja al artífice. Todo este sonido es muy distinto a los de la trompeta y dulzaina. (Luego la propuesta falsísima)»<sup>156</sup>.

Naturalmente, el paso del tiempo daría la razón a fray José de Echevarría; pues paró aquí la nueva ciencia en lo que a lengüetería se refiere<sup>157</sup>. El maestro eibarrés confiesa que en el órgano de Alcalá de Henares hubiera puesto, *por lo extraordinario y no menos novedad*, otro registro de trompetas, las cuales habían *de ser de madera, por que son muy distintas en el sonido de las de metal*, y que no pudo colocarlas por falta de espacio en la *caja y secretos*<sup>158</sup>. Así mismo, fue el primer organero del barroco que colocó trompetas en las contras, iniciativa que fue adoptada por su discípulo Pedro Liborna Echevarría y su hijo en los órganos de las catedrales de Toledo (1699), Segovia (1700), en los del monasterio de El Escorial (1702) y en el de la catedral de Oviedo (1751)<sup>159</sup>.

Las contras que se colocaron en el órgano de Tolosa tuvieron una ubicación muy particular; sus embocaduras estaban alojadas en ocho *ángeles serafines* trompetistas que simulaban tocar el instrumento cuando el organista accionaba las pisas. Su extensión comprendía una octava diatónica:

«Lleva otro registro para los ángeles o serafines que están repartidos en los dos extremos (o laderas de la caja) y en la primera cornisa. Para lo cual tiene ocho teclas, alias peanas, para pisar con el pie. Y con dichas peanas suenan todas las diferencias del órgano lo que les toca en las ocho teclas, para poder jugar el organista con entrambas manos»<sup>160</sup>.

156. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa)*, del año 1686. Barcelona 1955, pág. 125.

157. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 292.

158. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa)*, del año 1686. Barcelona 1955, pág. 125.

159. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. II. Registros*. Valladolid 1995, pág. 601.

160. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa)*, del año 1686. Barcelona 1955, pág. 125.



18. El órgano de la colegiata de Santa María de Cenarruza, construido en 1686, es el único ejemplar realizado por José Echevarría superviviente en la provincia de Vizcaya. En la imagen se puede apreciar el aspecto que presentaba antes de su restauración, realizada en 1995 por el organero José María Arrizabalaga.

La materialización de la obra del órgano de Tolosa fue llevada a cabo por su discípulo y tocayo, José de Echevarría, asociado al organero franciscano en algunas de las obras anteriormente citadas. Aunque hasta ahora su actuación se haya distinguido mal de la de su maestro, gracias a las publicaciones surgidas en los últimos años, estamos en disposición de poder aclarar algún que otro aspecto que diferencien la trayectoria de cada uno de ellos.

José Echevarría, mencionado como vecino de la villa guipuzcoana de Oñate, parece claramente vinculado a su maestro, fray José de Echevarría, en las construcciones de Mondragón (1677), Ochandiano (1680), Tolosa (1683) y, aunque todavía esté por confirmar, es muy probable que lo estuviera también en las de Marquina-Xemein (1681) y la colegiata vizcaína de Cenarruza (1686). La evidencia de los hechos parecen indicar que el joven Echevarría, al que en el contrato de Tolosa se le menciona como «*nuevo maestro*», es quien realizaba materialmente las obras bajo el consejo y el amparo del maestro franciscano, quien diseñaba y decidía la disposición de los instrumentos.

En 1686, mientras José de Echevarría se hallaba construyendo el órgano de la colegiata de Cenarruza, su maestro fray José, examinaba el órgano de la iglesia de San Julián de Andosilla (Navarra), construido por Félix de Yoldi<sup>161</sup>. Hasta este año es muy posible que el joven organero vecino de Oñate siguiera manteniendo relación con el fraile franciscano. Sin embargo entre los años 1686 y 1688, la desvinculación de ambos personajes parece clara.

Hacia 1688, el cabildo de la catedral de Palencia solicitaba licencia al comisario general de la orden de San Francisco, para que los padres fray José de Echevarría y fray Domingo de Aguirre fueran a *fabricar el órgano que se intenta*<sup>162</sup>. Unos meses más tarde, el organista de la catedral, Sebastián Durón, exponía cómo el religioso que había de ir a fabricar el órgano estaría allí en breve, y que sería necesario *prevenirle casa proporcionada a la obra, para que en ella pudiera fabricar y habitarla con su duración*<sup>163</sup>.

161. Sagaseta, Aurelio: *Órganos de Navarra*. Pamplona 1985, pág. 34.

162. San Martín Payo, Jesús: *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia (1688-91)*. Palencia 1987, pág. 14.

163. *Idem*.

Al igual que lo ocurrido en Santo Domingo de la Calzada, el cabildo de Palencia estaba ansioso de ver trabajar al afamado religioso en el órgano que aquella *santa iglesia intentaba fabricar*. Pero la gran reputación y estima de la que gozaba, era siempre causa de prolongadas esperas que terminaban por agotar la paciencia de quienes solicitaban su presencia. Así, en el cabildo del día 1 de octubre de 1688:

«... se leyó una carta de Fray Joseph de Echevarría, maestro de órganos, con quien está tratado hacer el que esta santa iglesia intenta, en la cual dice que acabará la obra que está haciendo para primeros de octubre y que en tanto irán unos oficiales a Bilbao o Vitoria a prevenir materiales para la de aquí y necesitarán de seiscientos reales para el viaje, y suplica se manden conducir a una de las dos partes; y oída, se acordó se diesen»<sup>164</sup>.

El 22 de noviembre de aquel mismo año, llegaba a Palencia Antonio de Echevarría con otros dos oficiales para dar principio a la fábrica del órgano<sup>165</sup>. Una semana después comenzarían con la obra; pero fray José de Echevarría y su acompañante, fray Domingo de Aguirre, tardarían casi otro año en aparecer por Palencia. Ante tan prolongada ausencia, el cabildo palentino escribió al canónigo Blas de Prado, que se hallaba cerca de Vitoria, donde residía el Padre Provincial de aquella provincia. De esta manera, tras las gestiones del canónigo Blas de Prado, el señor Antonio de la Canal, canónigo superintendente de la obra del órgano, informaba:

«que había tenido carta de el señor don Blas de Prado, en que aseguraba que el religioso por cuya cuenta está dicha obra [*del órgano*] vendría para el septiembre próximo venidero, pero que había tenido noticia, era ya de muchos días y muy pesado, y que no podría caminar sino en litera, y en camino tan largo y el coste que en llegando aquí había de hacer se causaría un gasto muy considerable que parecía se podía excusar estando aquí dos fabricantes de la satisfacción que es notorio que uno y otro ponía en la consideración de el Cabildo para que dispusiese lo que fuere servido. Quien reconociendo ser la obra de tanta consideración y costa, no obstante la que se puede aumentar en la venida de dicho religioso y buen crédito de los que ahora la asisten, se acordó se le escriba venga para mayor seguridad»<sup>166</sup>.

Anunciada la ida del religioso y realizados los preparativos para su hospedaje, fray José de Echevarría llegó a Palencia durante la tarde del 27 de octubre de 1689<sup>167</sup>. El prestigio del religioso quedará confirmado una vez más. A pesar de que *era ya de muchos días y muy pesado*, y del considerable gasto que acarrearía llevarlo en litera, el cabildo hizo lo indecible para acelerar su llegada.

La manera en que se sucedieron los hechos no da lugar a dudas. Junto a fray José de Echevarría, llegó fray Domingo de Aguirre, también franciscano y discípulo suyo, encargado en recoger la antorcha de su maestro. Los capitulares palentinos se comprometieron a tratarles a su plena satisfacción y contento, por lo cual los gastos aumentaron considerablemente<sup>168</sup>. Tanto es así, además de las fiestas más señaladas como son las de Navidad, Reyes, Carnaval, Pascua o San Antolín, también se celebraba el día del Santo del Padre Echevarría, recibiendo exquisitos y abundantes manjares a base de pavos, capones, lecha-

164. San Martín Payo, Jesús: *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia (1688-91)*. Palencia 1987, pág. 15.

165. *Idem*.

166. *Idem*, pág. 18.

167. *Idem*, pág. 27.

168. *Idem*, pág. 30.



19. El monumental órgano de la catedral de Palencia fue la última obra realizada por fray José de Echevarría. A la muerte de éste, sería fray Domingo de Aguirre el encargado de concluirla.

zos, cabritos, perdices, conejos, pichones, salmón, truchas, congrio, barbos, besugos, vino tinto y clarete, dulces, turrón...<sup>169</sup>, es decir: mejor que en un hotel de cinco estrellas.

Bajo las órdenes de los organeros franciscanos trabajó un nutrido grupo de oficiales, procedentes en su mayoría de la provincia de Vizcaya, cuya escala de salarios refleja claramente el grado de calificación de cada uno de ellos: Antonio de Echevarría, quince reales por día; Pedro Liborna Echevarría, Pedro de Oleta y Sebastián Esteibar, a siete y medio por día; José Artiaga, a siete; los oficiales menores como Martín Ybalducia, entre cinco y siete; y los peones, entre tres y cinco. Junto con ellos convivía Andresillo, conocido como «*el muchacho*», sobrino de fray José de Echevarría, que por no percibir jornal, el cabildo le daba de comer y de vestir.

Fray José de Echevarría, con su capacidad innovadora todavía latente, se dedicó a dirigir y supervisar el desarrollo de las obras en cada una de sus partes construc-

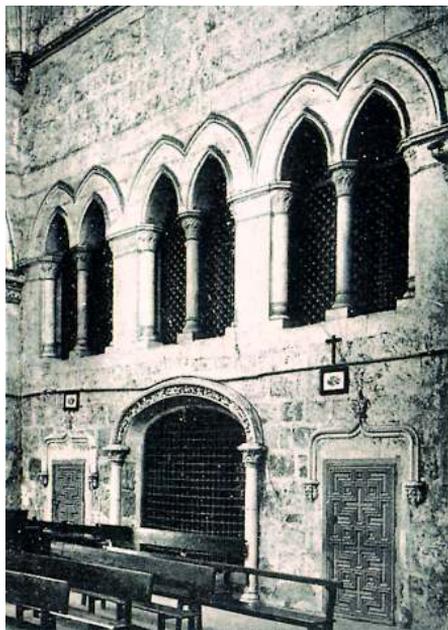
tivas. Además del órgano catedralicio, acompañado de algunos de sus oficiales, trabajó también en el órgano del convento de Santa Clara de la capital palentina:

«Mas me hago cargo de doscientos veinte y siete reales que me entregó el Padre Fr. Joseph de Echevarría por el gasto de materiales, estaño y plomo de caños que puso en el órgano del convento de Santa Clara sin darme permiso, que a su conciencia lo tasó en dicha cantidad, que aunque me dio veinte y dos ducados en un doblón de a ocho y dos reales, los quince restantes eran míos de seis serafines que se habían hecho para el órgano de esta Santa Iglesia y no los haber puesto en la cuenta por no haber sido necesarios»<sup>170</sup>.

Pero el P. Echevarría, ya anciano y minado por la enfermedad, había sufrido varias recaídas durante su estancia en Palencia, hasta que en la última de ellas, en abril de 1691, en vista de su grave estado, fue trasladado al convento de San Francisco de aquella misma ciudad para ser cuidado con las debidas atenciones. Poco se pudo hacer; todavía sin estar con-

169. San Martín Payo, Jesús: *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia (1688-91)*. Palencia 1987, pág. 29.

170. *Idem*, pág. 51.



20. Mientras se estaba construyendo el órgano de la catedral de Palencia, el P. fray José de Echevarría trabajó también en el órgano del convento de Santa Clara de la misma capital.



21. Vista de la capilla mayor del convento de San Francisco de Palencia, donde fueron enterrados los restos del maestro organero fray José de Echevarría en mayo de 1691.

cluidas las obras del órgano de la catedral, fray José de Echevarría fallecía en el citado convento pocos días después. Así queda recogido en esta nota necrológica<sup>171</sup>:

«En 10 de mayo, a las dos de la noche del año 91, se llevó Nuestro Señor para Sí al Padre Fray Joseph de Echevarría, en el convento de San Francisco de esta Ciudad; está enterrado en su Capilla Mayor. Requiescat in pace».

Es indudable que con la muerte del Padre fray José de Echevarría, nuestra organería perdía a uno de los maestros más pioneros de toda su historia. *«Sería ocioso volver a enumerar nombres y méritos, pero si se tuviera que entresacar y enaltecer uno, ése no podría ser sino fray José Echevarría, hombre audaz formador de hombres audaces, clave en la formación definitiva del órgano español, aunque sus hechos más notorios y sus escritos quedan ignorados en gran parte»*<sup>172</sup>.

Dos años después del fallecimiento de fray José de Echevarría, su discípulo, José de Echevarría, se encontraba concluyendo la construcción del órgano de Tolosa, a cuyo examen acudió el maestro Félix de Yoldi<sup>173</sup>. El dictamen del organero navarro hacia la obra de Echevarría no fue favorable, por lo cual éste último tendría que prolongar sus trabajos en Tolosa durante un año más para corregir las deficiencias detectadas. Finalmente, el 6 de

171. San Martín Payo, Jesús: *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia (1688-91)*. Palencia 1987, págs. 162-163.

172. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVIII*. Vol. I. Oviedo 1988, pág. 312.

173. Donostia, Padre José Antonio de: *El Órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Barcelona 1955, pág. 128.

marzo de 1694 Yoldi volvería a examinar el órgano, encontrándolo «*acabado en perfección*». No está claro todavía cuál era el vínculo entre uno y otro. Lo cierto es que en 1695, tras la muerte de Félix de Yoldi, José de Echevarría fue el encargado de proseguir con las obras que el organero navarro había dejado inacabadas en los órganos de Arróniz y Sesma<sup>174</sup>.

En lo sucesivo, correrán a su cargo las reformas de los órganos de las catedrales de Sevilla (1697) y Cuenca (1699). A pesar de que el alcance de la primera de ellas fue más bien insignificante, el cabildo de la catedral hispalense no dudó en contactar con José de Echevarría, de quien tenía «*muy buenos informes*», y, que casualmente se encontraba en Sevilla<sup>175</sup>. La segunda reforma, ejecutada en el órgano de la catedral de Cuenca, mucho más profunda y costosa, refleja la incuestionable pericia del *nuevo maestro*, que, *en agradecimiento a lo bien que ha executado la fábrica del dicho órgano nuevo*, el cabildo decidió gratificarle con 3.600 reales, sobre los 4.870 del importe inicial<sup>176</sup>.

Ante sus innegables cualidades, durante aquel mismo año de 1699, fue solicitado por el cabildo de la catedral de Sigüenza, aunque sin éxito<sup>177</sup>. Por aquella época, y al poco de haber concluido el órgano de Cuenca, parece ser que Echevarría se hallaba trabajando en la construcción de un nuevo órgano para la iglesia de Santa María de Salvatierra (Álava)<sup>178</sup>. La cosa es que en 1702 volvería a ser requerido por el cabildo de la catedral de Sigüenza, esta vez ya no para que fuera a *hacer postura*, sino *para que reconozca* el órgano que en su lugar había *fabricado* el organero navarro Domingo Mendoza<sup>179</sup>.

No fue este el único caso de incomparecencia del organero vasco. Ya desde 1697, el organista de la catedral de El Burgo de Osma, José Celayandía, había contactado con José de Echevarría, que, según parece, había trabajado anteriormente en el órgano de aquella catedral junto con el navarro Félix de Yoldi<sup>180</sup>. Las gestiones para llevar a Echevarría a reparar el órgano de la catedral de Osma se prolongaron durante casi dos años. El organero, que por entonces se encontraba trabajando en Valladolid, prometió ir para la primavera de 1701; pero todavía a finales de noviembre de aquel mismo año José de Echevarría seguía sin aparecer. Ante aquella pasividad, y a pesar de que el abad de Santa Cruz pidiera paciencia a los capitulares apelando a la calidad del maestro, el cabildo optó por buscar otra persona para efectuar la reparación del órgano. Finalmente, en 1703, sería José Colomero el encargado de llevar a buen término la citada reparación<sup>181</sup>.

Las últimas intervenciones más importantes llevadas a cabo por José de Echevarría, de las que tenemos noticia, fueron entre 1706 y 1710 en los órganos de la Epístola y del Evangelio de la catedral de Burgos, realizando en ambos casos reformas muy profundas.

---

174. Sagaseta, Aurelio: *Órganos de Navarra*. Pamplona 1985, págs. 58, 368.

175. Ayarra Jarne, José Enrique: *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, pág. 50.

176. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVIII. Vol. II*. Oviedo 1988, pág. 102.

177. *Idem* Vol. I, pág. 164.

178. «Por el órgano se pagaban fuertes cantidades a partir de 1809. Consta, no obstante, que en 1700 se paga por la nueva caja del órgano al maestro arquitecto de Oñate, Tomás Auzmendi y se abonan más tarde ciertas cantidades al maestro organero de Oñate, José de Echevarría, por el órgano nuevo». Azcárate, José María de: *Catálogo Monumental, Diócesis de Vitoria, Vol. 5*. Vitoria 1982, pág. 156.

179. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVIII. Vol. I*. Oviedo 1988, pág. 164.

180. Palacios Sanz, José Ignacio: *Órganos y Organeros en la Provincia de Soria*. Soria 1994, pág. 234.

181. *Idem*, pág. 235.

## 2. EL ÓRGANO EN LA VILLA DE OCHANDIANO DESDE EL BARROCO AL CLASICISMO

### 2.1. Estabilización de la organistía de Ochandiano entre los siglos XVII y XVIII

Durante el último tercio del siglo XVII salta a la vista la inutilización del órgano en la iglesia de Santa Marina de Ochandiano, por falta de organista. Así en 1676, cuando era nombrado para el cargo Francisco de Echevarría, se manifestaba cómo se encontraba el órgano, *en el coro de la iglesia, sin que haya persona que lo ejercite en los oficios divinos, para su solemnidad, y que sería de mucha utilidad y decencia el que haya un organista, que, en las funciones y fiestas principales, haya de tañer el dicho órgano*<sup>1</sup>.

El órgano construido en 1681 por tan reputados organeros, no contribuyó, en principio, a solucionar este grave problema por el que atravesaba la organistía de nuestra parroquia. Efectivamente, en 1683, nos volvemos a encontrar en la misma situación que en 1676. Desconocemos quien permaneció como organista después de que el hijo de Rodrigo de Echevarría dejase el cargo en 1682. Todo parece indicar que durante el transcurso de aquel año la plaza de organista en la parroquia de Santa Marina estuvo vacante. Por ello casi con toda seguridad (salvo en ciertos acontecimientos muy señalados) el órgano de Echevarría permaneció mudo hasta enero de 1683, cuando fue nombrado como organista Gaspar de Eguía:

«Que por cuanto había falta de organista por no haber quien tañese en la Parroquial de esta villa y porque al presente se hallaba Don Gaspar de Eguía natural de ella y persona capaz para el efecto, ordenaron y decretaron que se le dé y pague cincuenta Pesos de a doce Reales por el discurso de este año de los propios haberes y rentas de esta dicha villa: sin que haya falta por su parte ni ausencia»<sup>2</sup>.

Hubieron de transcurrir todavía un par de años más para que las autoridades, tanto eclesiásticas como municipales, llegasen a un acuerdo que diera solución a la precariedad musical que atravesaba la parroquia de nuestra villa.

La justificación de estas continuas interrupciones, la podemos analizar a partir de un documento fechado el 11 de febrero de 1685, y redactado en el Ayuntamiento de Ochandiano por el escribano Baltasar de Eguía. Con ello, se otorgaba poder a Francisco López de Aguado, procurador de la audiencia episcopal, para solicitar al Obispo de Calohorra y la

---

1. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1676.

2. *Idem*. Año 1683.

Calzada, la facultad de refundar la Capellanía, creada anteriormente por Pedro de Ochandiano y que no ejercía en sus funciones, al menos desde 1665:

«... damos todo nuestro poder cumplido cuanto derecho se requiere y es necesario a Francisco López Aguado procurador de la audiencia episcopal del obispado para que por nos y en nuestro nombre e instancia parezca ante su señoría Ilustrísima del señor Obispo de Calahorra y la Calzada y su discreto provisor en razón de que por cuanto Pedro de Ochandiano hijo natural que fue de esta Villa y vecino que lo era de la imperial Villa del Potosí en Indias; decretó y fundó en la parroquial de la patrona titular de Santa Marina de esta dicha Villa una Capellanía colatiba, y habiendo en su cumplimiento sus testamentarios agregado a ella diferentes bienes y efectos y entre ellos un juro y privilegio de sesenta y seis mil y cuatro reales en cada un año situado sobre las alcavallas de Torrejón de Velasco y en su defecto de todo el condado de Paño en Rostro: y porque con la injuria del tiempo descuido y omisión de los capellanes y patronos, se a perdido la capellanía y sus efectos de manera que a mas de veinte años que está sin ejercicio y ha cesado su cumplimiento, y porque conviene a nuestro intento pedir a su señoría Ilustrísima o al provisor para que con su celosa providencia por lo que les toca privativamente el que las disposiciones piadosas se cumplan en toda precisión y puntualidad, y consiguiente medite la destitución y reparo de dicha capellanía a que se vuelva a su ser y principio dando temperamento con hacer nueva fundación y llamamientos de patronos y capellanes respecto de no haber al presente (...) alguno ni persona llamada así del patronato activo como pasivo de dicha capellanía: y por cuanto a título de que habíamos de poner corriente dicha capellanía fabricamos un órgano de consideración en nuestra parroquial para que con ella se sustentase un organista y que también lo cumpliese con las cargas en la que dicha capellanía se hallaba constituida, y por hallarse el dicho órgano sin organista ni ejercicio de persona que le tañe y hallarnos imposibilitados y con muchas obligaciones de poder corresponder con la renta y llevando efecto la dicha capellanía poderse sustentar el tal organista y permanecer su perpetuidad para siempre así en esta consideración se procurará con las diligencias posibles nuevamente recobrar y dejar corriente el dicho juro que es el efecto que solamente hay memoria y en hacer nueva fundación de la dicha capellanía sobre el dicho juro con los llamamientos de patronos y capellanes y demás cláusulas que a los dichos señores Obispo y su pro-



22. Durante el siglo XVIII, igual que en otras facetas de la vida cotidiana de la villa de Ochandiano, la organistía de su iglesia parroquial de Santa Marina iba a gozar de una estabilidad desconocida hasta entonces. En la imagen se puede contemplar la calle principal de la villa en la que se desarrollaban las principales actividades comerciales.

visor parecieren mas conveniente que con eso habrá además del sufragio de las ánimas del purgatorio para el servicio y culto divino un logro feliz respecto de que con toda vigilancia nos hallamos prontos de hacer los remedios competentes e útiles y gastos que se pueden redundir en pedir el cumplimiento del dicho juro y su privilegio ante el juez competente sin dejarle hasta poner corriente y con que el tal capellán que a título de ella se ordenase siendo beneplácito de su señoría su Ilustrísima o su discreto provisor mande tenga precisa obligación de tañer forzosamente dicho órgano para su conservación...»<sup>3</sup>

Indudablemente, la inoperatividad de la Capellanía fue la causa mas clara en la inestabilidad de la organistía durante los últimos años del siglo XVII. Es evidente que las autoridades de la villa estaban decididas a poner freno a esta caótica situación, expresando cómo habían fabricado *un órgano de consideración*, con objeto de que *se sustentase un organista* que viniera a cumplir con las obligaciones que le impusiera la Capellanía; pues nuevamente *el dicho órgano se encontraba sin organista ni ejercicio de persona que le tañe*<sup>4</sup>. Apenas tenemos noticia de si se encontró una solución inmediata, ni tampoco sabemos quiénes ejercieron el cargo de organista durante todo este decenio que va desde 1685 hasta 1695.

No cabe duda que la refundación de la Capellanía hizo que las aguas volvieran a su cauce, dando a la organistía de la iglesia de Santa Marina la estabilidad y dignidad que merecía, no sólo en los años que restaban del siglo XVII sino a lo largo de todo el siglo XVIII y buena parte del XIX. De este modo, el 9 de octubre de 1695 se produciría el último nombramiento para el cargo de organista de Ochandiano del siglo XVII, recayendo esta vez en la persona de Martín de Quintana:

«... tratando sobre diferentes puntos pareció Martín de Quintana natural de la Villa de Antoñana de la provincia de Álava y asistente por organista en la parroquial de esta Villa y presentó un memorial diciendo siendo justo y beneplácito de esta dicha Villa y sus vecinos su deseo y empleo era el de servir en la enseñanza de los niños, de esta Villa y sus parroquianos en adelante aliviando en hacer rebaja de la renta del que tenía Clemente de Arrese maestro al presente de niños en cuarenta ducados, que pagaba de más y que se le admitiese su buena ley y afición que él profesaba y daría cuenta con la fidelidad, que pedía y requería negocio tan grande del peso y cuenta de lo que era a su cargo y también asistiría en tañer el órgano y no teniendo quiso concederle de ella suplicando cumplimiento a lo respectivo, a que se hallaba obligado quería producir su remedio: en cuya vista por la presente sin discrepar en cosa alguna admitieron y decretaron en que para nueve años asentase escritura el dicho Martín para que desde el día primero de enero del siguiente de seiscientos y noventa y seis (...) asistiese en la enseñanza de ser maestro escuela de niños como también cuidase del producto y cuenta del peso del vino según que se practica, dando de salario cuarenta ducados en cada año como también cuidase en tañer el órgano, en la parroquial de la patrona titular de Señora de esta Villa en los días consignados en los tiempos antecedentes y que para este efecto se le diesen sesenta ducados en cada uno de dichos (...) ultra de los cuarenta siendo ambas partidas cien ducados a los tercios que ha sido costumbre y para este fin otorgaban poder los circunstantes cual de derecho se requiere y es necesario a los dichos Justicia y Regimiento, para que otorguen escritura...»<sup>5</sup>

Aunque en general los salarios de los organistas de nuestra villa corrían a cargo del Ayuntamiento, parece evidente que la cuestión organizativa era competencia directa de la Capellanía, siendo ésta última la que imponía las obligaciones a las que estaba sujeto el orga-

3. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1685.

4. *Idem*.

5. *Idem*, Año 1695.

nista, una vez producido el nombramiento. Ello se desprende del *Libro de la Capellanía* de la Parroquial de Santa Marina, a partir de un documento redactado en 1695, coincidiendo con el nombramiento del organista Martín de Quintana. Esto puede explicar en buena medida el hecho de que en 1676 fuera el Ayuntamiento y no la Capellanía, quien dictó las obligaciones del organista, pues, como ya hemos advertido poco más arriba, la Capellanía no ejercía en sus funciones por aquellos años. Así lo expresa el citado documento:

«... pueda el dicho Patrón, imponerle la carga y obligación (además de las misas) de tañer el órgano, y ayudar a cantar en las festividades, que se ofrecen en la dicha iglesia así en las misas conventuales como en las vísperas, y los días de sábado a las misas de nuestra Señora, y salves, y a que asistan en el coro, y altar ayudando al Cabildo, mientras no se ocupare en el ministerio del órgano, y también puedan imponer a los dichos capellanes la condición de ser incompatible la dicha capellanía con el beneficio de la dicha iglesia o con otro beneficio o capellanía que sea de congrua sustentación, y de impedimento para poder servir y cumplir con las cargas arriba referidas y que en el caso haya de vacar la dicha capellanía para que se presente otro, y no se defraude el servicio en la dicha iglesia...»<sup>6</sup>

Otra de las funciones habitualmente ligadas al cargo de organista, solía ser la de maestro de escuela, funciones que, salvo en contadas excepciones, venían a recaer en la misma persona. Una tercera tarea que estaba encomendada al *maestro de niños y organista*, era la de hacerse cargo del producto y cuenta del vino en la alhóndiga del Ayuntamiento.

La difícil situación económica por la que atravesaba la hacienda municipal en las últimas décadas del XVII obligó a la misma a solicitar la facultad real de imponer el arbitrio del vino o, *sisa del vino*. Esta tarea era competencia del organista, pasando a ser una obligación más a la que estaba sujeto<sup>7</sup>.

Mención del todo particular merece la cantidad percibida anualmente por Martín de Quintana por su salario. Hay que destacar que de los cien ducados que tenía estipulados, sesenta correspondían al oficio de organista, mientras que los cuarenta restantes se le abonaban por atender conjuntamente las obligaciones de maestro de escuela y llevar la cuenta del impuesto o arbitrio del vino. Este salario de cien ducados (o lo que es lo mismo, mil cien reales de vellón) asignado en 1695 a nuestro organista, se mantuvo aproximadamente hasta 1704, año en el que se le ascenderían a mil doscientos reales, manteniéndose así hasta los años 1714-15.

A partir de entonces, y hasta 1726, asistiremos a un constante ir y venir de organistas en nuestra villa. Una vez más, debido a la incompleta documentación referente a este período del siglo XVIII, no es posible profundizar con exactitud en las razones que obligaron al organista Martín de Quintana para tener que abandonar el cargo después de treinta años de servicio.

Parece ser que las relaciones entre las autoridades de la villa y nuestro organista no eran del todo buenas. En efecto; en enero de 1715 cesa en sus cargos, siendo relevado por Manuel de Recacoechea hasta abril de aquel mismo año. El origen del contencioso pudo ser una tirantez entre Martín de Quintana y el Ayuntamiento a cuenta de una discusión de tipo económico o laboral, llegando incluso a los tribunales:

---

6. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya: *Libro de Capellanía*. Año 1695, fol. 4-IV.

7. No debemos olvidar que la villa de Ochandiano surgió como lugar de tránsito comercial entre el Reino de Castilla y el litoral, basándose ciertas partidas de las cuentas municipales en la transacción de mercancías. El mejor exponente lo tendríamos en la *sisa del vino*, dada su procedencia foránea y la importancia que tenía dentro del consumo popular. Martínez Rueda, Fernando: *Otxandiano, Monografías de Pueblos de Bizkaia*. Bilbao 1992, pág. 40.

«... veinte y dos reales y medio gasto de un pedimento que por esta villa se tuvo contra Martín de Quintana Maestro de Niños y Organista que fue de ella por el pleito que introdujo sobre que se le debía dar el último tercio de su renta: al Abogado de Durango quince reales y al propio siete y medio.»<sup>8</sup>

Una sentencia favorable para el Ayuntamiento, pudo ser la causa de una postura reaccionaria por parte de Martín de Quintana, dando lugar a que la autoridades optasen inmediatamente por declarar vacante la plaza de organista en la iglesia de Santa Marina, tratando de designar otra persona para la ocupación del cargo. Durante los cuatro primeros meses de 1715 permaneció como organista Manuel de Recacoechea, quedando otra vez vacante la plaza hasta enero de 1716, año en que se le nombra oficialmente como maestro de escuela y organista de la villa. Recacoechea mantuvo la posesión de dicho cargo hasta diciembre de 1719.

En el transcurso de 1720 y hasta Julio de 1721, nos volvemos a encontrar nuevamente a Martín de Quintana como organista y maestro de escuela, siendo sustituido otra vez al cabo de pocos meses después, en este caso por Antonio de Echevarría. A este último le sucedieron Antonio de Gogénola y José de Lista, entre enero de 1722 y abril de 1725, y entre mayo de 1725 y junio de 1726 respectivamente.

Durante aquel mismo año de 1726, vuelve a reaparecer nuestro incansable Martín de Quintana, ya no como un pluriempleado del Ayuntamiento, sino ejerciendo exclusivamente el



23. Entre los siglos XVII y XIX, los organistas ochandianeses, como asalariados municipales, debían de ocuparse también de la enseñanza en la escuela y de llevar la cuenta o arbitrio del vino en la alhóndiga del Ayuntamiento, ubicada en los bajos de la casa consistorial.

---

8. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Cuentas*. Año 1715.

cargo de organista, permaneciendo en él hasta 1760, año en que probablemente fallecía, pues, como es de suponer, ya por aquellos años debería de tener una avanzada edad<sup>9</sup>.

Una vez más hemos de insistir en la buena salud de que gozaba la Capellanía, refundada en el último tercio del siglo XVII y que en todo momento procuró mantener asistida la organistía de la Parroquial de Santa Marina. De esta manera, se fueron realizando revisiones periódicas de los estatutos para tratar de no dejar cabos sueltos. Un buen ejemplo lo tenemos en este documento fechado el 5 de noviembre de 1724:

«... dixerón: que el maestro de primeras letras de ella, cumplía con los años de su obligación el día seis de enero del próximo venidero de mil setecientos y veinte y cinco y para en lo futuro necesitaban de otro que fuese decente e inteligente en la lectura, servir y contar, para la buena educación y enseñanza de los niños, cuya circunstancia era y es de suma importancia y utilidad para esta república, y sus individuos; por lo que pedían y encargaban a dichos señores Alcalde Justicia y Regimiento hagan exactas diligencias a fin de lograrlo y despachen edictos, a las partes, convenientes y necesarias para dar esta noticia, y que parezcan la persona o personas que así siguieren conducir a elección dándosele su salario decente: Y porque una de la cláusulas de la Capellanía que en esta Iglesia Parroquial fundó, Pedro de Ochandiano, era y es (...) el Capellán ha de ser obligado a cantar las Misas, y tocar el órgano, como ha sido y es costumbre, se convoquen dichos señores Alcalde Justicia y Regimiento con los señores del Ilustre Cabildo, como Patrón, que es de dicha Capellanía con la más sumisa cortesanía (*sic*) se sirvan en cargar a dicho Capellán y en adelante cumpla con el cargo de su obligación por no ser de la incumbencia de esta Villa como lo saben y les consta la satisfacción y paga del salario del tal organista...»<sup>10</sup>

Bien es verdad que el único paréntesis detectado durante todo el siglo XVIII, fueron los ocho meses siguientes al abandono momentáneo de Manuel de Recacoechea. En este tiempo la organistía de Ochandiano permaneció vacante a la espera de un nuevo organista que asistiera en los oficios de nuestra parroquia. En este espacio de inactividad se intentó salvar la situación, solicitando la asistencia a los religiosos franciscanos que venían a la villa como predicadores. Alguno de ellos llegó a quedarse, aunque de una forma un tanto esporádica y poco dilatada en el tiempo.

Tras haber analizado la estrecha relación de la organistía y la Capellanía en los últimos años del XVII y comienzos del XVIII, podemos afirmar con toda rotundidad que es a partir de aquella refundación, comenzada en 1685, cuando realmente se afianza la plaza de organista de la iglesia de Santa Marina de Ochandiano. Tanto es así que existen buenos motivos para pensar que fue éste el factor que más decisivamente contribuyó a impulsar y mejorar el nivel musical de nuestra villa a lo largo de todo el siglo XVIII.

## 2.2. Relación de los centros franciscanos en el ambiente musical de Ochandiano

Desde que José de Echevarría construyó el órgano de Ochandiano a finales del siglo XVII hasta nuestros días, fueron numerosos los personajes que pasaron por nuestra villa. De

---

9. Entre 1726 y 1754, existe un paréntesis en los Libros de Cuentas del Ayuntamiento, y, entre este último año y los seis siguientes, no se menciona en ninguna ocasión el nombre del organista. No obstante, en 1760, se dice que el organista que entonces se retiraba, había servido a la villa «*más de sesenta años en dicho ejercicio*». Este no puede ser otro que Martín de Quintana. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Cuentas*. Año 1760.

10. *Idem*, Año 1724.

entre ellos habría que destacar a un grupo de frailes franciscanos, pertenecientes a las diversas comunidades que durante este período se esparcían por el País Vasco, especialmente los de Bilbao, Aránzazu y Mondragón. Así, en los libros de cuentas de los siglos XVIII y XIX conservados en el Ayuntamiento de Ochandiano, podemos observar cómo regularmente se destinaban ciertas partidas de dinero para cubrir los gastos que ocasionaban los religiosos en sus traslados y hospedajes cuando venían a asistir tanto en las confesiones como en las predicaciones en las fiestas más señaladas del calendario litúrgico. Sin embargo, algunos de estos frailes franciscanos que visitaron nuestra villa, no lo hicieron por razones pastorales, pues no tuvieron otras prioridades que las puramente musicales. El ejemplo más significativo lo tenemos cuando se establecieron las escrituras y se dio recibo al nuevo órgano que se construyó entre los años 1680-81 y del que ya hemos hecho referencia en el apartado 1.4..

Sin duda alguna, el centro franciscano que más relacionado estuvo con nuestra villa entre los siglos XVII y XVIII fue el de Bilbao, comunidad a la que pertenecieron dos de los organeros más sobresalientes del barroco en España: fray José de Echevarría y su discípulo fray Domingo de Aguirre, fallecido este último cuando se disponía a comenzar la construcción de los órganos de la catedral de Sevilla<sup>11</sup>. En este mismo lugar, también llegó a trabajar José de Echevarría<sup>12</sup>, dieciséis años después de haber terminado el órgano de la iglesia de Santa Marina de Ochandiano.

El convento de San Francisco de Bilbao, levantado entre los siglos XV y XVI tras la solicitud de la villa al papa Sixto IV, fue el más importante de todos los que existieron en el País Vasco hasta el siglo XIX. El convento, al igual que la iglesia eran de grandes proporciones, no teniendo rival tanto por sus dimensiones como por su belleza entre todos los que se habían construido en las provincias vascongadas, llegando a albergar a un centenar de monjes a mediados del siglo XVIII. Esta suntuosidad estuvo así mismo emparejada con las solemnidades litúrgicas celebradas por la Capilla de San Francisco, tan numerosa, que en ocasiones superaba en número a los asistentes de la propia villa<sup>13</sup>.

Fueron muchas las funciones religiosas solemnizadas por esta capilla dentro del convento, como también lo fueron las celebradas en el resto de Vizcaya. Estas actuaciones estuvieron relacionadas generalmente a inauguraciones de obras que se realizaban en los templos, honras o proclamaciones reales. En otras ocasiones estuvieron relacionadas con el estreno de los nuevos órganos que se construyeron en las iglesias de nuestra provincia, a cuyas tasaciones y exámenes eran convocados los organistas y Maestros de Capilla del convento<sup>14</sup>. De este modo, fray Martín de Oarabeitia, Maestro de Capilla y organista de San Francisco, se detuvo en 1754 en Ochandiano durante una semana para poner a punto y afinar el órgano de la iglesia de Santa Marina. Esta visita estuvo relacionada con la que, esos mismos días, hizo el fraile con objeto de afinar el viejo órgano que existió en la iglesia de Santa María de Ceánuri. No nos es posible precisar si este instrumento era anterior al que poco después, en 1757, fuera construido por el organero de Oñate, Lorenzo de Arrázola<sup>15</sup>.

---

11. Ayarra Jarne, José Enrique: *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, pág. 71.

12. *Idem*, pág. 50.

13. Arana Martija, José Antonio: *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, págs. 227-228.

14. *Idem*, pág. 228.

15. *Idem*, pág. 232.

Es muy probable que fray Martín de Oarabeitia también tomase parte en las consultas y gestiones previas a la construcción del nuevo instrumento, dada la proximidad de fechas y la presencia del mismo a la hora examinar el órgano una vez instalado<sup>16</sup>. Las autoridades de Ochandiano enteradas de su permanencia en la anteiglesia de Ceánuri solicitaron su presencia, para lo cual ordenaron ir en su busca:

«... once reales por conducir a dicho Difundidor a su Anteiglesia de Izurza y al Padre fray Martín de Oaraveitia que vino a afinar el órgano a la Anteiglesia de Zeanuri (...). (...) setenta y cinco reales dados de limosna al referido Padre Martín por el trabajo que tuvo en afinar el órgano de la Parroquial de esta Villa (...).

(...) noventa reales pagados a Juan Martín García de Guraya por hospedar al religioso que afinó y compuso el órgano en espacio de ocho días...»<sup>17</sup>

)X(

## VILLANCICOS

EN BASQUENCE, QUE SE HAN DE CANTAR EN EL Real, è Imperial Convento de N. P. S. Francisco de la M. N. Villa de Bilbao, en los Solemnes Maytines del Nacimiento de N. Sr. Jeshu-Christo, en este año de mil setecientos y cinquenta y cinco, puestos en Musica por el P. Fr. Martin de Oaraveitia, Organista, y Maestro de Capilla de dicho Convento.

*Villancico 24. en Villancos.*

**1. ESTRIPILLO.**  
**N** Ay dahn caplaro 'cin edarra,  
 Arzian txizun etori,  
 Cansa dezaguz, Arzai onae,  
 Tonadilla edorri.

**2.** Cera, Eru, eru nere laganaz,  
 Guacen, guacen Belcoera,  
 Yzar edobat digon eta,  
 Usti dezagun angai.

**3.** Orrio lada, cants dezagun,  
 Tonadilla edorri  
 Edite eta degonagun,  
 Virginate Seneti.

**4.** Cera, Dapigun silu, vector, vchil,  
 Cera txizute Arzaiac!  
 Arzai d'haioac omadonagun,  
 Gai nafidez onide.

**5.** Narraron vada confalazco,  
 Violose ditugu carri,  
 Aren lotan cans dezagun,  
 Tonadilla edorri.

**COPLAS.**

**1.** Crisobora agrodorren,  
 Allos, eta Ylia, *Cridera*, etc.

**2.** Veen Javes eragorric,  
 Dicha dauzte zodia, *Fera*, etc.

**3.** Fiv. Cerco Erregue gaur jyozaica  
 Porrale tulle bucan; *Cera*, etc.

**4.** Humilde, eta orzac *Hic*  
 Lallo utaren guban, *Hemilla*, etc.

**5.** Ay, ay, ay Mendon, ay Mandu Man-  
 cogai, ongai daucaz, (du),  
 Cerco Lora,

**6.** Ongai, ongai daucaz *deamparata*.

**7.** *Phil. Cridera agrodorren, etc.*

**8.** *Phil. Cerco Erregue, etc.*

**9.** *Phil. Cridera, etc.*

**10.** *Phil. Cridera, etc.*

**11.** *Phil. Cridera, etc.*

**12.** *Phil. Cridera, etc.*

**13.** *Phil. Cridera, etc.*

**14.** *Phil. Cridera, etc.*

**15.** *Phil. Cridera, etc.*

**16.** *Phil. Cridera, etc.*

**17.** *Phil. Cridera, etc.*

**18.** *Phil. Cridera, etc.*

**19.** *Phil. Cridera, etc.*

**20.** *Phil. Cridera, etc.*

**21.** *Phil. Cridera, etc.*

**22.** *Phil. Cridera, etc.*

**23.** *Phil. Cridera, etc.*

**24.** *Phil. Cridera, etc.*

**FIN.**

Además de sus cualidades como músico, la pericia de fray Martín de Oarabeitia dentro del mundillo de la organería fue muy reconocida en toda Vizcaya, siendo solicitado tanto a consultas como a reconocimientos cuando se realizaban nuevos órganos y reformas de importancia. De este modo, en 1758, un año después de concluir el órgano de Ceánuri, el mismo Lorenzo de Arrázola acababa de construir el de la iglesia de Santo Tomás de Olabarrieta de Ceberio, siendo entonces organista Manuel de Recacoechea<sup>18</sup>; el mismo organista que permaneció como tal en la iglesia de Santa Marina de Ochandiano entre los años 1715-19. Al recibimiento del nuevo instru-

24. Fray Martín de Oarabeitia, maestro de capilla del convento de San Francisco de Bilbao, era frecuentemente solicitado para examinar los órganos que se construían o reformaban en Vizcaya. En la imagen, villancico compuesto por el P. Oarabeitia para la Navidad de 1755.

16. Arana Martija, José Antonio: *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, págs. 232.

17. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Cuentas*. Año 1754.

18. Arana Martija, José Antonio: *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, págs. 232-233.



25. Muelle de la Merced junto al río Nervión de Bilbao, donde se hallaba asentado el convento de San Francisco. Durante el siglo XVIII fueron numerosas las funciones religiosas solemnizadas por su capilla musical tanto dentro del mismo convento como fuera de él. En 1767, con fray Francisco de Crucélegui al frente, actuaría en la iglesia de Santa Marina de Ochandiano, solemnizando las funciones del Corpus Christi.

mento asistieron fray Martín de Oarabeitia, acompañado de la Capilla musical, y Manuel Gamarra<sup>19</sup>, Maestro de Capilla de la iglesia de Santiago de Bilbao y miembro fundador de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País.

Esta misma Capilla de San Francisco de Bilbao asistió también a Ochandiano en 1767 para solemnizar las funciones del Corpus Christi, siendo por entonces Maestro de Capilla fray Francisco de Crucélegui. No está todavía del todo claro cuál fue realmente el motivo por el que acudió la Capilla a nuestra villa. Lo cierto es que durante todo este año el Ayuntamiento hizo constar con mucho esmero los gastos que se realizaron para amenizar las fiestas más importantes:

«... noventa y tres reales gastados en el refresco que se les dio a los músicos de San Francisco de Bilbao que asistieron a las Funciones de Corpus Christi...»<sup>20</sup>

Algo muy importante se conmemoraba: el día de Santa Marina, patrona de la villa, los festejos fueron extraordinarios, asistiendo en esta ocasión la Capilla Musical de la iglesia de San Pedro de la ciudad de Vitoria. Dirigida en aquellos años por Manuel Antonio Larrea<sup>21</sup>, los músicos no solo solemnizaron las funciones religiosas en este día tan señalado, sino que también contribuyeron a alegrar la tarde a los *ochandiotarras* en la corrida de toros:

19. Arana Martija, José Antonio: *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, págs. 232-233.

20. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Cuentas*. Año 1767.

21. Mendialdúa Errarte, Rafael: *Maestros de Capilla y Organistas de la Colegiata y Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz*. Vitoria 1988, pág. 30.

«... seiscientos treinta y dos reales a dicho Domingo de Ugarte por el gasto que hicieron once músicos de la capilla de San Pedro Parroquial de la Ciudad de Vitoria en las funciones de Santa Marina Patrona de esta Villa sus caballerías y criados (...) los cuarenta restantes al Clarinero por el trabajo que tuvo en tañer el clarín en las corridas»<sup>22</sup>.

La Capilla Musical de San Pedro era más conocida como Capilla de la Universidad, que agrupaba a cuatro iglesias vitorianas: San Pedro, San Miguel, San Vicente y San Ildefonso<sup>23</sup>. A esta capilla, solía asistir el clarinero Baltasar Manteli, quien probablemente acompañó las corridas en aquel día tan memorable<sup>24</sup>.

Aunque todavía quede por confirmar, podríamos asegurar que la visita de estas dos capillas musicales, estuvo relacionada con la conclusión definitiva de las obras de la torre de la iglesia, comenzadas quince años antes. Efectivamente, la construcción de la torre se comenzó en enero de 1752<sup>25</sup>, llevándose las obras a buen ritmo, pues ya en 1758 se instaló la cruz<sup>26</sup>. No obstante, la torre no se terminaría de construir, con toda probabilidad hasta 1767, ya que todavía, en 1762 se colocaba el reloj y en 1766 se incorporaban definitivamente las seis campanas que componen el conjunto arquitectónico de la *torre de campanas*<sup>27</sup>.

Contemporáneo del de Bilbao, otro centro franciscano que mantuvo relación con la villa de Ochandiano fue el convento de Aránzazu, levantado en la falda del monte Aloña, en la jurisdicción de la villa guipuzcoana de Oñate. Tras los incendios que devastaron el santuario sucesivamente en los años 1553 y 1622, se reconstruyó nuevamente; transcurriendo pacíficamente la vida de la comunidad hasta 1809, año en el que fueron expulsados los franciscanos del santuario. Durante este período de estabilidad para la comunidad franciscana de Aránzazu, se creó un ambiente propicio para el desarrollo de la música, dando lugar a la floración de una de las capillas musicales más importantes del País Vasco.

La primera noticia documental que tenemos de la presencia de un miembro de la comunidad de Aránzazu es en 1715, precisamente durante el año más inestable de todo el siglo XVIII en la organistía de Ochandiano. Ya hemos explicado anteriormente cómo la plaza de organista permaneció vacante, debido a las tiranteces existentes entre Martín de Quintana y las autoridades de la villa. Por ello, para cubrirla, aunque sea puntual y momentáneamente, se tuvo que recurrir a los servicios de organistas foráneos:

«... ciento y ochenta reales que hubo de gasto con el organista de Aránzazu, que estuvo tañendo el órgano mientras estaba vacante»<sup>28</sup>.

No ha sido posible determinar concretamente quién fue este organista, que, con toda probabilidad, pudo ser un integrante cualquiera de la capilla musical que estuviese medianamente adiestrado en acompañar al órgano en los oficios, cuando el organista titular del

---

22. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Cuentas*. Año 1767.

23. Garaicoechea Sagasti, Paula: *Los Iradier y su paso por la Capilla Musical de la Universidad de Vitoria*. Vitoria 1995, pág. 26.

24. Garaicoechea Sagasti, Paula: *Los Manteli una saga de Clarines durante el siglo XVIII*. San Sebastián 1995, pág. 137.

25. Martínez Rueda, Fernando: *Otxandiano, Monografías de Pueblos de Bizkaia*. Bilbao 1992, pág. 124.

26. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Cuentas*. Año 1758.

27. Martínez Rueda, Fernando: *Otxandiano, Monografías de Pueblos de Bizkaia*. Bilbao 1992, pág. 125.

28. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Cuentas*. Año 1715.

convento estuviese ausente. De igual modo, en 1726 volvemos a encontrarnos con otro fraile del convento de Aránzazu. Se trata de fray Juan Urréjola, que vino a tocar el órgano a la parroquia de nuestra villa para solemnizar los oficios de Santa Marina:

«... se les pasa en cuenta treinta reales de vellón, los mismos que se dieron al Padre Fray Juan de Urréjola por el trabajo y ocupación que tuvo en tañer el órgano el día de Santa Marina...»<sup>29</sup>

Fray Juan de Urréjola perteneció a la capilla musical de Aránzazu, pues en 1739, figuraba en la nómina de la capilla como «*contralto*», siendo entonces organista y Maestro de Capilla Francisco de Ibarzábal<sup>30</sup>. Unos años mas tarde, en 1759, volvemos a encontrar a fray Juan de Urréjola en Ochandiano, no ya como organista, sino afinando el órgano:

«... sesenta reales a fray Juan de Urréjola por afinar el órgano de la Parroquial de esta Villa...»<sup>31</sup>

Poco más podemos ofrecer acerca de las visitas efectuadas por los frailes franciscanos a nuestra villa durante el siglo XVIII. No obstante, aunque ya dentro del siglo XIX, tendríamos que citar la que realizó el Padre fray José de Larramendi con motivo del reconocimiento del órgano tras haber sido reparado en 1825:

«... setecientos noventa y nueve reales que ha tenido de coste el reconocimiento del órgano de la Parroquia de esta Villa (...), habiendo sido nombrado para dicho reconocimiento el Padre Fr. José de Larramendi organista del convento de San Francisco de Mondragón...»<sup>32</sup>

Larramendi, nacido en 1786 en Azcoitia, vistió el hábito franciscano en Aránzazu hacia 1803, pasando siete años mas tarde a Tolosa para hacerse cargo de la organistía de Santa María. Habiendo permanecido unos años en San Sebastián, se instalaba definitivamente en Mondragón hacia 1825, año en el que fue llamado para examinar las obras que se llevaron a cabo en el órgano de la iglesia de Santa Marina de Ochandiano.

Para concluir este apartado, sólo cabe referirnos a tres frailes franciscanos naturales de Ochandiano: Marcelino Andrés Aróstegui, Agustín Azcúnaga y Baldomero Amenábar Eguía.

El primero, Marcelino Andrés, era hijo del organista de Ochandiano, Justo Pastor Aróstegui, y hermano del también organista de la villa, José Agustín Aróstegui. A través del parte de defunción de su padre, sabemos que Marcelino Andrés era franciscano<sup>33</sup>, y, si tenemos en cuenta el ambiente en el que vivió y por su condición de religioso, es muy probable que también fuera organista.

Agustín Azcúnaga (1885-1957), llegó a Quito (Ecuador) para ser organista de la iglesia de San Francisco<sup>34</sup>. Efectivamente, Azcúnaga llegó al Ecuador con tan sólo 14 años de edad, donde se unió a la comunidad franciscana en 1900. Su gran pasión fue la música, a la que se dedicó con gran entusiasmo. Influido por la música popular ecuatoriana, el P. Azcúnaga

29. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Cuentas*. Año 1726.

30. Bagúés Erriondo, Jon: *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. Usúrbil 1979, pág. 346.

31. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Cuentas*. Año 1759.

32. *Idem*, Año 1825.

33. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. *Relación de Finados*. Año 1846, fol. 200v.

34. Arana Martija, José Antonio: *Euskal Musikuak Ameriketan*. San Sebastián 1993, pág. 95.

compuso numerosas piezas musicales de carácter marcadamente aborígen. Pero sobre todo, Agustín Azcúnaga es conocido por ser el autor del himno oficial de la ciudad de Quito, donde murió en 1957.

El último de ellos, Baldomero Amenábar Eguía, nacido en 1873, fue franciscano y sólo podemos decir de él, que fue organista en algún lugar de Suramérica<sup>35</sup>.

Hubiéramos deseado poder profundizar y extendernos un poco más en este apartado, dedicado al flujo de músicos franciscanos en nuestra villa. Sin embargo, la falta de datos referentes al tema, nos ha obligado a dejarlo así, con la esperanza de que en un futuro no muy lejano pueda ser ampliado para enriquecer todavía más la historia musical de Ochandiano<sup>36</sup>.

### 2.3. El órgano en la España de la Ilustración

Durante el siglo XVIII, sobre todo en el reinado de Carlos III, el órgano llegó a su momento de apogeo en toda nuestra geografía nacional. Como ya queda dicho, las innovaciones que caracterizaban al órgano ibérico habían sido incorporadas y experimentadas desde algún tiempo atrás. Recordaremos una vez más, el medio registro y el registro partido, que, incorporados hacia el último tercio del siglo XVI, propició un nuevo estilo musical y permitió obtener mayor variedad tímbrica sin la necesidad de aumentar el coste del instrumento. El sistema de ecos, introducido en el último tercio del siglo XVII, ofreció la posibilidad de que el organista pudiera graduar la intensidad del sonido y realizar los deseados efectos de cercanía-lejanía, tan del gusto de la estética barroca. La trompetería horizontal exterior, rápidamente se convirtió en la característica más espectacular del órgano barroco español tanto por su sonoridad como por la inconfundible fisonomía de sus «cañones» en forma de «*artillería*». Estas tres peculiaridades, se expandieron gradualmente a lo largo de los siglos XVI y XVII bajo un claro predominio de la escuela vasco-navarra, dando como resultado un instrumento singular y característico que se llegó a desarrollar y mejorar hasta alcanzar una notable perfección técnica durante el Siglo de las Luces.

Hacia 1700, el órgano más generalizado en las iglesias de la Península Ibérica, de dimensiones modestas y un único teclado, había conquistado ya todos los atributos que lo definían como un instrumento único y peculiar dentro de la evolución del órgano europeo<sup>37</sup>. Pero a partir de aquí se irán incorporando al instrumento unos perfeccionamientos técnicos y constructivos que, si bien no adquieren la trascendencia ni la importancia de los mencionados hasta ahora, marcarán el momento culminante de nuestra organería, orientada hacia la búsqueda de nuevos espacios sonoros. Y esto se hará realidad sobre todo en los grandes órganos catedralicios, donde el coro bajo se encuentra ubicado ocupando un espacio en

---

35. Arana Martija, José Antonio: *Euskal Musikuak Ameriketean*. San Sebastián 1993, pág. 99.

36. A pesar de no pertenecer a la orden de San Francisco, no quisiéramos dejar de mencionar a otros dos organistas ochandianeses que ejercieron sus cargos al otro lado del Océano: Manuel Arrieta y Francisco Azcúnaga. Del primero únicamente sabemos que hacia 1886 era maestro de capilla en la catedral metropolitana de Santiago de Chile; del segundo, trinitario y hermano de Agustín Azcúnaga, estuvo de organista en la localidad cordobesa de Villamaría (Argentina). Es muy probable que Francisco Azcúnaga fuera el autor del artículo publicado en 1935 en la revista «*La Baskonia*» de Buenos Aires, con motivo de la última reforma del órgano de Ochandiano. A él perteneció la fotografía original de la que nos hemos servido para reproducirla en el apartado 2.4.

37. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español siglos XVI-XVIII*, Vol. 1. Oviedo 1988, pág. 265.

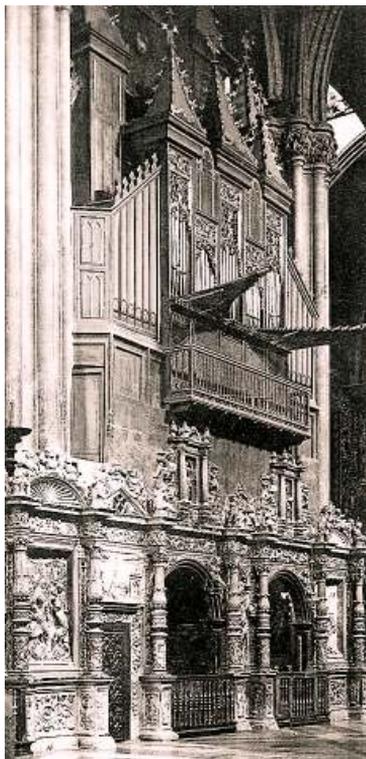
medio de la nave central y separado de las naves laterales.

La ubicación lateral de los órganos sobre tribunas elevadas a ambos costados de los coros catedralicios, iniciada a mediados del siglo XV, se convirtió en una tradición que perduraría a lo largo de los siglos siguientes. Tal colocación condicionaba la amplitud de nuestros instrumentos, limitados en profundidad, anchura y altura por el espacio comprendido entre las columnas y bajo las impostas de los arcos que separaban los coros de las naves laterales. No obstante, a pesar del inconveniente que esto suponía, los organeros y arquitectos españoles hicieron un alarde de imaginación e ingenio al aprovechar todos los recursos musicales y artísticos que ofrecía esta peculiar ubicación. El resultado fue el de una doble fachada, característica muy particular de los órganos de las catedrales españolas, *cosa admirable, y que acaso no se hallará en la Europa*<sup>38</sup>, cuya práctica es desconocida en los demás países del Viejo Continente, a excepción de algunos contados ejemplos existentes en Italia e Inglaterra<sup>39</sup>.

Durante el siglo XVIII la *fachada de la espalda* de los órganos catedralicios, llegaron a su momento de máximo apogeo. Además del ya tradicional flautado de trece palmos, los organeros fueron agregando algún que otro registro de lengüetería tendida, enriqueciendo así el colorido y el contraste tímbrico del instrumento. Sin embargo existía un pequeño problema: estaban gobernados a través del teclado del Órgano Principal. Esto último quedaría solucionado a partir del primer cuarto del siglo XVIII, coincidiendo con la construcción de los monumentales órganos de primera magnitud, asentados principalmente en las catedrales de la mitad meridional de España. En estos grandes instrumentos de dos y tres teclados, ya no sólo se trató de colocar algunos registros que proyectasen su sonido hacia la nave lateral, sino que se creó un órgano completo formado por las tres familias de registros; es decir, surgió una nueva división a la que se le dio el nombre de «*órgano segundo*» y que correspondía al teclado superior.

El secreto de este nuevo compartimento fue

26. Uno de los primeros órganos españoles que dispuso de doble fachada sonante fue el de la Seo de Zaragoza, construido en 1469 por el organero Juan Ximénez Garcés siguiendo el modelo del de la Seo de Valencia. Los registros del órgano mayor cantaban hacia el coro, mientras que los de respaldo lo hacían hacia la nave lateral. En la imagen puede contemplarse la fachada posterior con los caños cantantes del flautado de 13, que posibilitaba hacer diálogos con el flautado de 26 de la fachada principal. La trompetería horizontal fue incorporada en reformas posteriores.



38. Ayarra Jarne, José Enrique: *Los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, pág. 61.

39. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 130.

colocado al mismo nivel, en sentido opuesto e inmediatamente detrás del secreto del órgano principal, de modo que todos los tubos que descansaban sobre él, cantaran hacia la nave lateral a través de la fachada posterior. Con ello se ofrecía la posibilidad de realizar unos efectos de ecos y unos diálogos de un realismo tan admirable, que no tenía parangón en toda Europa; especialmente cuando se disponían en ambas fachadas las trompetas de batalla<sup>40</sup>.

El órgano segundo, además de facilitar y multiplicar el contraste tímbrico, fue una genial innovación que en adelante permitiría aprovechar todas las posibilidades musicales y artísticas que ofrecía la colocación exenta de nuestros órganos barrocos. Un organero pionero en el desarrollo de esta revolucionaria idea fue fray Domingo de Aguirre, cuando en 1724 proyectó el órgano de la Epístola de la catedral de Sevilla. Este espectacular órgano incluía doble fachada, orientada hacia *la parte de la espalda* y que llevaba los mismos castillos de tubería que la primera, es decir: la que *mira hacia el coro*. Sin embargo, la mayoría de estos castillos de la fachada posterior sólo tenían una función ornamental y decorativa, puesto que únicamente habrían de sonar los ocho tubos más graves del flautado mayor de 26 palmos bajo la función de contras. Pero el organero franciscano no descartaba la posibilidad de *hacerla sonar*, en caso de que el cabildo hispalense estuviera dispuesto a realizar un mayor gasto económico. Tras el fallecimiento de fray Domingo de Aguirre en 1725, todavía sin haber visto consumada su obra<sup>41</sup>, sería el organero riojano Diego de Orio y Tejada y otros maestros como José Martínez, Sebastián García de Murugarren, Juan Antonio Morón o Jorge Bosch, quienes la llevaron a cabo en los años en que se sucedieron las prolongadas obras, a lo largo de todo el siglo XVIII<sup>42</sup>.

Efectivamente hacia finales del siglo XVII la función básica de esta segunda fachada no fue otra que la de proporcionar una apariencia visual que imitase a la principal, incorporando sobre ella la ornamentación escultórica y los castillos de caños mudos. A pesar de ello, fray Domingo de Aguirre fue totalmente consciente de ofrecer la posibilidad de hacerla sonora. Esta iniciativa fue seguida por José Nasarre, quien la aplicó en los órganos de las catedrales de México (1730) y Guadalajara (1736); Pedro Liborna Echevarría, en la catedral de Salamanca (1742); Leonardo Fernández Dávila, en los órganos de la catedral de Granada (1746); Pedro Liborna de Echevarría en los de las catedrales de Toledo (1758) y Segovia (1770); Jorge Bosch en la renovación del órgano de la Epístola de la catedral de Sevilla (1779-93); Julián de la Orden, en los órganos de la catedral de Málaga (1783); Fernando Antonio de Madrid, en la catedral de Jaén (1789); José Verdalonga, en la catedral de Toledo (1797)...<sup>43</sup>

Además de la doble fachada, el órgano que proyectó fray Domingo de Aguirre para la catedral sevillana, constaba de doble cadereta: una mirando hacia el coro y la otra hacia la nave lateral. Como ya queda dicho, durante los siglos XV, XVI y buena parte del XVII, las caderetas de los órganos españoles no se diferenciaban demasiado de los «*rückpositiv*» o «*positif*» de otros países europeos. Sin embargo, durante el siglo XVIII, las diferencias comen-

---

40. Williams, Peter: *The European Organ 1450-1850*. Londres 1968, pág. 235.

41. Ayarra Jarne, José Enrique: *Los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, págs. 53-71.

42. *Idem*, págs. 73-135.

43. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 133.

44. *Idem*, pág. 134.

zaron a ser cada vez más acusadas<sup>44</sup>.

Tabla 9

Disposición del órgano de la Epístola de la catedral de Sevilla.

Fray Domingo de Aguirre (1724). Dos teclados partidos de 48 notas cada uno.

Teclado II, correspondiente al órgano principal

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado de 26</i>	<i>Flautado de 26</i>
<i>Flautado de 13</i>	<i>Flautado de 13</i>
<i>Octava</i>	<i>Octava</i>
<i>Docena</i>	<i>Docena</i>
<i>Quincena</i>	<i>Quincena</i>
<i>Decinovenena</i>	<i>Decinovenena</i>
<i>Lleno</i>	<i>Lleno</i>
<i>Címbala</i>	<i>Címbala</i>
<i>Sobrecímbala</i>	<i>Sobrecímbala</i>
<i>Nasardo en 12<sup>a</sup></i>	<i>Nasardo en 12<sup>a</sup></i>
<i>¿Clarín? (8<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>, 15<sup>a</sup> y 17<sup>a</sup>)</i>	
	<i>Corneta Real VI</i>
<i>Trompeta Real</i>	<i>Trompeta Real</i>
<i>Dulzaina</i>	<i>Dulzaina</i>
<i>Trompeta de Batalla</i>	<i>Clarín</i>
<i>Bajoncillo</i>	
	<i>Trompeta Magna</i>

Teclado I. Registros correspondientes a la cadereta orientada hacia el coro.

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado Tapado</i>	<i>Flautado Tapado</i>
<i>Octava Abierta</i>	<i>Octava Abierta</i>
<i>Tapadillo</i>	<i>Tapadillo</i>

Teclado I. Registros correspondientes a la cadereta interior.

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado Tapado</i>	<i>Flautado Tapado</i>
<i>Lleno Claro</i>	<i>Lleno</i>
<i>Lleno Pardo</i>	<i>Lleno Pardo</i>
<i>Trompeta Real Bastarda</i>	<i>Trompeta Real Bastarda</i>

Teclado I. Registros correspondientes al órgano de ecos.

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado de 13</i>	<i>Flautado de 13</i>
<i>Octava</i>	<i>Octava</i>
	<i>Corneta Real</i>
	<i>Clarín</i>
<i>Lleno Claro</i>	<i>Lleno</i>

Ocho *contras* de 26 palmos, ubicadas en la fachada de la nave lateral.

### *Tambores y timbales.*

Las caderetas españolas estaban divididas en dos compartimentos: uno correspondiente a la propia cadereta exterior, de dimensiones reducidas y en el que únicamente se alojaban los registros de la familia del flautado y del lleno; y el otro, generalmente en ecos, que se encontraba asentado dentro del pedestal del cuerpo principal bajo el secreto del órgano mayor, donde se alojaban el resto de los registros de la familia de las flautas y de lengüetería. Cada una de estas agrupaciones, distribuidas en sus respectivos secretos –exterior e interior–, se hacían funcionar de modo alternativo por medio de un estribo o rodillera, y se controlaban a través de un mismo teclado que correspondía siempre al inferior<sup>45</sup>.

En 1724, coincidiendo también con la construcción del órgano de la catedral de Sevilla, poco después de la muerte de fray Domingo de Aguirre, se definiría el lleno completo de lengüetería exterior con la presencia del medio registro grave de *clarín en quincena* o *chirimía*, que duplicaba la tesitura fundamental con un medio registro alto de *clarín* de 13 palmos. De esta manera, junto a las ya tradicionales *dulzainas* en fachada, los tres medios registros graves de *trompeta de batalla*, *bajoncillo* y *chirimía*, y los tres medios registros altos de *trompeta magna*, *clarín* y *oboe* u otro *clarín*, formarán la estructura completa de la lengüetería tendida que se generalizaría a lo largo del siglo XVIII y buena parte del siguiente<sup>46</sup>.

Ofreciendo unas posibilidades tímbricas imposibles hasta entonces, fueron muchos los organeros que impulsaron el desarrollo del esquema sonoro de nuestra peculiar lengüetería horizontal exterior. Casi al mismo tiempo que el malogrado fray Domingo de Aguirre, lo hicieron el navarro Matías Rueda Mañeru, en Tolosa (1725); Diego de Orio y Tejada, continuador de la obra de Aguirre en la catedral de Sevilla (1725-32); José Nasarre, en varios órganos de las catedrales mexicanas (1730-36); etc<sup>47</sup>. Pero a medida que iba transcurriendo el siglo XVIII, la trompetería horizontal exterior de fachada también fue cuestionada en algunos círculos de las artes, cuyos detractores realizaron serias descalificaciones. Será el marqués de Ureña quien sin dejar de hacer cierta valoración estimable sobre el instrumento barroco nos muestra su completo desacuerdo hacia la lengüetería exterior, aludiendo que:

«... puesta en horizontal, propaga el sonido a una larga distancia y que, rechazando en las paredes y postes de la iglesia, se extiende a todas partes con mas intensidad que la voz de un cañón de flautado, que solo pende de la ondulación de la columna de aire que contiene»<sup>48</sup>.

Por surte o por desgracia, los hechos no transcurrieron como parecen indicar las apariencias. Precisamente durante las dos últimas décadas del siglo XVIII, tanto los organeros más sobresalientes como los más modestos enriquecieron todavía más la lengüetería exterior de fachada, llevándola a su punto culminante. Durante toda esta época la lengüetería del órgano barroco español llegó a su momento más prodigioso y espectacular, alcanzando el mayor número de registros y tesituras. Se incluirían medios registros de tesitura de 52 palmos ó 32 pies en la mano derecha, y la estructura del lleno de lengüetería (tanto exterior como interior) alcanzó su máximo desarrollo: 8, 4 y 2 pies en los graves y 32, 16 y 8 en los tiples.

---

45. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, págs. 134-137.

46. *Idem*, pág. 289.

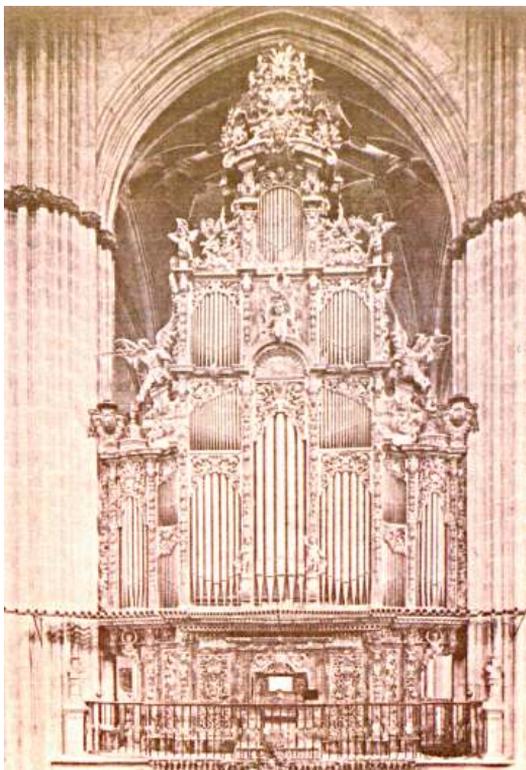
47. *Idem*.

48. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español siglos XVI-XVIII, Vol. 1*. Oviedo 1988, pág. 216.

Los organeros que se encargaron de hacerlo fueron: Leonardo Fernández Dávila, en la catedral de Granada (1746); Julián de la Orden, en los órganos gemelos de la catedral de Málaga (1783); Fernando Antonio de Madrid, en la catedral de Jaén (1789); y José Verdalonga, en los órganos del Evangelio y de la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo (1791)<sup>49</sup>.

En las catedrales de Castilla, el órgano barroco alcanzó su máximo esplendor a través de los Liborna Echevarría. Hacia la última década del siglo XVII se establece en Madrid Pedro Liborna Echevarría, natural de la villa guipuzcoana de Eibar y fundador de una larga dinastía de organeros que trabajaron en torno a la Corte. A pesar del silencio que guardó el maestro eibarrés acerca de su formación, sabemos que poco antes de instalarse en Madrid trabajó todavía como oficial en el órgano de la catedral de Palencia bajo las órdenes de sus maestros fray José de Echevarría y fray Domingo de Aguirre<sup>50</sup>.

Durante 1689, además de trabajar en Palencia, hace ya acto de presencia en Madrid, donde realizaría unas pequeñas reparaciones en los órganos de la iglesia de San Luis<sup>51</sup>. En 1691, año en el que fallecía su maestro y paisano fray José de Echevarría, solicitaba la plaza de *Organero del Rey*, al igual que lo hiciera unos años antes su tío y también maestro, el vizcaino Ventura Echevarría<sup>52</sup>. A partir de entonces, Pedro Liborna Echevarría afianzó su autoridad en las principales catedrales y templos del centro del país, llevándose para sí los encargos más importantes: el órgano del Evangelio de la catedral de Toledo (1696); el de la Epístola de la catedral de Segovia (1700); los órganos de coro del monasterio de El Escorial



27. Órgano del Evangelio de la catedral de Salamanca, construido en 1742-44 por Pedro Liborna Echevarría. De una elegante simetría, su espectacular fachada mantiene un perfecto equilibrio ornamental, destacando la trompetería horizontal que se extiende a lo largo de toda la cornisa.

49. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 299.

50. San Martín Payo, Jesús: *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia (1688-91)*. Palencia 1987.

51. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español siglos XVI-XVIII, Vol. 1*. Oviedo 1988, pág. 181.

52. Hergueta, Narciso: *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M. según documentos de su Archivo, clasificados por orden alfabético de apellidos*. Madrid 1898.

53. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español siglos XVI-XVIII, Vol. 1*. Oviedo 1988, págs. 165, 182.

54. *Idem*, pág. 182.

(1702) y los del crucero (1704)<sup>53</sup>...

Sus logros y aciertos hicieron que pronto traspasara los límites de las inmediaciones de Madrid<sup>54</sup>. En efecto, durante los años siguientes, después de trabajar en tierras salmantinas, su trayectoria parece entrecruzarse nuevamente con la de su maestro fray Domingo de Aguirre. Así, en 1715, concluido ya el órgano de la catedral de Córdoba, presentaba un proyecto para la catedral de Sevilla, proyecto que fue desestimado por falta de recursos económicos<sup>55</sup>.

Tabla 10

Disposición del órgano del Evangelio de la catedral de Salamanca.  
Pedro Liborna de Echevarría (1742-44). Dos teclados partidos de 49 notas cada uno.

Teclado II correspondiente al órgano mayor

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado de 26</i>	<i>Flautado de 26</i>
<i>Flautado 1º de 13</i>	<i>Flautado 1º de 13</i>
<i>Flautado 2º de 13</i>	<i>Flautado 2º de 13</i>
<i>Octava</i>	<i>Octava</i>
<i>Docena</i>	<i>Docena</i>
<i>Quincena</i>	<i>Quincena</i>
<i>Lleno</i>	<i>Lleno</i>
<i>Címbala</i>	<i>Címbala</i>
<i>Sobrecímbala</i>	<i>Sobrecímbala</i>
<i>Violón</i>	<i>Violón</i>
<i>Tapadillo</i>	<i>Tapadillo</i>
<i>Nasardo en 12ª</i>	<i>Nasardo en 12ª</i>
<i>Nasardo en 15ª</i>	<i>Nasardo en 15ª</i>
<i>Nasardo en 17ª</i>	<i>Nasardo en 17ª</i>
<i>Nasardo en 19ª</i>	<i>Nasardo en 19ª</i>
	<i>Corneta</i>
<i>Trompeta Real</i>	<i>Trompeta Real</i>
<i>Dulzaina</i>	<i>Dulzaina</i>
<i>Trompeta de Batalla</i>	<i>Trompeta de Batalla</i>
	<i>Trompeta Magna</i>
<i>Clarín</i>	<i>Clarín</i>
<i>Chirimía</i>	<i>Clarín 2º</i>

Teclado I correspondiente al órgano de cadereta

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado de 13</i>	<i>Flautado de 13</i>
<i>Octava Tapada</i>	<i>Octava Tapada</i>
<i>Docena</i>	<i>Docena</i>
<i>Quincena</i>	<i>Quincena</i>
<i>Decisetena</i>	<i>Decisetena y Decinovenas</i>
<i>Lleno</i>	<i>Lleno</i>
	<i>Corneta Real</i>
<i>Trompeta Real</i>	<i>Trompeta Real</i>

55. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVIII*. Vol. 1. Oviedo 1988, pág. 182.

*Bajoncillo**Oboe  
Clarín*

Como registros complementarios de acompañamiento disponía de ocho *contras* de 26 palmos y unos *tambores en re y la*.

Durante aquel mismo año de 1715, tanto Pedro Liborna Echevarría como fray Domingo de Aguirre fueron consultados por el cabildo de la catedral de Plasencia sobre las reparaciones de sus instrumentos y, en 1717, ambos organeros examinaban el órgano construido por Antonio Pérez en la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid)<sup>56</sup>.

Curiosamente Pedro Liborna Echevarría iba a morir también hacia 1724, casi a la par que su maestro fray Domingo de Aguirre. A partir de entonces, fue sucedido en el cargo de *Organero del Rey* por su hijo Pedro, cargo que conservaría hasta 1771. Sus obras más importantes fueron las de los órganos de las catedrales de Salamanca (1742), Oviedo (1746), Toledo (1755) y Segovia (1769). Tras su muerte, surgida en 1771, su hijo José sería el encargado de terminar el órgano de la catedral segoviana quien le sucedería en el cargo de *Organero Real*<sup>57</sup>.

Ya en sus primeras obras, Pedro Liborna Echevarría –padre– construyó órganos con doble fachada; concretamente en el órgano de la catedral de Toledo, donde la adornó con un par de castillos de caños mudos, aunque sólo fuera como mero relleno visual. Sin embargo, en 1742, Pedro Liborna Echevarría –hijo–, además de preocuparse del aspecto estético de la fachada que da a la nave lateral del órgano de la catedral de Salamanca, también cuidó de su cometido sonoro y musical. Junto al flautado de 13 y a las contras de 26 palmos, colocó un registro de lengüetería exterior de trompeta de batalla<sup>58</sup>. En 1755, Pedro Liborna Echevarría ampliaría todavía más estas posibilidades en el órgano de la catedral de Toledo, colocando en la fachada de la nave lateral cuatro registros de lengüetería exterior<sup>59</sup>. No obstante, en lo referente a las caderetas exteriores y al número de teclados, la postura de los Liborna Echevarría fue un tanto inmovilista. Contrariamente a lo que ocurría en las regiones de la zona meridional de España, por lo general, las caderetas exteriores no llegaron a extenderse en los órganos de las catedrales castellanas. Lo mismo cabría decir en cuanto al número de teclados. Mientras en los grandes órganos de las catedrales andaluzas se construían instrumentos con tres teclados, en Castilla, salvo rara excepción, los organeros prefirieron mantener solamente dos. Así lo expone Pedro Liborna Echevarría al examinar el proyecto que presentó Leonardo Fernández Dávila en 1747 para la catedral de Jaén:

«... de poner tres teclados en el órgano digo que estos son de mucha confusión para los organistas y éstos son obra perecedera y sin permanencia, pues llevando un órgano dos teclados y estos dos estén corrientes es cuanto un maestro puede conseguir sin meterse en más confusión y así no apruebo que el órgano lleve tres teclados sino es dos pues en éstos se puede hacer un grande órgano, y de más lucimiento y seguridad y que el orga-

56. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano en Valladolid y su Provincia: Catalogación y Estudio*. Valladolid 1981, pág. 257.

57. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español siglos XVI-XVIII*, Vol. 1. Oviedo 1988, pág. 183.

58. *Idem*, pág. 183.

59. *Idem*, págs. 178-180.

60. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español siglos XVI-XVIII*, Vol. 1. Oviedo 1988, pág. 172.

nista siempre que vaya a tañerle le halle con toda seguridad y permanencia...»<sup>60</sup>

Como ya hemos advertido más arriba, el número de teclados del órgano barroco español no corresponde al número de planos sonoros que se generan con cada uno de los compartimentos que lo engloban. La incorporación de un tercer teclado, sólo se da en casos muy contados y en órganos de considerable magnitud. No obstante, a pesar de lo que pueda parecer, Pedro Liborna Echevarría aportó su granito de arena en la evolución del teclado de nuestros órganos. Fue el primer organero en instalar teclados de octava tendida y cuatro octavas completas de extensión. Lo hizo primeramente en 1742, en el órgano de la catedral de Salamanca, con un teclado de 49 notas, y más tarde, en 1755, en el órgano del Evangelio de la catedral de Toledo, donde adoptaría un teclado de 51 notas. De igual manera, los Liborna Echevarría, siguiendo los mismos pasos que su pionero maestro, el franciscano fray José de Echevarría, contribuyeron enormemente al desarrollo del compartimento destinado a las contras, agregando la trompeta a los ya tradicionales flautados de 26 y 13 palmos<sup>61</sup>.

Bien es verdad, que ante los ojos de la Ilustración española el órgano era considerado ante todo como una obra escultórica más, y como tal sufrió críticas al igual que el resto de los ornamentos que se alojaban en los templos y otros edificios públicos. Las observaciones que hicieron de los órganos los viajeros ilustrados, muestran claramente que estaban dirigidas en su mayoría hacia el aspecto estético más que al sonoro.

Durante 1778, año en el cual se terminaba de construir el órgano de la iglesia de Santa Marina de Ochandiano, predominaba un radical antibarroquismo en ciertos sectores de la ilustración española. Un dato realmente significativo lo encontramos en los órganos de la catedral de Sevilla, sobre cuyas cajas se vertieron unas despectivas críticas, bajo una línea de incompreensión del estilo barroco tardío<sup>62</sup>:

«El promontorio de los órganos, con sus dos fachadas cada uno, la una al coro y la otra a las naves, y el cuerpo de igual pésima talla, que se puso sobre la coronación antigua de la sillería serán mientras duren una ridícula extravagancia (...), y, sobre todo, aquella especie de inocentes sátiros, que parece sustentan los órganos, continuando alrededor del coro. Bueno fuera tener presente el documento de un ilustre sevillano, donde se dice no ser lícito hacer en los templos ni en cosas sagradas mascarones, sátiros ni bichas. La licencia en esta parte ha llegado a un término increíble como el descuido de no haberla refrenado. Cuando haya la suerte de parar la consideración en semejantes disparates, podemos creer que no solamente no se permitirá su ejecución, sino que los ya ejecutados se entragarán a las llamas, purificando de este modo los lugares santos».

Estas anotaciones realizadas por Antonio Ponz en su «*Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*», fue una de entre tantas, realizadas en sus numerosas excursiones artístico-eruditas y en las que anotaba todo cuanto le parecía de interés. Y no dudamos que tales observaciones debieron de ejercer una fuerte influencia en los círculos artísticos de la España del último cuarto de siglo XVIII. No debemos de olvidar que en toda esta época de transición del barroco al clasicismo la acción de los ilustrados españoles sobre las obras que afectaban a la arquitectura y ornato de los edificios públicos jugó un papel decisivo, respaldado fundamentalmente por la Real Academia de San Fernando y de la cual Ponz fue secretario desde 1776 hasta 1792.

---

61. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*. Valladolid 1995, pág. 174.

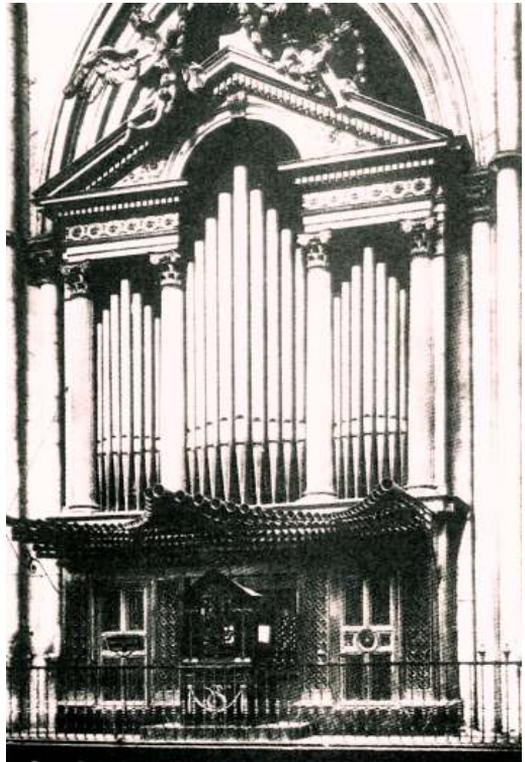
62. Gallego, Antonio: *La Música en Tiempos de Carlos III*. Madrid 1988, pág. 179.

Como podemos observar en las palabras de Ponz, el órgano barroco producía cierta repugnancia en los ilustrados; pero ¿qué rumbo tomó estéticamente el órgano del clasicismo español?. Una de las respuestas que más exactamente puede responder a nuestra pregunta es esta descripción del marqués de Ureña, uno de los testimonios literarios que mejor se han escrito en nuestro país sobre el diseño ideal del órgano neoclásico:

«El primer cuerpo puede consistir en un banco o embasamento que sea un ático, cuando el local y circunstancias no permiten que sea una orden completa. Esta puede llegar a los pies de los flautados, y allí formarse con el cuerpo segundo y principal del órgano. Cuatro grupos diáfanos de a cuatro columnas cada uno, dejando tres huecos entre si, el del medio más ancho, cerrado por un arco que arranque sobre las cornisas y sobre los aplomos de las cuatro columnas que estén en medio, dos pilastras rebajadas a los lados del mismo arco con sus arbotantes, sosteniendo un sencillo frontón; y los otros dos huecos cerrados por encima con el entablamento, podrán formar un aparato decente. Si se termina con unas estatuas echadas sobre los cabrios con una cifra, guirnalda o trofeo en medio; si se sientan sobre unas ménsulas unos ángeles con instrumentos músicos; si se reparten con buena elección algunos medallones alusivos, podrá darse mayor realce. Poco más o menos se ven así muchos órganos en el antiguo país de las artes, Italia, y con especialidad en Roma».

Sin duda, la relación entre este modelo aquí descrito, emparejado con las ideas establecidas por la Real Academia de San Fernando, encuentran su aplicación práctica en numerosas iglesias españolas en los últimos años del siglo XVIII. Podríamos citar aquí muchos órganos cuya traza es un fiel reflejo de esta definición: desde órganos de parroquias rurales, como la de Santa María de Ateca (Zaragoza), los construidos por Tadeo Ortega entre 1787 y 1790 en las iglesias de San Pedro y Santa María de Fuentes de Nava (Palencia), hasta los grandes órganos catedráticos como el del lado del Evangelio de la catedral de Toledo, cuya traza fue aprobada por la Real Academia en 1791 siguiendo la pauta de las ideas impulsadas por el marqués de Ureña. Similar a la del órgano construido por Jorge Bosch en 1778 para la Capilla del Palacio Real de Madrid, la sencillez de su caja neoclásica contrasta con el soberbio ordenamiento de la trompetería horizontal.

En otro sentido, la sonoridad del órgano no llegó a ser controlada por la Real Academia, la cual se centró exclusivamente en el aspecto externo de su fachada. El órgano, como instrumento, era completamente desconoci-



28. Órgano del Evangelio de la catedral de Toledo. Su diseño, aprobado en 1791 por la Real Academia de Bellas Artes, coincide con la estética impulsada por el marqués de Ureña.



29. Los órganos de catedral de Málaga, construidos por Julián de la Orden entre los años 1781-83, representan el punto culminante de la organería hispana del siglo XVIII. En estos espléndidos instrumentos desarrollaría su actividad como organista Joaquín Tadeo de Murguía, a partir de 1789.

do tanto para los ilustrados de la Real Academia como para la mayoría de los fieles que lo escuchaban en las funciones; incluso para los propios cabildos, que, viéndose en muchas ocasiones obligados a tomar decisiones, se apoyaban constantemente en el parecer de los expertos. De ahí que Jorge Bosch, uno de los constructores más famosos de su época, diga que *los órganos son los instrumentos más conocidos de toda clase de personas, pero que su maquinaria es la más oculta, compuesta e ignorada de todos.*

Realmente no resultaba sencillo conseguir instrumentos totalmente perfectos, y menos todavía en los grandes órganos, que en ocasiones llegaban a alcanzar hasta los 5.000 tubos. Los construidos por Julián de la Orden en la catedral de Málaga contienen cada uno de ellos 4.537 sonantes y 128 canónigos y el de la catedral de Sevilla, obra de Jorge Bosch, contenía 4.988 sonantes, que, junto a los caños mudos de fachada, superaba los 5.000. Los monumentales órganos catedralicios realmente disponían de dos o

tres órganos contenidos en un solo teclado: el *órgano mayor*, que ocupaba la fachada principal (la que da al coro) correspondía al teclado central; el *órgano segundo* se alojaba al mismo nivel y tras el *principal*, accionándose por medio del tercer teclado o superior y; el *órgano tercero*, que estaba dividido en dos cuerpos (la *cadereta exterior* y la interior, generalmente *eco*, con sus registros encerrados en una caja expresiva alojada dentro del pedestal, debajo del secreto principal) y que se manejaba a través del teclado más bajo o primer teclado.

Tabla 11

Disposición del órgano de la Epístola de la catedral de Málaga.  
Julián de la Orden (1781). Tres teclados partidos de 51 notas cada uno.

Teclado II. Registros correspondiente al órgano principal, orientado hacia el coro

*mano izquierda*

*Flautado de 26*

*Flautado de 13*

*Octava*

*mano derecha*

*Flautado de 26*

*Flautado de 13*

*Octava*

<i>Docena</i>	<i>Docena</i>
<i>Quincena</i>	<i>Quincena</i>
<i>Decinovenena</i>	<i>Decinovenena</i>
<i>Lleno</i>	<i>Lleno</i>
<i>Címbala</i>	<i>Címbala</i>
<i>Violón</i>	<i>Violón</i>
<i>Tapadillo</i>	<i>Tapadillo</i>
<i>Nasardos</i>	<i>Nasardos</i>
	<i>Corneta</i>
	<i>Flauta Travesera</i>
<i>Trompeta Real</i>	<i>Trompeta Real</i>
<i>Dulzaina</i>	<i>Dulzaina</i>
	<i>Trompeta Magna Interior</i>
	<i>Trompeta Magna Exterior</i>
<i>Trompeta de Batalla 1ª</i>	
<i>Trompeta de Batalla 2ª</i>	
	<i>Trompeta Imperial</i>
<i>Bajoncillo</i>	<i>Clarín 1º</i>
<i>Chirimía Alta</i>	<i>Chirimía Alta</i>
<i>Chirimía Interior</i>	
<i>Clarín en Quincena</i>	<i>Clarín 2º</i>

Teclado III. Registros correspondiente al órgano segundo, orientado hacia la nave lateral.

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado de 13</i>	<i>Flautado de 13</i>
<i>Octava</i>	<i>Octava</i>
<i>Violón</i>	<i>Violón</i>
<i>Nasardos</i>	
	<i>Corneta</i>
<i>Trompeta Real</i>	<i>Trompeta Real</i>
<i>Dulzaina</i>	<i>Dulzaina</i>
<i>Trompeta de Batalla</i>	
	<i>Trompeta Magna</i>
	<i>Trompeta Universal</i>
<i>Bajoncillo</i>	<i>Clarín 1º</i>
<i>Clarín en Quincena</i>	<i>Clarín 2º</i>
<i>Temblor Fuerte</i>	<i>Temblor Suave</i>

Teclado III. Registros correspondiente a la cadereta segunda, orientada hacia la nave lateral.

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado de 13</i>	<i>Flautado ¿de 13?</i>
<i>Quincena</i>	
<i>Decinovenena</i>	<i>Decinovenena</i>
<i>Lleno</i>	<i>Lleno</i>

<i>Violón</i>	<i>Violón</i>
	<i>Pífano</i>
	<i>Corneta</i>
<i>Fagot</i>	<i>Cromorno</i>
Teclado I. Registros correspondiente a la cadereta interior, alojado en el pedestal del órgano bajo el secreto del Órgano Principal.	
<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
	<i>Flautado de 13</i>
<i>Quincena</i>	<i>Quincena</i>
<i>Decinovenena</i>	<i>Decinovenena</i>
<i>Lleno</i>	<i>Lleno</i>
<i>Violón</i>	<i>Violón</i>
<i>Tapadillo</i>	
	<i>Violón en Ecos</i>
	<i>Corneta en Ecos</i>
<i>Trompeta Real</i>	<i>Trompeta Real</i>
<i>Voz Humana</i>	<i>Voz Humana</i>
	<i>Clarín en Ecos</i>
Teclado I. Registros correspondiente a la cadereta principal, orientada hacia el coro.	
<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado de 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub></i>	<i>Flautado de 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub></i>
<i>Quincena</i>	<i>Quincena</i>
	<i>Decinovenena</i>
<i>Ventidosena</i>	
<i>Lleno</i>	
<i>Octava Tapada</i>	<i>Octava Tapada</i>
<i>Docena Tapada</i>	<i>Docena Tapada</i>
	<i>Violón</i>
	<i>Flauta</i>
	<i>Flauta Travesera</i>
	<i>Corneta</i>
<i>Bajón</i>	<i>Bajón</i>
<i>Carrillón</i>	

*Contras* de una octava cromática con un registro *Tapado de 26 palmos*.

Uniones: II/III y I/II

Pero no es oro todo lo que reluce; en 1777, coincidiendo en el tiempo con la construcción del órgano de Ochandiano, el maestro organero Jorge Bosch terminaba con el nuevo instrumento que estaba fabricando para la capilla del Palacio Real de Madrid. Contrariamente a lo que pudiéramos deducir de todo lo expuesto anteriormente, el ilustre constructor redac-

ta un interesante informe poniendo de manifiesto la desfavorable situación por la que atravesaba la organería en nuestro país. Veamos cuales fueron las causas:

«Debo decir a V. S. que es asunto de bastante dificultad, por ser la Organería un arte que comprende las partes más delicadas y ocultas de la Física y Matemática, juntándose estas dos ciencias con tan numerosa y equívoca combinación en las piezas, flautas, conductos y trompetas de que se compone un órgano, que el artífice de más inteligencia, en cada obra que hace, descubre algunas ventajas y defectos inesperados, quedándose siempre con deseos de nuevos experimentos.

Los distintos métodos con que disponen el interior y exterior de los órganos todos [los] artífices de distintos reinos, provincias, ciudades y aun en la misma ciudad, con la circunstancia que todos salen con defectos que no dependen de la ejecución, es bastante prueba que este arte se halla muy falto de principios fundamentales, pues aunque la Academia de Ciencias de París dio a la luz un tratado muy extenso y apreciable que escribió Don Francisco Bedos de Celle, religioso benedictino, este loable autor, que tiene la gloria de ser el primero que ha recopilado las reglas de Organería que la experiencia ha confirmado por más acertadas, solamente se extiende al método con que los órganos se fabrican en Francia, que es muy distinto del que se observa en estos reinos de España; ciñéndose asimismo, con celebrable prudencia, a la explicación de algunos precisos principios de Mecánica, sin meterse en la especulación de los distintos métodos de formarse el sonido, ni en qué circunstancias, siendo una trompeta buena, puesta en el sitio donde debe estar es mala; y, al contrario, siendo defectuosa, da mejor voz puesta en su lugar; con otras muchas observaciones dignas de atención y repetidos experimentos de una Academia de Física. De cuyas resultas, no sólo se establecerían principios fundamentales para la construcción de los órganos, se evitarían los crecidos y repetidos gastos de composturas como han experimentado y experimentan en la Santa Iglesia de Sevilla y otras muchas, si [no] que se descubrirían nuevas luces conducentes a la invención y perfección de todo género de máquinas.

Este es el grado de imperfección en que se halla la Organería, según se observa por la experiencia, y que he tenido por conveniente expresar a V. I. porque aunque los órganos son los instrumentos más conocidos de toda clase de personas por su exterioridad y voces, es su máquina interior la más oculta, compuesta e ignorada de todos».<sup>63</sup>

Verdaderamente, muy pocos documentos presentan con tanta claridad los problemas en los que estaba inmersa la organería del siglo XVIII en nuestro país. La carencia de tratados que contribuyesen adecuadamente al desarrollo de este arte, dejaba las obras de numerosos organeros a expensas del azar, originando en muchos casos, desde un principio, considerables gastos que podrían evitarse.

Otro factor que no favoreció a la organería en España, fue el que los artesanos del ramo no se agrupasen en gremios, lo que hizo que el aprendizaje se realizara de una forma tradicional en el taller del maestro organero. De ahí la transmisión familiar del oficio, bien de padres a hijos, o a través de aprendices que tomaban el vínculo familiar por medio del matrimonio. Todo se basaba en la experiencia práctica, por lo que en lo sucesivo la organería hispana se vería atrapada en un tradicionalismo un tanto inmovilista, falto de ideas innovadoras que mantuvieran al instrumento en el apogeo que gozó durante los siglos precedentes. Por el contrario, podemos observar cómo algunos constructores estaban al corriente de los avances y tendencias que se desarrollaban en otros países vecinos, como es el caso del ilustre Jorge Bosch o de Fernando Antonio de Madrid, constructor este último de los órganos de la

---

63. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español siglos XVI-XVIII*, Vol. 2. Oviedo 1988, pág. 216.

catedral de Jaén, los cuales hacen mención al famoso tratado de organería «*L'art du facteur d'orgues*», editado en París entre los años 1766-78 por F. Bédos de Celles. Incluso se llegó a realizar alguna adaptación por Antonio March y Estrader, titulándolo provisionalmente como «*Conocimientos de los organistas de las máquinas de los órganos y modo de reconocerlos*». Realmente se trataba de una simple traducción de algunos capítulos de la tercera parte del citado tratado. Sin embargo existieron discrepancias muy adversas tanto a la hora de aceptar estas normas teóricas sobre la organería, así como a la hora de enjuiciar las obras ejecutadas por algunos constructores procedentes del país vecino y seguidores de la escuela de F. Bédos. Efectivamente, en 1779 Antonio Rodríguez de Hita, ilustre teórico y apreciado compositor de Madrid, emitió un dictamen censurando el libro escrito por Antonio March, oponiéndose terminantemente a la concesión del permiso para su edición por considerar, entre otros motivos, que su contenido podría resultar perjudicial. Al igual que Jorge Bosch, aprovechó la ocasión para poner de manifiesto la deficiente preparación teórica de nuestros organeros:

«Si llegase el caso de establecerse en Madrid una Academia de la Música, como otra vez he tenido el honor de proponer a V. A., se remediarían estas semejantes quejas; pues debería cuidar de este ramo como uno de los de su facultad. Entretanto que esto se efectúa, yo sería del dictamen de que V.A. concediese a los organeros toda la independencia que desean, con tal que el que haya de seguir tal Arte, primero haya pasado los cursos de Aritmética y Geometría correspondientes, sea en la Academia de las Artes de Madrid, o en otro estudio público; pues de esa suerte no estarían sujetos a tantos errores y defectos como comúnmente se ven en sus obras»<sup>64</sup>.

La razón de esta actitud pudo estar justificada desde un punto de vista particular de no caer en una sistemática influencia extranjera que viniera a eclipsar una tradición organera tan arraigada como la que se desarrollaba en España. Una muestra de este fervoroso conservadurismo, es el que aconteció hacia 1795 en la localidad navarra de Viana con los organeros Guillermo y Juan Monturus. Estos dos personajes, entroncados con la gran escuela francesa del momento, dejan su inconfundible huella –sobre todo en vida de Guillermo– en los órganos de las iglesias alavesas y riojanas de Salvatierra, Laguardia, Bañares y Ollauri, enmarcándose dentro de una línea típicamente del estilo francés, tanto por su disposición sonora como por la adecuación exterior de la caja. Esta tendencia, aun coincidiendo en algunos puntos con las ideas del marqués de Ureña y otros ilustrados de la época, chocó fuertemente con otros sectores que se oponían radicalmente a los cambios que poco a poco se iban sucediendo en nuestra organería.

La reforma del órgano de Viana, muy substancial, anulaba de su original emplazamiento exterior los registros de *trompeta de batalla*, *trompeta magna*, *clarín*, *oboe* y *dulzaina*, manteniendo únicamente la *trompeta de batalla* para reemplazar interiormente el lugar de la *trompeta real*. El material de los registros desechados serviría para construir otros nuevos de *clarinete*, *fagot*, *oboe*, *bajón*, *flauta travesera* y *octavilla*<sup>65</sup>. No cabe duda que estos registros se hallaban con bastante frecuencia en los órganos de finales del XVIII en nuestro país, como es el caso de la *flauta travesera de dos caños por punto*. Con su dulce temblante que más adelante caracterizaría a los registros de la familia *unda maris*, que consistían de dos tubos

---

64. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español siglos XVI-XVIII*, Vol. 1. Oviedo 1988, pág. 221.

65. Labeaga Mendiola, Juan Cruz: *Organeros de Viana (Navarra), siglos XVIII y XIX*. San Sebastián 1988, pág. 45.

66. *Idem*, pág. 44.

idénticos, manteniendo uno de ellos ligeramente desafinado respecto del otro, siendo esto lo que produce el típico efecto de ondulación.

Concluida la obra por los Monturus, el órgano fue inspeccionado en un primer examen por el entonces maestro de capilla de Santa María, Juan Capistrano Coley, y el sochantre Sebastián Ayllón, declarando que *no había cosa digna de reprobarse*<sup>66</sup>. Los organeros franceses conscientes de haber sido heridos en su dignidad íntima y profesional, sugirieron el reconocimiento de un maestro organero competente por el rumor que se había corrido en la ciudad de que la obra *no sólo no está ejecutada conforme arte, sino que el órgano viejo lo han perdido*<sup>67</sup>. La parroquia, atendiendo la petición de los Monturus, hizo venir de Logroño al organero Esteban San Juan.

Movido quizás ante la envidia que sentía por la mejor reputación de que gozaban los Monturus y en contra de lo que en un principio esperaban los franceses, el dictamen de San Juan fue totalmente despectivo e impropio. Por una parte, expresa el organero que los fuelles no se habían forrado con los *baldures* convenientes y advierte un sin fin de defectos en todos sus registros: especialmente denuncia a los organeros franceses de no haber colocado la *flauta travesera o alemana* del modo que tenían concertada, añadiendo que esta flauta era muy inferior en calidad a la española. Tampoco estaba de acuerdo con la implantación de los nuevos registros que venían a sustituir a los existentes antes de la reforma aludiendo en algunos casos, que su nomenclatura era un tanto engañosa, sirviendo *sólo para incautos y gente de poca experiencia o inocentes*, además de no tener *semejanza con el instrumento de su nombre*. Pero cuando más fuertemente crítica y ridiculiza a los Monturus, después de haber expuesto otros muchos defectos, es cuando dice que la reforma ejecutada «*es obra despreciable, de poca permanencia y seguridad*», llegando incluso a infravalorar el costo de la misma a un precio que venía a suponer la mitad de lo que se había estipulado en el contrato<sup>68</sup>.

El asunto no quedó ahí, sino que llegó a los tribunales, siendo los abogados de los franceses los que juzgarían la declaración de San Juan como *oficiosa y vengativa*, achacando que estaba hecha bajo el resentimiento que tenía por ser consciente de la mayor aceptación que tenían los trabajos realizados por los Monturus. En la defensa judicial se argumenta lo siguiente:

«... aunque las obras de organería están sujetas a arte, influyen mucho en ellas el gusto o idea del artífice, y con dificultad se encontrarán dos maestros de un mismo gusto, principalmente si han tenido distinta escuela»<sup>69</sup>.

Mucho más constructiva y humana que la actitud de Esteban San Juan es la observada en los organeros Diego Gómez y Julián Prieto, quienes excusan a los Monturus, achacando algunos de los defectos a la antigüedad de los tubos, aunque coincidan con San Juan en que los registros instalados *no imitan los instrumentos de sus nombres*, reconociendo, no obstante, que por lo raro de sus voces hacen armonía y gratitud al oído.

La profesionalidad de estos artífices queda suficientemente garantizada en el reconocimiento que realizó el Padre Mariano Arbeloa –organista del monasterio de la Oliva– en el órga-

67. Labeaga Mendiola, Juan Cruz: *Organeros de Viana (Navarra), siglos XVIII y XIX*. San Sebastián 1988, pág. 44.

68. *Idem*, págs. 71-72.

69. *Idem*, pág. 47.

no de la iglesia de San Pedro de la misma localidad, instruido en organería a través del tratado de F. Bédos de Celle y cuyas recomendaciones tomó como referencia para el examen. Naturalmente que las apreciaciones técnicas no serían nunca tan exactas como las que podría haber hecho un maestro organero; sin embargo, cabe destacar la breve reseña biográfica que nos deja el monje acerca de Guillermo Monturus:

«... llevado de lo perfecto de la obra se ha adobado [*el monje Mariano Arbeloa*] con los susodichos Don Guillermo y Don Juan y ha conferenciado con ambos sobre la organería, y los ha hallado muy instruidos en las ciencias matemáticas, como geometría práctica, aritmética, maquinaria y música, necesarias en muchas ocasiones para el dicho oficio, y el que carezca de ellas está expuesto a cometer varios absurdos, y el maestro Don Guillermo además lo a hallado discípulo y compañero de el insigne ya citado Don Bedos por espacio de diez años, corriendo mucha parte de Alemania y Francia adquiriendo nuevos conocimientos y progresos en el arte y construcción de órganos, sirviéndole de regla los escritos de aquél su célebre maestro, por todo ello asegura que no sólo han cumplido con la obligación a que se constituyeron, sino que estos artífices son dignos de la mayor estimación y en su concepto, su habilidad es muy ventajosa, por lo mismo me olgaria sobremanera se reformasen por estos dos los muchos órganos que hay mal contruidos, y no entienda el público, que habla aquí la pasión, lisonja, soborno o interés que no caben en su carácter. Soy hombre y como tal puedo engañarme, pero en lo que entiendo declaro verdad, hago justicia, y tengo presente el juramento que es lo que me gobierna y cuanto puedo declarar a la fuerza de él...»<sup>70</sup>

Muy frecuentemente –incluso en nuestros días– se dan casos de situaciones análogas, donde está patente el concepto tradicional del órgano, atrapado en una absurda intransigencia ante las nuevas tendencias y otros aspectos técnicos. Desafortunadamente no fueron muchos los organeros del siglo XVIII en nuestro país que, junto con la carencia de una preparación teórica adecuada, tuvieron la oportunidad de entrar en contacto con los tratados de organería que se comenzaban a imprimir en otros países europeos. Esto mismo, acompañado de un profundo conocimiento de nuestra propia tradición, hubiera servido de algún modo para enriquecer los recursos técnicos del órgano en España, incluso sin llegar a perder el carácter tan típico e inconfundible de nuestra organería que con el paso del tiempo iría mermando en sus posibilidades.

No fue este el caso de aquellos organeros inquietos y emprendedores como Jorge Bosch, que supo sacar partido de las ideas que se aplicaban en otros países sin dejar de lado los conceptos tradicionales del entorno que le rodeaba. El organero mallorquín aun poniendo algunas objeciones de carácter técnico sobre el contenido descrito en el tratado de F. Bédos, no deja de alabar el esfuerzo de tan *loable autor*.

La coincidencia de las afirmaciones del señor Rodríguez de Hita y Jorge Bosch es absoluta: la aritmética, geometría, mecánica y las matemáticas junto con la física eran materias indispensables en el oficio de la organería y efectivamente se echaban en falta: era preciso establecer una escuela. Así, el 9 de septiembre de 1778 se firmó una Real Orden por la que se daba autorización para crear una Escuela de Organería supervisada por el Organero Real Jorge Bosch. Con este objetivo, se hizo publicar en la *Gaceta de Madrid* del 19 de febrero de 1779 la siguiente noticia:

«Atendiendo el Rey al acierto con que D. Jorge Bosch ha construido el órgano de la

---

70. Labeaga Mendiola, Juan Cruz: *La Música en la Parroquia de San Pedro de Viana*. San Sebastián 1985, pág. 59.

71. Jambou, Louis: *Evolución del Órgano Español siglos XVI-XVIII*, Vol. 1. Oviedo 1988, pág. 223.

Real Capilla de Palacio, y al mayor fomento de los profesores de esta Corte, se ha dignado conceder a dicho sujeto ochocientos ducados de sueldo anual, con la obligación de cuidar del expresado órgano y de enseñar gratuitamente a los jóvenes que quieran aprender la organería, dejándole libertad de admitir otras obras, sin perjuicio del desempeño de su encargo»<sup>71</sup>.

No se sabe cual fue el cometido que cumplió esta escuela, así como tampoco a quienes llegó a beneficiar. Según testimonio de Vicente Pérez redactado en «*Razón de varios Reales Decretos de S.M. pertenecientes a los individuos de la Real Capilla*», y otras noticias relacionadas con su funcionamiento, el maestro Jorge Bosch habría perdido la confianza de sus protectores, quienes hubieron de nombrar a otro músico de la Capilla Real para que controlase el trabajo del ilustre organero. Lo cierto es que el proyecto de tal escuela, único caso conocido para dar el empuje que necesitaba nuestra organería, comenzó frustrado desde un principio debido a sus modestos planteamientos, quedando todo en un intento fracasado. Verdaderamente, una lástima.

#### 2.4. Santiago Herdoiza y el órgano en la villa de Ochandiano durante el siglo XVIII

No son muchas las noticias que podemos ofrecer sobre los órganos y los organistas de Ochandiano desde que en 1681 entró en funcionamiento el instrumento fabricado por Echevarría. Solo pequeñas reparaciones que, como en la mayoría de los casos, contribuyeron a mantener el órgano activo adecuándose en todo momento a las limitaciones económicas, propias de las parroquias rurales. Junto con las afinaciones, eran frecuentes los remiendos tanto de los fuelles como de algunos tubos, roídos en multitud de ocasiones por los ratones.

De estas intervenciones esporádicas anteriores a la importante reforma realizada en 1761, cabe mencionar la efectuada en 1721 por el organero Gabriel Aguirre, en la que estuvo acompañado por uno de sus criados, dedicando ambos 18 días para *componer y refinar el órgano de la Parroquial* de la villa<sup>72</sup>. Al margen de esta pequeña intervención, las demás fueron prácticamente insignificantes; realizadas más bien por frailes músicos y organistas con



30. El magnífico órgano construido hacia 1765 por Jorge Bosch para el convento de Santo Domingo de Palma de Mallorca, y trasladado a la iglesia parroquial de Santanyí a consecuencia de la Desamortización de Mendizábal, es uno de los instrumentos más sobresalientes de Europa. Además de su gran lleno de 25 hileras (único en el mundo), llama asimismo la atención el elaborado conjunto ornamental de la caja, realizada por Alberto Barguny, a la que se puede considerar una obra «gaudiana» del siglo XVIII.

72. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Cuentas*. Año 1721.

algunas nociones básicas sobre organería –como en los casos de fray Martín Oarabeitia y fray Juan Urréjola–. En otras ocasiones serían los carpinteros locales y otro tipo de artesanos, que, aun viniendo a realizar otros trabajos distintos de la organería, terminaban por echar algún que otro remiendo en el órgano de la iglesia. Tal es el caso de Francisco y Justo Lecanda (padre e hijo), que en 1719, viniendo desde Ceberio a reparar el reloj de la torre y el peso del vino, aprovecharon la ocasión para *componer los tres fuelles y soldar cinco caños del órgano*<sup>73</sup>.

Aun cuando la información conseguida hasta la fecha no deja de ser escasa y poco significativa para desarrollar toda la etapa del siglo XVIII en nuestra villa, tenemos la suerte de haber encontrado algunos indicios interesantes que confirman la existencia de un taller de organería en Ochandiano durante el último cuarto de siglo, coincidiendo precisamente con la construcción del nuevo órgano que sustituyó al de Echevarría.

Una vez más, tenemos que mostrar nuestro descontento por no poder contar con un número de protocolos notariales más elevado referentes a la villa de Ochandiano. De haberse conservado al menos los del período comprendido entre 1770 y 1800, habríamos podido disponer de una valiosa información sobre la organería en Vizcaya, y en especial la relacionada con nuestra propia villa. No obstante, antes de adelantar acontecimientos, consideramos oportuno hacer una breve reseña sobre los dos núcleos principales que impulsaron la organería en el País Vasco en la época de la ilustración. Recordaremos también que en aquella época la mayor parte del País Vasco pertenecía a la diócesis de Calahorra-La Calzada.

Al tratar sobre el desarrollo del órgano en España durante el siglo XVII, indicábamos cómo Lerín y Oñate fueron los centros organeros más importantes del norte de España, sirviendo de enlace entre aquellas tendencias estilísticas tan diferenciadas como lo fueron las escuelas castellana y aragonesa. Debemos de tener presente que los artesanos de toda la zona de Navarra situada en torno a Lerín, mantuvieron un intenso contacto con organeros procedentes de Francia, Castilla y Aragón; del mismo modo que el espacio comprendido entre Burgos, País Vasco, Zaragoza y Daroca mantenía influencias recíprocas y, a su vez, recibía otras más lejanas<sup>74</sup>. Sin embargo hacia la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con el declive de la zona de Lerín, el predominio de los organeros procedentes del País Vasco que actuaban en la diócesis de Calahorra-La Calzada, parece ser muy claro. De ahí se explica que varios de los constructores más activos de este período procedan precisamente de Oñate, villa que en aquella época se vio favorecida en su ambiente intelectual por el florecimiento de su célebre Universidad y la influencia de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. Nombres como José Echevarría, José Alsúa, José Antonio Balzategui, Lorenzo Arrázola, José Antonio Albisua Belaustegui, Domingo Garagalza, Domingo Galarza, etc., todos ellos vecinos de Oñate, dejaron constancia de su buen hacer. Por ejemplo, José Antonio Albisua, ostentó el título de *Organero del Obispado*<sup>75</sup>.

Otros organeros no menos importantes surgieron también de otras localidades del País Vasco cercanas a Oñate, como es el caso de Elorrio. De esta villa procedían oficiales y constructores como Pedro de Oleta, Sebastián Esteibar, Martín Ibarlucea, Antonio Echevarría o Santiago Herdoiza, siendo este último un organero muy activo que desarrolló una intensa

---

73. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Cuentas*. Año 1719.

74. Gil Munilla, Ladislao; *Órgano Barroco de la Parroquia de Santo Tomás de Haro*. Logroño 1994, pág. 14.

75. Arana Martija, José Antonio; *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 231.

labor a lo largo y ancho de toda la diócesis de Calahorra-La Calzada durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Tomando como punto de partida un par de documentos, redactados en Santo Domingo de la Calzada y Briones respectivamente, habría que situar el nacimiento de Santiago Herdoiza hacia el año 1727 en la villa vizcaína de Elorrio. En un acta capitular de la catedral de Santo Domingo, fechada el 11 de mayo de 1765, se le menciona como natural de Elorrio. Dos años después, cuando Herdoiza examinaba la caja del órgano nuevo que se estaba construyendo en la iglesia de Briones, se nos dice de él, que tenía cuarenta años de edad<sup>76</sup>.

Estos datos, aunque muy escuetos, despejan claramente las dudas que en un principio ofrecía la intensa actividad desarrollada por este organero a lo largo de 75 años. De este modo, el año 1727 sirve como punto de partida para despejar las dudas que entraña el personaje de Santiago Herdoiza. Por un lado, tendríamos que tener en cuenta al Herdoiza que en 1722 examinaba el órgano construido por José Antonio Balzategui en la iglesia de San Torcuato de Abadiano, y que asimismo ayudaba a Matías Rueda Mañeru en la construcción del de la iglesia de la Purísima Concepción de Elorrio<sup>77</sup>. En ambos casos, parece ser que se trataba del presbítero beneficiado Santiago Herdoiza<sup>78</sup> (probablemente tío del organero) que ejercía como organista en la Parroquial de Elorrio<sup>79</sup>.

De la información que ha llegado hasta nosotros acerca de este personaje, podemos observar la existencia de un período de inactividad como «organero» bastante considerable, pues a excepción de los dos casos citados en 1722 no vuelve a reaparecer hasta 1749; año en el que Santiago Herdoiza añade el registro de *dulzaina* y afina la trompetería del órgano de la citada iglesia de Elorrio<sup>80</sup>. Se sabe que la tarea de afinar registros de lengüetería estaba frecuentemente ligada a los organistas, constituyendo una más de las obligaciones a las que estaban sujetos. Sin embargo en este caso debemos de tener en cuenta que aparte de la afinación existe una pequeña ampliación del instrumento, al que se le añade un registro; tarea más propia de un organero que no de un organista. Esto último junto con el considerable intervalo de inactividad de 27 años ya mencionada, apunta a que toda la trayectoria profesional desarrollada a partir de 1749 corresponda al Herdoiza organero y no al presbítero organista. Este último, parece ser que ya había dejado de ejercer en sus funciones hacia 1755<sup>81</sup>. De igual manera, en 1751, nos volvemos a encontrar con Santiago Herdoiza en el órgano la iglesia de Elorrio, donde afina algunos registros. En este caso bien podría tratarse del organista o del organero. Ahora, si a la inactividad del primero desde 1756 en adelante, añadimos las apariciones mucho más frecuentes del segundo realizando labores propias de organero, podemos afirmar con toda seguridad, que dicha intervención corrió a cargo del organero.

---

76. Estos datos quedan confirmados, como veremos más adelante, en el parte de defunción.

77. Arana Martija, José Antonio; *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 234.

78. En 1715 se menciona, en la catedral de Toledo, a un Santiago Erdoyza que actuaba como músico tenor. Asenjo Barbieri, Francisco; *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles, Vol. 1*. Madrid 1986, pág. 185. Asimismo, aparece otro Herdoiza hacia 1722, de quien se conservaban algunas composiciones en el convento de Aránzazu. Donostia, Padre José Antonio de; *Música y músicos del País Vasco*. San Sebastián 1951, pág. 76.

79. Arana Martija, José Antonio; *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 234.

80. *Idem*.

81. *Idem*.

Aclarado este punto, podemos establecer con más de precisión el período de actividad del maestro organero Santiago Herdoiza, que en 1756 estuvo trabajando en la iglesia de Santo Tomás de Haro, acompañado por José Español, organista de la misma. Poco sabemos acerca de esta intervención: únicamente que recibió 660 reales del mayordomo Francisco de Francia a cuenta del *trabajo y ocupación que tuvo en el año de su mayordomía en componer el órgano*. La escasa cantidad reflejada por estos 660 reales, añadidos a los 240 que recibió el organista José Español, muestran la poca importancia de las reparaciones, consistiendo básicamente en reforzar la estructura de la caja<sup>82</sup>.

Entre 1760 y 1764 se encarga de realizar trabajos de limpieza y algunas reformas de mayor evergadura en los órganos de Elorrio, Ochandiano, Deusto y Orduña. Las cantidades desembolsadas en alguna de ellas revelan, la progresión profesional de este artífice, que, en 1761, se encargó de remozar el órgano de la iglesia de Santa Marina de Ochandiano. Durante aquel año en el que permanecía como organista Joaquín Axpe, las autoridades municipales entregaron *mil reales a Santiago de Herdoiza para empago de tresmil reales en que ajustó los añadimientos del órgano y su composición*. La escritura de esta importante reforma fue redactada ante el escribano de la villa y Antonio Gogénola, organista que fue de la misma, a quien se le abonaron 90 reales *por el trabajo que tuvo en poner las condiciones de la forma que se habr[í]a de añadir el órgano de esta villa y su composición*<sup>83</sup>.

Efectivamente, la profesionalidad de Herdoiza fue reconocida en todo el territorio de la diócesis de Calahorra, donde además de desarrollar una gran actividad, era llamado asiduamente para examinar las obras que se ejecutaban en la misma. En mayo de 1765 el maestro organero Andreas Gasparini comunicaba al cabildo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada la entrega del nuevo órgano que acababa de construir, tras lo cual solicitó una relación de las personas que iban a designarse para examinar su obra<sup>84</sup>. Gasparini en un intento de embaucar al cabildo, pidió que éste eligiera como jueces de su obra a aquellas personas que no hubiesen tenido contacto con él, para que así pudiesen expresar sus opiniones con mayor libertad. La proposición del organero sorprendió al cabildo, que totalmente confiado, dejó a Gasparini la opción de que él mismo dijera qué maestros recusaba para el examen de su obra. El organero italiano contestó que no quería que se presenten al reconocimiento los maestros Santiago Herdoiza y Lorenzo Arrázola, por lo cual se acordó en llamar a uno de los organeros San Juan de Logroño. Pasados unos días se presentaron en la catedral para el examen, el organero Francisco Antonio San Juan y el organista de Labastida Juan Jimeno, encontrando ambos el instrumento en una situación bastante pésima, por lo cual ambos emitieron un informe completamente desfavorable. Todo ello desencadenó en una serie de polémicos enredos que se prolongaron durante más de un año<sup>85</sup>.

Desconocemos cual pudo ser la causa (evidentemente profesional) que existió entre ellos para que el organero italiano interpusiera su veto tan firmemente. Curiosamente, un par de años después de este suceso nos encontramos nuevamente con Gasparini en la construcción del órgano de la Iglesia Parroquial de Briones. La realización de la caja fue concertada con el *maestro arquitecto* Sebastián Portu, a cuyo reconocimiento asistió Santiago

---

82. Gil Munilla, Ladislao; *Órgano Barroco de la Parroquia de Santo Tomás de Haro*. Logroño 1994, pág. 29.

83. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Cuentas*. Año 1761.

84. Sáez de Ocariz y Ruiz de Azúa, Matías; *La Música en los Archivos de la Catedral de Santo Domingo de La Calzada, siglos XVI al XX*. Logroño 1985, pág. 168. Inédito.

85. *Idem*, págs. 168-169.

Herdoiza en 1767, una vez concluida la misma. Nada hubo que reprochar de lo realizado, constatando que:

«... la ha encontrado en un todo conforme, y arreglada a la traza que se previno para su ejecución, y a cuantas condiciones, y pactos comprenden los citados Instrumentos. Ejecutada según arte, reglas de Arquitectura y ensamblaje sin discrepancia alguna de lo que demuestra el diseño a excepción de el último cuerpo en el que se ha excedido en el adorno y trabajo habiéndolo todo dejado con toda seguridad y la mayor solidez, y los gruesos, del tablaje mayores que lo que se pactó: Todo lo cual dijo ser la verdad según lo que su profesión le da a entender...»<sup>86</sup>

En aquel mismo año de 1765, Santiago Herdoiza tenía ya adjudicada la construcción de un nuevo órgano para la Iglesia Colegial de Santa María de Vitoria. En esta obra, que se prolongó hasta 1772, es preciso que nos detengamos un poco para analizarla, pues de alguna manera puede servir de referencia para poder compararla con la que pocos años después realizó en la villa de Ochandiano. Dentro de no poder ofrecer una definición muy exacta de este último instrumento, creemos que esta comparación puede resultar de gran utilidad para esclarecer buena parte de los interrogantes que han ido surgiendo ante la falta de una documentación más precisa.

El órgano que Herdoiza construyó para la colegiata de Vitoria, fue de nueva planta, e iba a percibir por ello la cantidad de 22.500 reales de vellón y el órgano viejo que hasta entonces poseía la Colegiata, que, según se indicaba, estaba casi inservible. A pesar de la precaria situación económica de la parroquia, que solamente contaba con las aportaciones correspondientes a *claverías* de los años 1763-66 y las limosnas que pudieran recibir de la feligresía, en 1765 se establecieron las escrituras entre el maestro organero y el cabildo. La construcción del instrumento fue comenzada bajo la protección del Doctor Canónigo Magistral Francisco Antonio Basaguren, quien supervisó y financió personalmente buena parte de la obra. Los trabajos fueron a buen ritmo hasta 1767-



31. Colegiata de Santa María de Vitoria, hoy Catedral Vieja, donde Santiago Herdoiza construyó un nuevo órgano entre los años 1765 y 1772.

86. Dato aportado por Dn. Ángel Gómez García, cura párroco de Briones.

68, época en la que, tras el fallecimiento del canónigo Francisco Antonio Basaguren, comenzaron a surgir sin fin de problemas para su financiación. Éstos derivaron principalmente por el mal entendimiento que surgió entre el cabildo eclesiástico y los herederos del Canónigo Magistral. Este desacuerdo afectó muy directamente al maestro organero Santiago Herdoiza, a quien no le quedó otra alternativa que ausentarse de la ciudad y tratar de asegurar otros compromisos que vinieran a garantizar su estabilidad económica. Por ello, no nos debe de extrañar que a partir de 1767 el maestro se dedicara a realizar reformas y ampliaciones en otros lugares tanto dentro de la diócesis de Calahorra-La Calzada como fuera de ella. Durante estos años trabajó respectivamente en los órganos de la colegiata de San Pedro de Soria<sup>87</sup>, en la iglesia de Santa María del Campanario de Almazán<sup>88</sup> (en la vecina diócesis de El Burgo de Osma) y en los de las parroquias vizcainas de Mañaria<sup>89</sup> y Galdácano<sup>90</sup>. Asimismo, es muy probable que trabajara en algún otro órgano de las inmediaciones de Villanueva de Valdegovía (Álava), pues va ha ser precisamente aquí donde en 1768 formalizó la escritura para la construcción del órgano de la iglesia de Santa María de Oyón, por lo cual se le entregaron 3.300 reales de vellón.

Alarmado ante tan prolongadas ausencias, el cabildo de la colegiata vitoriana presentó una demanda contra los herederos del canónigo magistral, Pedro y Marcos Ruiz de Azúa. Se precisaban 9.900 reales para dar continuidad a la obra hasta su total conclusión, y, a falta de recursos económicos, las autoridades eclesiásticas de la colegiata de Santa María trataban de sacar el máximo partido de los herederos del canónigo.

De esta manera, y con objeto de encontrar alguna solución que diera fin a semejante situación, el cabildo mandó hacer una relación del estado en que se encontraban las cuentas de la Iglesia. Procurando en todo momento evitar pleitos y con el propósito de llegar a algún acuerdo con los señores Pedro y Marcos Ruiz de Azúa, las autoridades eclesiásticas dejaron el asunto a disposición del abogado Joaquín Landázuri. Tras la intervención de éste, queda claro cuáles fueron las pretensiones del cabildo, así como cuáles eran las obligaciones a las que estaban sujetas cada una de las partes. En un primer lugar, se puede advertir que el compromiso del Canónigo Magistral Francisco Antonio Basaguren –y así el de sus herederos– estaba limitada a lo siguiente: si la cantidad de que disponía la Iglesia para la construcción del órgano no fuera suficiente para cubrir los 22.500 reales acordados con el organero (además de lo que costase la caja), sería el propio canónigo magistral quien supliría la diferencia a su costa. Lo cierto es que aunque fue el mismo Francisco Antonio Basaguren quien promovió la construcción del instrumento y se encargó de su inspección una vez comenzada la obra, no quería decir que sus herederos tenían que estar obligados a continuar realizando tal inspección, ni tampoco hacerse responsables de que el organero permaneciese en el *cumplimiento de su obligación*. Digamos que el canónigo magistral no era más que un mero fiador, pues estaba claro que el compromiso era cosa de dos: del cabildo de la Colegiata de Santa María y del maestro organero Santiago Herdoiza. El dinero adelantado por Basaguren ascendía a 16.238 reales, cantidad en la que se incluían los 5.853 de la caja y otros 2.184 reales que costó la nueva tribuna que se hubo de construir por no poder

---

87. Palacios Sanz, José Ignacio; *Órganos y Organeros en la Provincia de Soria*. Soria 1994, pág. 571.

88. *Idem*, pág. 104.

89. Salaberría Salaberría, Miguel; *Órganos de Bizkaia*. Bilbao 1992, pág. 58.

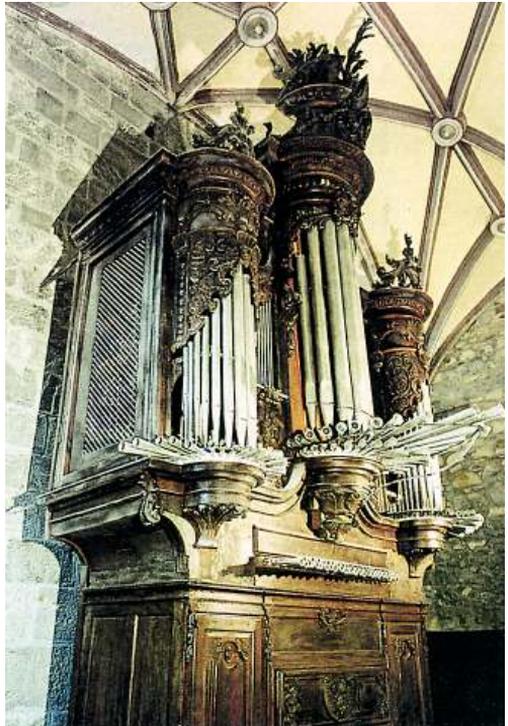
90. Arana Martija, José Antonio; *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 234.

acomodar el órgano donde se pensó en un principio. El resto fue destinado al instrumento y todos los demás gastos que ocasionaron los trámites, escrituras, licencias, etc.. No obstante, el canónigo magistral –y con ello sus herederos– tenían derecho a la reintegración del dinero sobrante de dos mayordomías; quedándose la Iglesia con el residuo de tales mayordomías. Igualmente se hacían cargo de costear la obra del órgano hasta su total finalización, y entregar al organero la cantidad que restaba hasta completar el pago que se había convenido.

La situación era bastante complicada, pues el cabildo de Santa María parece que no estaba en disposición de pagar ni a los herederos del canónigo ni al organero. Todavía en septiembre de 1770 la obra del órgano se encontraba sin concluir, funcionando solamente con una tercera parte de los registros:

«Y aunque dicho órgano se halla ya avanzado, y cerca de concluir; pues de veinte y siete registros de que se compone están ocho usuales, y que sirven todos los días, y los restantes ya concluidos, y en disposición de poderse colocar en sus respectivos lugares, a excepción de tres, que, aunque están tiradas las planchas, falta el cortarlas, y el soldarlas para algunos caños; no obstante asegura el Maestro se necesitarán para su perfecta conclusión, y afinación como unos cuatromil reales; bien que la experiencia ha enseñado, que sus promesas salen falibles, por lo que la Parroquia desea se le conceda facultad, para tomar más cantidad a censo, la que irá tomando, según viere sea necesaria, llevando cuenta documentada de lo que se tomase, y gastase, la que ofrece redimir, luego que llegue la remesa de México, que ofrece remitir en primera ocasión un devoto parroquiano, de quien han tenido estos días aviso».

Falta de solvencia económica por una parte, promesas fallidas por otra..., dejan entrever claramente que aquella situación no resultaba beneficiosa para ninguna de las partes. Ante la petición de los 4.000 reales requeridos por Herdoiza, el bicario de la Colegiata de Santa María solicita *tomar a censo* otros 600 ducados para completar todo lo necesario y dar fin a la obra. Sin embargo habrían de transcurrir otros dos años para que el órgano se encontrara a pleno rendimiento y completamente terminado. Las cosas no estaban para excesos y cada cual procuraba preservarse de ellos. Después de la muerte del canónigo Francisco Antonio Basaguren, el organero manifestaba que no se había hecho ninguna mejora, a excepción de un flautadillo de madera del que él mismo se iba a aprovechar, y, que en caso de hacerla, ésta debería de ser a cargo de los herederos y no de la Iglesia, no siendo que fuese



32. El órgano de Mañaria, construido hacia 1768, fue uno de los instrumentos que Herdoiza realizó para poder subsistir durante aquellos largos años en que tuvieron lugar los pleitos en los que se vio envuelto el cabildo de la colegiata de Santa María de Vitoria.

esta última quien lo solicitase.

En 1772 el órgano se encontraba totalmente terminado, aunque a expensas de ser examinado y con el temor por parte del cabildo de que nuevamente pudiesen surgir gastos añadidos a consecuencia de posibles defectos en la construcción. Según se expresaba el cabildo, la parroquia se había hecho cargo hasta entonces de aquellos errores cometidos por el organero, manifestando que era un *hombre fallido (aunque de habilidad)* y que no tenía *de donde agarrar*.

Es de suponer que todas estas dificultades que envolvieron a la financiación del órgano de la colegiata de Santa María de Vitoria repercutieron muy negativamente en la motivación del maestro Herdoiza. Lo cierto es que todavía después de concluirse el órgano, los problemas económicos continuaron para la colegiata vitoriana. Habiendo salvado el bache y finalizada la obra del órgano, el cabildo se encontraba ahora nuevamente empeñado para satisfacer la devolución de 9.900 reales que habían sido anticipados por un tal Juan Ángel Armentia. El cometido de este préstamo no fue otro que el de devolver a los herederos del canónigo magistral aquella cantidad que les correspondía de las mayordomías anteriormente citadas, y, que aún estando libre de intereses, no se había cumplido en ninguno de los plazos convenidos.

Entre tanto Santiago Herdoiza se hallaba trabajando en la construcción del nuevo órgano de la iglesia de Santa María de Oyón (Álava), concertado precisamente cuando comenzaron a surgir los problemas con el cabildo de la colegiata de Vitoria. En 1773 ya estaba terminando el secreto y los tubos que habrían de descansar sobre él. Desconocemos si el organero elorriano estuvo trabajando en algún otro punto de la diócesis. Lo cierto es que una vez terminado el secreto del órgano de Oyón, se le entregaron algo más de 1.500 reales para conducir hasta allí los moldes que tenía en Santo Domingo de la Calzada. Para enero del año siguiente el órgano ya debía estar prácticamente concluido, puesto que se despacharon a los oficiales que acompañaron al maestro Herdoiza y se liquidaron los gastos que ocasionó el hospedaje de los mismos<sup>91</sup>.

A partir de aquí perdemos la pista de Santiago Herdoiza hasta 1777, año en el que iba a trabajar en la reforma del órgano de Santa María de Amorebieta<sup>92</sup> y establecía unas escrituras con el cabildo de la Iglesia de Santa Marina de Ochandiano<sup>93</sup>. Curiosamente, en esta villa y durante aquel mismo año, percibió una pequeña cantidad de dinero por componer las cantimploras que el Ayuntamiento poseía en la alhóndiga<sup>94</sup>.

Este dato, por gracioso que parezca, resulta trascendental para aclarar ciertos aspectos de la vida y obra del maestro Herdoiza, tan desconocida hasta la fecha. Echando una ojeada a los Libros de Cuentas de la parroquia, podemos observar que en 1775 se constituye la *fábrica del órgano*, justamente un par de años antes de que Herdoiza estableciera las escrituras citadas y compusiera las cantimploras de la alhóndiga. Sin embargo, el organero elo-

---

91. Dato aportado por Don Carlos Martínez de Bujanda, cura párroco de la Parroquial de Santa María de Oyón.

92. Arana Martija, José Antonio; *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 234.

93. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. *Libro de Cuentas*. Año 1777.

94. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Cuentas*. Año 1777.

95. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. *Libro de Cuentas*. Año 1786.

96. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Cuentas*. Año 1786.

riano no parece estar relacionado aparentemente con la villa de Ochandiano hasta 1784, cuando recibe una pequeña cantidad de dinero por parte de la Iglesia en concepto de los intereses que producía la *cuenta del órgano*<sup>95</sup>. Dos años después, en 1786, se le vuelve a mencionar de nuevo en el libro de cuentas municipales, en relación a un par de *cantimploras con sus cubos* que hizo por *orden del Ayuntamiento*<sup>96</sup>.

Realmente este último dato, como en el caso anterior, carece de importancia si no establecemos una relación entre ambos. La cuestión es la siguiente: ¿se hizo venir expresamente al organero hasta Ochandiano para componer tales cantimploras? Cabría pensar que al igual que Francisco y Justo Lecanda remendaron el órgano sin ser organeros, Santiago Herdoiza también pudo hacer lo propio, es decir, permutar su oficio de organero por el de *latonero*. (Como hemos podido comprobar, no tendría nada de extraño que hubiera podido ser así). Ahora bien, lo que sí resulta un tanto atípico es que este hecho se repita en una separación de casi una década. Esto únicamente puede explicarse de dos maneras: que ante situaciones adversas como las que acontecieron en Vitoria, el maestro organero Santiago Herdoiza se viera obligado a recurrir al pluriempleo o; que durante aquellos años se encontrase instalado en la villa de Ochandiano.

Aunque la primera de las respuestas no es del todo descartable<sup>97</sup>, hemos preferido inclinarnos por la segunda de ellas, pues además: lo que primeramente no pasaba de una suposición, viene a confirmarse definitivamente con algunos datos que han ido apareciendo recientemente. En efecto; durante aquel mismo año de 1786 nos encontramos con que María Lucas Herdoiza, hija del organero, contrae matrimonio en Ochandiano con Pedro Garcés<sup>98</sup>. De este modo podemos afirmar con toda seguridad que tanto el maestro Santiago Herdoiza como su familia se encontraban en la villa residiendo como vecinos:

«En veinte y cuatro de Octubre de mil setecientos ochenta y seis yo Don Jorge Pedro de Pujana Cura y Beneficiado de esta Iglesia de esta Villa de Ochandiano habiendo precedido examen de doctrina, la explicación (...) asistió (...) Pedro Garcés y María Lucas de Erdoiza; hijo legítimo de Antonio Garcés y de Fermina de la Torre vecinos que fueron de la ciudad de Soria; y de la otra María Lucas natural de la Villa de Panquerbo (*sic*) y residente en la Villa de Ochandiano hija legítima de Santiago de Erdoiza y de Francisca de la Baca vecinos de dicha Villa de Ochandiano. Siendo testigos Don Benancio de Zaldívar y Juan Martín de Arriola y Joseph de Basáñez y otros muchos que se hallaban presentes y para que conste...»

A semejanza de lo que ocurría en otros países de Europa, en España el órgano estaba considerado como un símbolo de riqueza y grandiosidad. Los pueblos y ciudades competían entre sí por el esplendor y tamaño de los instrumentos que albergaban sus templos. Así que en muchos contratos antiguos se llegaba a especificar que el órgano debía ser el más grande y mejor de la comarca. Por ello los organeros, con afán de obtener contratos lucrativos que les diera fama y reputación, prometían construir instrumentos mucho más potentes y con variedad de sonidos mayor que el anterior. Y la muestra más clara y cercana la tenemos aquí mismo, en Ochandiano.

El cabildo eclesiástico, respaldado por los abundantes donativos de los *indianos*, trató de dotar a la villa de un instrumento que fuese causa de admiración para sus propios mora-

97. Esto puede explicarse fácilmente a través de la relación del organero con los organistas de la villa. No debemos olvidar que estos últimos, además de cumplir con su cometido musical, también debían de ocuparse de la *sisá del vino* en la alhóndiga.

98. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. *Relación de Matrimonios*. Año 1786, fols. 89v-90.

dores y los de las localidades vecinas. En este sentido no exageramos cuando decimos que la iglesia de Santa Marina de Ochandiano llegó a alojar bajo sus bóvedas uno de los mejores órganos de su época; no sólo del País Vasco, sino de todo el territorio de lo que entonces constituía el obispado de Calahorra y La Calzada. Pero para comprender todo esto, es preciso que hagamos una detallada presentación de los hechos más importantes.

Una de las primeras noticias que han llegado hasta nosotros acerca de este hermoso órgano, construido por Herdoiza, que costó nada menos que 63.000 reales, es la referencia de Juan Ramón Iturriza Zabala en su *Historia General de Vizcaya*, situando la fecha de su construcción en el año de 1778<sup>99</sup>. La grandiosidad de todo su conjunto dio lugar a que ya desde sus inicios, se lo considerara como un *buen órgano*, destacando como un ejemplar y único en su género entre los instrumentos que en aquella época formaban el patrimonio orgánico del Señorío<sup>100</sup>. Realmente esta cantidad era considerable si tenemos en cuenta que la mayoría de los órganos que se instalaban por aquella época, venían a costar del orden de unos 15.000 reales, poco más o menos. Sin ir más lejos, hemos visto cómo toda una Iglesia Colegial como la de la Ciudad de Vitoria, se hallaba empeñada para poder hacer frente al pago de un instrumento valorado en una cantidad que ni siquiera llegaba a costar la mitad de lo que costó el de Ochandiano. Obviamente habría que pensar si las colegiadas (lugares donde se concentraban los mayores núcleos de poder eclesiástico después de las catedrales) se encontraban con verdaderos problemas a la hora de *fabricar* un órgano u otro tipo de obras de envergadura, es lógico pensar que para una parroquia como la nuestra, todas esas limitaciones deberían de ser sin duda alguna mucho mayores. No obstante, si cabe alguna explicación, ésta podría estar justificada por la «*generosidad*» de destacados feligreses que, tras haber hecho fortuna en América, gustaban en dotar a su localidad natal de todo género de obras y construcciones, para realzar y dar un toque de distinción a la villa y a quienes habitaban en ella. La aportación de capital y la donación de objetos suntuosos, constituía la mejor forma de mostrar su riqueza y su preeminencia social. Es sabido que entre 1683 y 1766, algunas distinguidas personalidades como Pedro de Ochandiano, Juan de Eguía o Domingo de Zaldívar, enviaron fuertes partidas de capital destinado para la Iglesia desde Villa del Potosí, Méjico y Lima respectivamente<sup>101</sup>. Así, ya desde 1739, las autoridades de la villa disponían de importantes cantidades de dinero remitidas por Domingo de Zaldívar para *construir una torre de campanas*, y, en 1782, va ha ser Esteban Pedreña quien, desde Méjico, vuelva a enviar otra nueva remesa para la Iglesia<sup>102</sup>. En cuanto a la financiación del órgano en particular, todavía no estamos en disposición de ofrecer demasiados datos. Solamente advertir que todo apunta a que fue costeado –si no enteramente, al menos en parte– bajo el amparo de Domingo Zaldívar.

Así queda recogido en esta breve reseña que encontramos en los Libros de Cuentas de la Iglesia de Santa Marina:

«Me hago cargo de cuatromil ochocientos treinta y cuatro reales y veinte maravedís correspondientes a la mesa Capitular de dicho mi Cabildo procedidos de las rentas de las casas, huertas, heredades, manzanales, corridos de censos al quitar en cuya cantidad se incluyen 920 ducados de principal que a 3% reditan 303 reales y 20 maravedís que son

---

99. Iturriza Zabala, Juan Ramón: *Historia General de Vizcaya*. Bilbao 1885, pág. 888.

100. Donostia, Padre José Antonio de; *Música y músicos del País Vasco*. San Sebastián 1951, págs. 68-69.

101. Martínez Rueda, Fernando: *Otxandiano, Monografías de Pueblos de Vizcaya*. Bilbao 1992, pág. 45.

102. *Idem*, pág. 124.

103. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. *Libro de Cuentas*. Año 1778.

para las obras de Zaldibar, no entran en esta cuenta los corridos de los censos de Madina y Guinea por estar en concurso»<sup>103</sup>.

No debemos olvidar que durante todo el siglo XVIII, además del órgano, se realizaron todas aquellas obras más significativas de la villa, como son: el nuevo edificio del Ayuntamiento, la torre de la iglesia, el hospital, las escuelas, la fuente..., símbolos, todos ellos, de nuestro patrimonio monumental. Por este motivo, no es de extrañar que tanto el órgano como las abundantes alhajas y ornamentos que enriquecieron el culto durante toda esta centuria, obedeciesen a regalos y préstamos de los emigrantes que hicieron fortuna al otro lado del Océano.

En cuanto al instrumento, tampoco hemos topado con ningún documento de la época que nos lo describa con detalle. Sin embargo poseemos un valioso testimonio que, aunque realizado en nuestro siglo, aporta unos datos fundamentales para poder hacernos una idea de lo que representó aquel monumental órgano, construido por el maestro Santiago Herdoiza:

«Aquel órgano del año 1774, que costó 53.000 reales que serían hoy 53.000 duros, con sesenta y tantos registros, que creía enteros, de trompeta batalla, trompeta real, chirimías, clarines, etc., su buen golpe de nasardos, su larga serie de flautados y similares (había donde escoger), con su gran aparato de varias filas de tubos al exterior, las grandes bocas abiertas, las ocho grandes trompetas laterales, que respondían al pisar los ocho "tarugos" de madera a que estaba reducido el pedalier;...»<sup>104</sup>

Salta a la vista que algunos de los datos, ofrecidos en este caso por José Azcúnaga, difieren ligeramente de los citados poco más arriba, tomados de Juan Ramón Iturriza. Nos referimos, en primer término, a la fecha de construcción y al coste del órgano. En cuanto a lo primero, ya hemos comentado cómo en 1775 se constituyó la *fábrica del órgano*, que, junto con la fecha en la que se estableció el contrato, proporcionan una razón más que suficiente para tomar por más exacta la referencia de Iturriza. En cuanto al costo del órgano, si fue de 53.000 ó 63.000 reales, todavía no estamos en disposición de inclinarnos por ninguna de las dos posibilidades. De cualquier modo, bien sea de una u otra forma –aunque en el caso más desfavorable tomemos la de menor cuantía–, está claro que sigue siendo un precio excesivamente elevado. Ahora bien, de ser esto así, ¿qué factores contribuyeron para que este instrumento fuera tan costoso?. Evidentemente las únicas razones existentes para responder esta cuestión sólo pueden ser dos: primeramente, que poseyera una gama de sonidos mucho más variada que cualquier otro órgano convencional de su época y; que su apariencia exterior tuviese realmente un gran valor escultórico y ornamental.

Hubiera sido deseable contar con el contrato del órgano y haber ofrecido una reconstrucción detallada, tanto de su esquema sonoro como de otras características relacionadas con su construcción. No obstante, aun a falta de datos más precisos, las breves descripciones de Azcúnaga (gracias a las cuales podemos dar algún paso de importancia) pueden servirnos perfectamente para tratar de acercarnos a lo que fue este hermoso instrumento. Aún así, con objeto de sacar algo en claro, no nos ha quedado otro remedio que hacer uso de la especulación para tratar de llegar a sacar conclusiones. El método utilizado ha sido la comparación con otros órganos de la misma época; y nunca mejor para ello que compararlo con el órgano construido pocos años antes por el mismo Herdoiza en la Insigne Iglesia Colegial

104. Revista *La Baskonia*, nº 1485. Buenos Aires 1935, pág. 101.

105. Según su propio testimonio, sabemos que conocía perfectamente el órgano de Ochandiano desde su niñez, pues hacia 1880 cantaba como tiple en el coro y recibía clases de piano del que fuera organista de la villa, José Eceolaza (él lo nombra Eceizola). Azcúnaga, José: *Fiestas de Santa Marina en Ochandiano*. Bilbao 1940-45, pág. 4.



33. El órgano de la iglesia de Santa Marina de Ochandiano (Vizcaya), realizado hacia 1778 por el maestro organero Santiago Herdoiza, constituía ya desde del momento mismo de su construcción uno de los instrumentos más sobresalientes y destacados de todo el obispado de Calahorra-La Calzada.

de la Ciudad de Vitoria, del que ya hemos hablado ampliamente.

Para comenzar de alguna manera, podemos tomar la expresión literal utilizada por Azcúnaga<sup>105</sup> al tratar de describir la disposición del órgano, que, según indica, contaba *con sesenta y tantos registros, que creía enteros*. No cabe duda de que esta frase puede ser interpretada de distinta manera, dependiendo de lo que cada uno individualmente quiera o le convenga entender. A pesar de ello, consideramos más oportuno analizarla con un sentido crítico y objetivo, de modo que podamos llegar a alguna conclusión más o menos sensata. Por ello, preferimos rehuir de la mitificación y tener siempre en cuenta aquellos criterios que marcaron la organería tradicional hispana, de la cual no fueron ajenos ni Santiago Herdoiza, ni los órganos por él construidos –incluido el de Ochandiano–.

Durante el siglo XVIII, un órgano de sesenta y tantos registros –para que nos hagamos una idea más exacta– era un instrumento monumental, incluso en aquellos países como Holanda, Alemania o Dinamarca, donde por tradición siempre habían poseído unos órganos de dimensiones muy superiores a los que se construían en cualquier otro país de Europa. Podemos tomar como ejemplo el órgano de la Marienkirche de Lübeck, instrumento en el que

tocaron Franz Tunder (1614-1667) y Dietrich Buxtehude (1637-1707). Construido a mediados del siglo XVII, con sus 54 registros repartidos en sus tres teclados manuales y el pedalero, todavía en tiempos de Johann Sebastian Bach (1685-1750), era considerado como un órgano de dimensiones admirables. La división correspondiente al pedal contenía nada menos que 15 registros, destacando de todos ellos el *principal* de 32 pies –cuyo tubo más grave media alrededor de 11 metros de longitud–, lo cual hacía de él un instrumento colosal, incluso visto desde nuestros días. Por el contrario, durante el siglo XVII, el número de registros de un órgano de tamaño medio en Alemania venía a ser aproximadamente entre 25 y 30; distribuidos en un par de teclados manuales y el pedal. Estos instrumentos, cuyos registros sí eran *enteros* y que estaban enmarcados dentro de una escuela muy diferente de la hispana, podemos decir a *grosso modo* que venían a ser bastante más del doble de lo que era un órgano convencional de la misma época en cualquier localidad española. Sobre todo donde más se acusaba esta diferencia era precisamente en los registros destinados al pedal, por tratarse de los tubos más voluminosos; bien desarrollados en los países germánicos y casi desapercibidos en la Península Ibérica. Por ello, debemos pensar que el órgano de Ochandiano, de características típicamente hispanas, como mucho debía poseer sesenta y tantos «*medios registros*», es decir: poco más de treinta registros *enteros* propiamente dichos.

Tabla 12

Disposición del órgano de la colegiata de Santa María de Vitoria.  
Santiago Herdoiza (1765-72). Dos teclados partidos de 52 notas.

Órgano mayor correpondiente al segundo teclado.

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado de 26</i>	<i>Flautado de 26</i>
<i>Flautado de 13</i>	<i>Flautado de 13</i>
<i>Octava</i>	<i>Octava</i>
<i>Docena</i>	<i>Docena</i>
<i>Quincena</i>	<i>Quincena II</i>
<i>Decisetena</i>	<i>Decisetena</i>
<i>Decinovenena</i>	<i>Decinovenena II</i>
<i>Lleno VI</i>	<i>Lleno VI</i>
<i>Címbala V</i>	<i>Címbala V</i>
<i>Sobrecímbala III</i>	<i>Sobrecímbala III</i>
<i>Violón</i>	<i>Violón</i>
<i>Nasardo en 12<sup>a</sup></i>	<i>Nasardo en 12<sup>a</sup></i>
<i>Nasardo en 15<sup>a</sup></i>	<i>Nasardo en 15<sup>a</sup></i>
<i>Nasardo en 17<sup>a</sup></i>	<i>Nasardo en 17<sup>a</sup></i>
	<i>Corneta VI</i>
<i>Trompeta Real</i>	<i>Trompeta Real</i>
<i>Bajoncillo</i>	
<i>Clarín</i>	<i>Clarín</i>
<i>Chirimía</i>	<i>Oboe</i>
	<i>Clarín de Campana</i>
<i>Dulzaina</i>	<i>Dulzaina</i>
	<i>Trompeta Magna</i>

Órgano de ecos correspondiente al primer teclado.

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautadillo</i>	<i>Flautadillo</i>
	<i>Corneta VI</i>
<i>Bajoncillo</i>	<i>Clarín</i>

Asimismo, disponía de diez *contras* de madera.

Consecuentemente este hecho conlleva de forma implícita otros interrogantes. Que el órgano construido por Herdoiza en Ochandiano contuviese esta exagerada cantidad de registros, nos conduce instantáneamente a plantear las siguientes preguntas: ¿cómo estaban repartidos éstos?, ¿disponía este instrumento de un segundo teclado?

En este sentido tampoco podemos aclarar gran cosa. La ubicación de algo más de 30 registros en un sólo teclado supone que todos los tubos deban descansar sobre un único secreto, lo cual implica que la anchura del secreto –partiendo desde la fachada hacia el fondo del órgano– esté dividida en más de 30 *hileras*. Esto quiere decir que las *cancelas* o *surcos* de cada nota deberían ser de una considerable longitud, obligando a su vez a que la apertura de cada uno de estos *surcos* (para permitir el paso de aire del *arca de vientos* hacia los tubos) estuviera controlada por unas *ventillas* de unas dimensiones también considerables. Por otro lado, debemos pensar en la fuerza ejercida por la presión del aire dentro del arca de vientos sobre cada una de las ventillas, lo que haría que la pulsación del teclado fuera torpe y pesada.

Ignoramos cuáles eran los conocimientos y la formación que tenía Azcúnaga en materia de organería, así como tampoco cuál fue la relación que tuvo con la misma<sup>106</sup>. Pudo ocurrir con toda probabilidad, que Azcúnaga, residente en Bilbao como profesor mercantil, tuviese en mente el concepto del órgano que se construía en su época (primera mitad del siglo XX), concepto que aplicó erróneamente a un instrumento que todavía mantenía unas características propias del órgano barroco español. Debemos tener en cuenta que a partir del siglo XIX, en el País Vasco se sustituyeron casi por completo los órganos heredados del siglo XVIII, dando paso a otros nuevos instrumentos de corte romántico y post-romántico, más acordes con el gusto de la época. De ahí que la expresión de «*que creía enteros*», pretenda rectificar de alguna forma, el término que aplicó inapropiadamente a uno de los escasos órganos de Vizcaya que todavía conservaba sus peculiaridades barrocas dentro de nuestro siglo.

Otra cuestión que nos puede ayudar mas o menos a reconstruir lo que fue el órgano de la iglesia de Santa Marina, puede contestarse nuevamente a través de las observaciones de Azcúnaga. Nos referimos en esta ocasión, al esquema y a su composición sonora. Algo más explícito que en el caso anterior, nos revela la extensa gama de sonoridades distribuidas en las distintas familias de registros que componían este instrumento. Comienza por nombrar algunos de los registros que formaban el grupo de la lengüetería, como son los de *trompeta batalla*, *trompeta real*, *chirimías*, *clarines*, los cuales, a excepción de la *trompeta real*, se colocaban horizontalmente en la fachada del órgano (como norma generalizada) desde el último cuarto del siglo XVII. Debemos que tener siempre muy presente que este órgano de Herdoiza

---

106. También debemos añadir que José Azcúnaga era hermano del P. Francisco Azcúnaga, organista y txistulari trinitario. Este último murió en Villamaría, provincia de Córdoba (Argentina), donde permaneció como organista. A él perteneció la espléndida fotografía del órgano de Ochandiano que reproducimos en esta sección.

vino a sustituir al construido en 1681 por José Echevarría, quien adquirió su formación en el arte de la organería con el padre fray José Echevarría, verdadero impulsor de la trompetería horizontal de fachada, tan característica de nuestros órganos.

Las siguientes expresiones, más generales, nos muestran las otras dos familias de registros, que, junto con la lengüetería, constituían el esquema sonoro de todo órgano barroco: *su buen golpe de nasardos*, y *su larga serie de flautados y similares*, pues *había donde esco - ger*. Esta definición muestra claramente la gran diversidad de sonidos que reunía aquel instrumento realizado por Herdoiza en nuestra villa. La base de su estructura sonora estaba formada por un nutrido *coro de flautados o principales*, al que acompañaba un grupo, también importante, de *mixturas y mutaciones*, y enriquecida por una variada gama de registros de lengüetería.

Todo este material que producía el sonido del órgano, así como la maquinaria y el sistema de alimentación que lo hacía funcionar, se encontraba alojado en el interior de una espléndida *caja*, ricamente decorada y ornamentada. Asentado sobre una tribuna ubicada en el lateral izquierdo del coro, según se mira hacia el altar, justo encima de la puerta principal que da acceso al templo, era de unas dimensiones impresionantes y estaba compuesto de dos fachadas: la principal, que daba lateralmente a la nave, y otra secundaria que se encontraba orientada hacia el altar mayor. En este aspecto podemos afirmar que la disposición exterior del órgano de Ochandiano presentaba una distribución poco habitual.

Al igual que su composición sonora, toda su apariencia plástica exterior correspondía a la de un instrumento propio del barroco tardío. La fachada principal se componía fundamentalmente de tres cuerpos: uno central, que servía como eje de toda ella y; de otros dos adosados simétricamente a ambos lados del primero. Prácticamente similar a la fachada del órgano de Mañaria, su cuerpo central destacaba por su esbeltez, compuesto de tres torreones semicirculares, donde se asentaban los tubos más graves del *flautado* de 13 palmos. El eje de este cuerpo central lo constituía el mayor de los torreones, ligeramente más elevado y coronado en su parte más alta por una estatua del Rey David tocando su arpa. Al igual que las otras dos torres laterales, el torreón central estaba ricamente adornado, comenzando en su parte inferior, por debajo de las molduras que unían el basamento y la parte superior de la caja, con unas tallas a modo de cornucopias; concluyendo en su parte superior con sus *celosías* talladas, exquisitamente trabajadas. Finalmente, por encima de las molduras de la cornisa superior, los torreones estaban rematados por unas elegantes cornucopias en forma de jarrones y ornamentos florales. Estos tres torreones se encontraban separados entre sí por dos *campos* o *castillos* que, con objeto de adornar y dar más apariencia a la fachada –como en el caso de Mañaria–, solamente estaban formados por *caños mudos* o *canónigos*. Todo este cuerpo central se encontraba flanqueado por otros dos sectores simétricos, compuestos por dos campos cada uno. Los campos más grandes de estos cuerpos, que formaban los extremos de la fachada, alojaban los tubos más graves del *flautado mayor* de 26 palmos, mostrando sus *grandes bocas abiertas*, o lo que corrientemente se conoce con el nombre de *mascarones*. En cuanto a los dos campos intermedios que separaban los *castillos* del *flautado mayor* del sector central, bien pudiera ocurrir que fuesen mudos o sonantes, conteniendo algunos tubos pertenecientes al *flautado mayor* de 26 ó del *flautado* de 13 palmos.

---

107. Gallego, Antonio: *La Música en Tiempos de Carlos III*. Madrid 1988, pág. 234. Arana Martija sitúa la construcción de este instrumento en 1782. Arana Martija, José Antonio; *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 233.

Causa asombro la gran similitud que tenía esta fachada con las de los órganos de las iglesias de Santa María de Uribarri de Durango –inexistente hoy en día– y Santa María de la Asunción de Mañaria. Sobre todo con el de Durango, del que sabemos fue construido por Santiago Herdoiza en 1781<sup>107</sup>, mostraba la misma disposición que la fachada principal del órgano de Ochandiano, a excepción de los *campos intermedios* que separan los *castillos del flautado mayor* del sector central. Tanto es así, que para definir este instrumento de Durango, podríamos repetir prácticamente todo lo que hemos dicho hasta ahora, con la salvedad de que no llegaba a tener un conjunto ornamental tan elaborado como el de Ochandiano, y, a juzgar por las dimensiones de la caja, el número de registros sería ligeramente menor. Tanto el trabajo de talla como el resto de la decoración del órgano de Durango, presentaban unas líneas mucho más sencillas, propias del estilo decadente del barroco tardío que imperaba en las postrimerías del siglo XVIII. Por ello, y hasta que no se demuestre lo contrario, podemos confirmar una vez más que el órgano de la iglesia de Santa Marina de Ochandiano fue el más sobresaliente de todos los construidos por el maestro organero Santiago Herdoiza, llegando a constituir uno de los instrumentos más admirables de todo el obispado.

Otro aspecto que formaba parte de la organería era el diseño y realización de las cajas. Esta faceta habitualmente estaba ligada a otros gremios, ya que se trataba de una labor exclusivamente de tipo escultórico y ornamental. No obstante, si examinamos el documento de aprobación de la caja del órgano de Briones, observaremos que a Santiago Herdoiza, además de *maestro organero*, se le menciona como *maestro arquitecto*; término que se aplicaba a los artesanos que se dedicaban, entre otras cosas, a la construcción de las cajas de órganos.

Este hecho puede explicar perfectamente que las cajas de los órganos construidos por Herdoiza, al estar realizadas por él mismo, tuviesen ese marcado sello personal que los distingue de todos los demás. Por ello, pensamos que el órgano de Mañaria fue construido casi con toda seguridad por Santiago Herdoiza, de quien queda registrado su paso por esta localidad durante el año 1768. Así, barajando esta última posibilidad y observando la disposición de la trompetería exterior del órgano de Mañaria, podemos imaginar que en el de Ochandiano estuvo distribuida probablemente de manera similar, es decir: rodeando las bases de las torres a la altura del friso, entre las molduras que rematan la cornisa inferior.

La segunda fachada era lateral y estaba orientada hacia el altar mayor. De menores dimensiones que la primera, descansaba sobre una cornisa transversal, a un nivel ligeramente más elevado que el de la cornisa que separaba el basamento de la parte superior de la fachada principal del órgano. Su sector central estaba formado por un torreón semicircular de proporciones similares al del torreón mayor de la otra fachada, rematado en su *corona - miento* por una figura que representaba a San Martín. Ello es fácilmente deducible si tenemos en cuenta que junto con la estatua del rey David, que coronaba la fachada principal, eran las únicas que existían en todo el conjunto:

«54 reales pagados a Ponciano Ubandiarraga en la forma siguiente 20 reales por unos remiendos que hizo en la iglesia 12 reales por componer la imagen de San Martín y poner en el órgano y 22 reales por limpiar la iglesia para las funciones de Santa Marina»<sup>108</sup>.

Detrás de este torreón se encontraba alojada la parte sonora correspondiente a un pequeño grupo de registros destinados al órgano de *contras*, compuesto, por lo menos, de

---

108. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. *Libro de Cuentas*. Año 1792.

un *flautado abierto* de 26 palmos oculto tras la fachada, otro de 13 palmos exhibido en el exterior, además de *las ocho trompetas laterales, que respondían al pisar los ocho tarugos de madera a que estaba reducido el pedalier*. Los *castillos* que flanqueaban el torreón casi con toda seguridad serían mudos en su totalidad, no teniendo otra misión que la de embellecer esta fachada. Esto puede explicarse fácilmente si tenemos en cuenta su ubicación con respecto al secreto del teclado manual y el número de tubos, que sobrepasa ampliamente la extensión de los *contras*.

Hasta aquí hemos tratado de reconstruir el cuerpo principal de la caja de este vistoso órgano de Ochandiano, que, formado de dos fachadas, con un total de cuatro torreones semicirculares, ocho *castillos* y toda la trompetería horizontal de fachada, venía a componer el *gran aparato de varias filas de tubos al exterior* que describía Azcúnaga. El pedestal o basamento del órgano donde se encontraban el teclado y las puertas que daban acceso al interior del instrumento, estaba decorado de abundantes tallas y molduras. Especialmente llamaba la atención el ingenioso remate que servía de unión entre las dos fachadas y que sobresalía sobre el costado de la balaustrada de la tribuna. La alusión a las *lindas pinturas* nos indica claramente que la caja se encontraba policromada, si no en su totalidad, al menos en alguna de sus partes. Desconocemos la autoría del artista o artistas que intervinieron en esta faceta. Precisamente durante los años en los que se estaba construyendo el órgano, sabemos que hicieron presencia en Ochandiano un par de artistas extranjeros. Se trata del alemán Judas Tadeo Stainger y del prusiano Juan Bautista Cirm, que permanecieron en nuestra villa durante casi medio año para pintar y dorar los retablos de la Ermita de San Antonio<sup>109</sup>. Poco más podemos añadir sobre este hecho. Lo cierto es que las autoridades municipales tuvieron gran interés en contar con la colaboración de estos dos personajes; especialmente con la de Judas Tadeo Stainger, de quien el Ayuntamiento se hizo cargo en cierta ocasión de su traslado a la villa desde la cárcel de Bilbao, donde se encontraba preso<sup>110</sup>.

Después de lo que hemos tratado de explicar hasta ahora con más o menos detalle, creemos que podemos llegar a afirmar que está completamente justificada la diferencia que separaba la cantidad pagada por el órgano de Ochandiano, comparada con la que vino a costar el de la Insigne Iglesia Colegial de la Ciudad de Vitoria. La evidencia reside fundamentalmente en aquellos *sesenta y tantos* registros (partidos) que contenía el órgano de Ochandiano, frente a los casi cincuenta medios registros que tenía el de Vitoria.

Poco más queda por decir de aquel magnífico órgano que sustituyó al realizado por José Echevarría casi un siglo antes. Las últimas noticias que poseemos acerca del instrumento de Echevarría –remozado pocos años antes por Herdoiza– hacen alusión a los restos que fueron quedando en el coro de la iglesia. En 1791 los tres fuelles de que disponía fueron vendidos al Convento de las Monjas Mercedarias de villa guipuzcoana de Escoriaza<sup>111</sup> y; un año después, se retiraría definitivamente *la caja del órgano viejo*<sup>112</sup>. Desconocemos si fue aprovechado algún material de este órgano para el nuevo de Herdoiza, ni si existieron problemas que cuestionasen su financiación. Acerca de esto último, solo cabe mencionar la total regularidad observada en los pagos de los intereses que reeditaban los 920 ducados de la *cuen* -

109. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Cuentas*. Año 1774.

110. *Idem*.

111. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. *Libro de Cuentas*. Año 1791.

112. *Idem*, Año 1792.

ta del órgano, cerrada en 1790. Sin embargo, en las cuentas del año 1784 se registra lo siguiente:

«Me hago cargo de trescientos y tres reales y 20 maravedís y doy en data doscientos y veinte y ocho reales y seis maravedís; a saber 30 reales y 12 maravedís de la administración y su cobranza: 82 reales y 28 maravedís entregados al Maestro Organero Santiago Herdoiza para su total cobranza, como consta de su recibo que está en la cuenta del órgano: 115 a Lucas de Cámara por tantos que tenía puestos en el archivo para cierta diligencia y descontando esta cantidad, quedan de bueno a favor de dicha obra sesenta y cinco reales y catorce maravedís, los que se depositaron en el archivo de dicho cabildo para la continuación de los reparos del expresado órgano, y queda esta cuenta cerrada y en paz»<sup>113</sup>.

No pretendemos ser pesimistas ante aquellas «*ciertas diligencias*» de la que se hace mención «*para la continuación de los reparos del expresado órgano*». Harto conocidas son las penurias económicas por las que pasó Herdoiza poco antes de comenzar el de Ochandiano, durante la construcción de los órganos de la colegiata de Vitoria y de la iglesia Parroquial de Oyón. Resulta gracioso (para nosotros, no para Herdoiza) cómo la Iglesia de Ochandiano, además de beneficiarse de los generosos donativos, todavía seguía sacando partido con el conocido *diezmo*:

«La Fábrica me hace cargo de cuatrocientos cincuenta y ocho reales y veinte y tres maravedís y bajando a esta cantidad cuarenta y cinco reales y veinte y nueve maravedís décimas de la cobranza queda de bueno para la dicha fábrica cuatrocientos y doce reales y veinte y ocho maravedís de los que hago entrega al dar estas cuentas y son para la construcción de la obra del órgano nuevo como constará de su cuenta y ésta queda cerrada y en paz»<sup>114</sup>.

A pesar de que los problemas económicos no cesaban de perseguir a nuestro incansable organero, vemos cómo continúa trabajando contra viento y marea de manera constante y sin desfallecer un sólo momento. En 1783 realizaría ciertas reparaciones y pequeñas reformas en el órgano de la iglesia de Santa María de Amorebieta, y, entre 1785 y 1786, en los de Santa María de Orduña y San Pedro de Deusto<sup>115</sup>. Todavía le habrían de surgir algunas peticiones al maestro Herdoiza para llevar a cabo algunas reformas. En 1791, lo encontramos realizando reparaciones de cierta envergadura en el órgano de la iglesia de Santa María de Galdácano<sup>116</sup> y en el de Ochandiano, su lugar de residencia. En esta última intervención, sabemos que estuvo acompañado por su *oficial organero* Manuel Gasteaburu, dedicando poco más de cuarenta días en desmontar totalmente el órgano para realizar las siguientes labores: limpieza general, poner a punto toda la maquinaria y afinar todos los registros<sup>117</sup>. Esta misma operación la hizo también cuatro años más tarde (1795) en el órgano de Santo

---

113. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. *Libro de Cuentas*. Año 1784.

114. *Idem*, Año 1776.

115. Gallego, Antonio: *La Música en Tiempos de Carlos III*. Madrid 1988, págs. 235-236. Arana Martija, José Antonio; *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, págs. 231-233.

116. Arana Martija, José Antonio; *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 234.

117. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. *Libro de Cuentas*. Año 1791.

118. Arana Martija, José Antonio; *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, págs. 232-233.

119. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Cuentas*. Años 1715-19.

Tomás de Olabarieta de Ceberio, precisamente durante el mismo año en que se nombra como organista a José Ignacio Ibarreta. Aquí mismo, 27 años antes, falleció el también organista Manuel Recacoechea<sup>118</sup>, de quien nos es conocida su vinculación con la organistía de Ochandiano entre los años 1715 y 1719<sup>119</sup>.

Durante estos años que iban a cerrar el siglo XVIII, trabajó Herdoiza en el órgano de la iglesia de Santa Eufemia de Bermeo y, como en casos anteriores, hubo de estar durante algún tiempo a expensas de la solvencia de sus deudores:

«Yo Santiago de Herdoiza vecino de esta Villa de Ochandiano Maestro Organero digo que de orden de los Señores de Justicia de la de Bermeo a nombre de ella compuse el órgano de la iglesia de Santa Eufemia de la misma Villa cuya composición según cuenta sacada pormenor importa dos mil novecientos y cuarenta reales de vellón para los que nada tengo recibido sino algunas cortas cantidades que se pagaron a la posadera de la casa en que me mantuve por los alimentos que me dio en el tiempo que me detuve y ocupe a componer dicho órgano; y pues necesito para mis urgencias del resto y no puedo pasar en persona a percibirlo otorgo que doy mi poder cumplido sin limitación ni restricción alguna a María Lucas de Herdoiza vecina de esta Villa para que judicial o extrajudicialmente y como mas bien visto la pareciere cobre y reciba el líquido de dicha cantidad de la citada Villa de Bermeo su representación, de los individuos de Ayuntamiento que me ordenaron hacer dicha reposición o de quien considero pueda y deba la nominada cantidad; y para el efecto parezca ante Señores Jueces y Justicias que corresponda siendo necesario presentando pedimentos requerimientos protestas juramentos; pide ejecuciones prisiones solturas embargos desembargos ventas trance y remate de bienes tome posesión de ellos, de los recibos y cartas de pago con la formalidad necesaria de las cantidades que así percibiere



34. Uno de los últimos autógrafos del maestro organero Santiago Herdoiza, recogido en 1797 en Ochandiano pocos meses antes de su muerte.

y cobrarse, y practique todas las diligencias judiciales y extrajudiciales que se requieran y que yo aría y pudiera hacer siendo presente pues el poder que para todas se requiere ese mismo doy a la nominada María Lucas con cláusula expresa de sustituir revocar sustitutos y crearlos de nuevo con la reprobacion considero necesaria; y a la seguridad de cuanto en virtud de este poder se hiciere y obrare obligo mis bienes habidos y por haber. Y así lo otorgo ante el presente Escribano Real del Numero y Secretario de Ayuntamiento de esta Villa

---

120. Archivo Municipal de Ochandiano. *Protocolo Notarial de Diego Antonio Basaguren*. Año 1797.

a diez y siete de Enero de mil setecientos noventa y siete y lo firmo siendo testigos Francisco y Josef de Basañez y Bernabé Díaz de Mendibil vecinos y natural de ella: a quienes y al otorgante yo el escribano doy fe que conozco y firmo»<sup>120</sup>

El establecimiento de Santiago Herdoiza como *vecino de esta Villa de Ochandiano* durante las dos últimas décadas de su vida, es un hecho consumado; en la primera mañana de julio de 1797, a sus setenta años de edad, fallecía sumido en la miseria:

«Santiago de Herdoiza natural de la villa de Elorrio casado, murió en esta villa de Ochandiano el día primero de Julio de mil setecientos noventa y siete a las siete y media de su mañana de edad de setenta años cumplidos: Recibió los Santos Sacramentos. No testó por no tener qué; su hijo Francisco sufraga la alma de su Padre en el modo posible y para que conste firmé yo el infrascrito cura»<sup>121</sup>.

Así terminó Herdoiza: sin un real en el bolsillo y perseguido hasta el fin por la morosidad de quienes solicitaban sus servicios. Fue el constructor de aquel monumental de la Iglesia Parroquial de Santa Marina de Ochandiano que, *con su soberbia planta y magnífica presentación de conjunto*, todavía en nuestros días, se podría decir que era *uno de los más bellos, gallardos y elegantes*. Fue aquel admirable órgano que Azcúnaga recordaba en tiempos de su niñez, como *el mejor del mundo*.

---

121. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. *Relación de Finados*. Año 1797, fols. 16v-17.

### 3. EL ÓRGANO Y LOS ORGANISTAS EN OCHANDIANO DURANTE EL SIGLO XIX

#### 3.1. El declive del órgano clásico y el establecimiento del órgano romántico-sinfónico en España

Hacia 1750, coincidiendo con la muerte de Johann Sebastian Bach, el desarrollo del *forte-piano* y los nuevos cambios producidos en la música occidental, el órgano sufrió un brusco parón a causa del escaso interés mostrado por los compositores a seguir produciendo nuevas obras musicales para este instrumento. No obstante, comenzando el siglo XIX, al *plenum* del *gran órgano* basado en los fondos, y que fue enriqueciendo respectivamente los teclados principales del *órgano mayor* y de *cadereta* en España (Hauptwerk, Brüstwerk y Oberwerk en los países de lengua germana), se oponían los registros de lengüetería de 26, 13 y 6,5 palmos y un pedalero pobre en España, Inglaterra y Francia, y bastante nutrido en Holanda, Alemania y los países escandinavos. Los órganos ingleses rinden tributo a la concepción de un gran positivo de uno o dos teclados y alguna que otra nota de pedal. El órgano italiano se limita a un largo teclado con poco más de una docena de registros, o a un par de teclados cuando siguen un tanto al resto de los países europeos. Los órganos de España y Portugal se distinguen, sobre todo, por sus juegos de lengüetería exterior dispuestos horizontalmente a modo de *artillería* y sus teclados de *ecos*, ya expresivos desde su origen. El órgano francés, el cual marcaría la pauta en Europa a partir de la segunda mitad del XIX, con sus teclados *grand orgue* y *positif* como divisiones principales, estaba acompañado en ocasiones de unos teclados de extensión más reducida denominados respectivamente de *echo* y *écit*, e incluso con un quinto llamado de *bombarde* y sobre el cual se aislaban los registros de lengüetería del *gran órgano* acompañados, algunas veces, de algunos juegos de fondo.

Aún cuando los mayores órganos construidos en España es hacia el último cuarto del siglo XVIII y Jorge Bosch parece ser el organero más eminente del momento, la organería hispana del *Antiguo Régimen* también comienza a presentar los primeros síntomas de decadencia. Va a ser precisamente en la mitad meridional de España, principalmente en Andalucía, donde se van a encontrar los creadores más significativos del momento, trabajando en torno a los instrumentos que van a representar la cúspide del órgano clásico español. Junto con el organero mallorquín Jorge Bosch, habría que distinguir particularmente a otros constructores como José Liborna Echevarría, Julián de la Orden, Leonardo Fernández Dávila, etc., con cuyas reflexiones dictadas fundamentalmente por la experiencia y el conocimiento de su arte, llegaron al punto culminante de nuestra organería.

Así como la guerra civil y la restauración monárquica de Inglaterra (1649-1660) o la revolución francesa (1789) contribuyeron enormemente a la destrucción de los instrumentos de

aquellos países, el siglo XIX en España representa la etapa más crítica y decadente conocida hasta la fecha. En este período, los organeros españoles iban a seguir a costa de todo, aferrados al órgano tradicional desarrollado hasta entonces. Poco a poco, el número de constructores irá disminuyendo; la demanda es tan reducida que no quedan más que una docena de artesanos locales de una envergadura muy mermada.

Fueron varios los factores que agudizaron esta decadencia en España; por un lado la invasión napoleónica, que desembocó en la Guerra de Independencia, las dos guerras civiles (conocidas como Guerras Carlistas) fruto de la inestabilidad monárquica y; la pérdida de las colonias en América. Todos estos conflictos sociales involucraron de una manera muy directa a la Iglesia dentro de esta problemática, habiendo de soportar una serie de circunstancias adversas derivadas, en gran parte, de esta crisis general que experimentaba todo el país, y de la cual surgirían profundos cambios tanto religiosos como socio-culturales. El caso más evidente lo tenemos en la desamortización de los bienes eclesiásticos o el controvertido Concordato de España con la Santa Sede. En 1836, cuando transcurría la primera Guerra Carlista, el ministro de hacienda Juan Álvarez Mendizábal inició la desamortización de los bienes de la Iglesia, anunciando la extinción de las órdenes religiosas y la incautación de sus bienes por el Estado. Dada esta situación de guerra civil entre carlistas e isabelinos, uno de los objetivos que persiguió Mendizábal, fue la de combatir al clero, aliado de los carlistas, y fortalecer así el reinado de Isabel II. Efectivamente, esta situación hacía un flaco favor al sostenimiento de la música en las iglesias de los pueblos y ciudades de nuestro país. Tal como es el caso que se describe en esta carta de Manuel Merladet, organista de la iglesia de Santa María de Durango (Vizcaya), que, sumido en la mayor de las miserias, solicitaba a las autoridades municipales de la villa, le fuera concedida alguna partida de dinero para ir saliendo del apuro:

«Manuel Merladet organista asalariado con todo respeto hace presente a V. S. que su subsistencia depende únicamente del salario que se le está consignado. Hace ya dos años que no se le ha pagado, y tal es la crítica situación en que se encuentra rodeado y apurado de varias obligaciones, que sola una disposición favorable de V. S. le puede redimir de la miseria que le oprime y con esta esperanza suplica a V. S. se digne disponer que se le entregue de la caja de V. S. aquella cantidad que sea capaz de cubrir sus necesidades en lo que recibirá merced. Durango y julio de 1836»<sup>1</sup>.

La conclusión de la guerra, de ningún modo sirvió para mejorar esta situación tan precaria. A partir de aquí, y con la desamortización puesta ya en marcha, la Iglesia experimenta una fuerte reducción en su patrimonio económico y material, por una parte, y de la plantilla del personal a su servicio, por otra. De esta manera, si hasta 1851, año en que se firma el Concordato, la Iglesia española estaba en disposición de reunir beneficios eclesiásticos desempeñados por seglares, a partir de aquí, fue requerida la condición de clérigo y *ser ordenado presbítero dentro del año de la toma de posesión*, si se querían obtener tales beneficios<sup>2</sup>.

Este hecho supuso una enorme limitación para la práctica musical de las iglesias españolas, levantando una gran polémica entre los músicos seglares. Los grandes coros y orques-

---

1. Dato aportado por José María Odriozola, organista titular de la iglesia de Santa María de Ullibarri de Durango (Vizcaya).

2. González Valle, José Vicente: *La Iglesia Cristiana y el Desarrollo de la Historia de la Música de Aragón hasta el 1900*. Zaragoza 1991, pág. 299.

tas de que disponían la mayoría de las catedrales, tuvieron que ir reduciendo paulatinamente el número de sus componentes en perjuicio de las fastuosas funciones musicales a las cuales estuvieron acostumbradas. De este modo, se vieron obligados a renunciar de sus obligaciones, muchos músicos de gran prestigio que ocupaban los cargos de Maestros de Capilla u Organistas, por no sentirse llamados por la vocación sacerdotal<sup>3</sup>. No debemos de olvidar que a estos cargos se accedía por oposición, habiendo de pasar duras pruebas.

El Concordato de 1851 con la Santa Sede, trató de restañar algunas de las profundas heridas causadas por la Desamortización de Mendizábal, sin lograrlo nunca, pues estas heridas afectaron muy seriamente a los puntos más vitales la Iglesia. Así todo, cuando los sucesivos gobiernos habían despojado a las catedrales de todos sus bienes, muchos de los músicos dieron uno de los testimonios más generosos, ofreciéndose a seguir sirviendo gratuitamente con sus cantos e instrumentos para que no decayese el culto, pues la Iglesia ya no tenía con qué pagar; en otros casos los cabildos llegaron a poner a la venta alhajas y vasos sagrados que no eran indispensables, para poder pagar a los músicos y comprar los instrumentos que se necesitaban<sup>4</sup>.

A pesar de tanta desavenencia, va a ser durante los próximos años, cuando el órgano sufrió la mayor transformación jamás conocida tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Esta revolución, iniciada en Francia, se extenderá rápidamente a Alemania, Inglaterra, España y al resto de Europa. De este modo, la estructura del órgano barroco español, creada a mediados del siglo XVII por fray José Echevarría y continuada por la totalidad de nuestros organeros durante más de dos siglos, llega a su último episodio.

Los primeros síntomas de su abandono comenzaron hacia 1855; no obstante, como veremos más adelante, a partir de la década de 1880, la nueva estética del órgano romántico-sinfónico impulsada por Aquilino Amezua, borró casi por completo lo que hasta entonces habían sido los aspectos diferenciadores de la organería española, comparada con las demás tendencias constructivas europeas.

Bajo la influencia de los músicos del romanticismo, que pretendían asemejar el órgano a la orquesta, los organeros optaron por suprimir todos o parte de los registros de mixtura y mutación –tan característicos del órgano–, dando prioridad a los fondos y a los registros de gamba, que trataban de imitar a los instrumentos de cuerda.

Muestra de ello es esta breve referencia documental del organista calceatense Román Jimeno, en la cual se refleja claramente un total rechazo hacia los registros de mixtura, y apoyar la abolición de la arcaica octava corta de nuestros teclados:

«En mi concepto se deben suprimir todos los registros de lleno porque en ninguna parte gustan ni pueden gustar aunque es verdad que duran muchísimo afinados. Al fin yo no pretendo coartar la voluntad de nadie pero si mi proposición por casualidad se aprecia debo poner una señal a los referidos registros para gobierno de V. y así lo hago.

También debo advertir que de hacer todo el órgano de nueva planta creo firmemente que lo construirán de octava, larga o tendida pues de lo contrario sería un error»<sup>5</sup>.

---

3. González Valle, José Vicente: *La Iglesia Cristiana y el Desarrollo de la Historia de la Música de Aragón hasta el 1900*. Zaragoza 1991, pág. 300.

4. López-Calo, José: *La Música en las Iglesias de Castilla y León*. Valladolid 1991, pág. 20.

5. Sáez de Ocáriz y Ruiz de Azúa, Matías: *La Música en los Archivos de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, siglos XVI al XX*. Logroño 1985, pág. 200. Inédito

Ya a principios del siglo XIX –aunque todavía de manera tímida y muy aislada– comenzaron a surgir ciertas rupturas en algunas de las constantes de nuestro órgano barroco. Los organeros Franz Otter y Johannes Kyburtz, instalados en Barcelona desde 1803, construyeron importantes órganos como el de la iglesia de Nuestra Señora de los Reyes de Santa María del Pí y Santa María de Mahón. Estos constructores de origen suizo, aportaron registros y técnicas novedosas, estableciendo la estructura interna de los registros enteros. Únicamente aparecen dos *cometas* en los teclados manuales como únicos medios registros de tiple.

El registro partido es la característica constructiva que más profundamente ha diferenciado al órgano español, afectando directamente a los secretos, familias de registros y a las diferentes tesituras de éstos. Su estructuración es completamente opuesta a la del órgano romántico, que se diferencia esencialmente por los registros enteros y por la diversidad de juegos que refuerzan al unísono la tesitura principal de 8 pies<sup>6</sup>. Estos instrumentos incorporaban algunos elementos propios del órgano romántico, como pueden ser ciertos registros de carácter solista o la amplia gama de juegos de *bordón*, que, combinados con las mixturas y registros de mutación, proporcionan una gran brillantez y potencia, contrastando con la lengüetería, un tanto aterciopelada y carente de estridencias. En este sentido, Kyburtz mostró cierto respeto con la tradición española al disponer algún registro de trompetería exterior horizontal de fachada, aunque, como en el caso de Mahón, su efecto quedase un tanto merma-do al quedar oculto tras el órgano de cadereta.

No obstante, como ya hemos advertido poco más arriba, estas incursiones estilísticas no son más que una excepción dentro de la corriente organera de los primeros años del siglo XIX. Por ello, no podemos decir que tuvieran unas repercusiones inmediatas en nuestra organería de la primera mitad de siglo. Los organeros españoles permanecieron fieles al esquema del órgano tradicional heredado del XVIII. Ciertamente ya se habían producido algunos pequeños cambios significativos en cuanto al gusto o predilección de unos registros por otros. Se estaba poniendo fin a la «eterna» octava corta y cada vez era más frecuente incorporar flautados de 26 palmos, sin embargo persistía la típica partición del los teclados.

La estructura de los registros partidos permaneció inalterable en la gran mayoría de los órganos nuevos que se construyeron a lo largo del siglo hasta la década de 1880<sup>7</sup>. Durante todos aquellos años, la irrupción avasalladora del órgano romántico-sinfónico trajo consigo el abandono del esquema tradicional de nuestro órgano barroco por parte de los organeros españoles.

Ciertamente este abandono se generalizó casi en su totalidad durante el último cuarto del siglo XIX. Sin embargo este cambio tan trascendental para la organería en España no fue sino el punto culminante de un período de transición, lleno de nuevas experiencias que comenzaron a surgir en los años de 1850, principalmente a través del organero Pedro Roqués.

Pedro Roqués, nacido en Santo Domingo de la Calzada en 1813<sup>8</sup>, se inició en el oficio de la organería con el fraile franciscano fray Ignacio de Bermeo. Después de vivir varios años

---

6. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*, Valladolid 1995, pág. 274.

7. *Idem*, pág. 275.

8. Pedro Roqués era hijo del vidriero francés Juan Roquest, natural de Somplessac, Cahors, Lot, establecido en Santo Domingo de la Calzada a principios del siglo XIX. Así, el apellido original Roquest quedó en Roques o Roqués, adaptándose a la fonía castellana. Sáez de Ocariz y Ruiz de Azúa, Matías: *La Música en los Archivos de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, siglos XVI al XX. Vol.I, 3.- El Órgano*, Logroño 1985, pág. 175.

Tabla 13  
 Disposición del órgano de la catedral de Burgos (lado del Evangelio).  
 Juan Manuel Betolaza (1806). Dos teclados partidos de 49 notas.

Órgano Mayor correspondiente al segundo teclado.

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado de 26</i>	<i>Flautado de 26</i>
<i>Flautado de 13</i>	<i>Flautado de 13</i>
<i>Violón</i>	<i>Violón</i>
<i>Octava</i>	<i>Octava</i>
<i>Docena</i>	<i>Docena</i>
<i>Nasardo en 12<sup>a</sup></i>	<i>Nasardo en 12<sup>a</sup></i>
<i>Quincena</i>	<i>Quincena</i>
<i>Nasardo en 15<sup>a</sup></i>	<i>Nasardo en 15<sup>a</sup></i>
<i>Decisetena</i>	<i>Decisetena</i>
<i>Nasardo en 17<sup>a</sup></i>	<i>Nasardo en 17<sup>a</sup></i>
<i>Decinovena</i>	<i>Decinovena</i>
<i>Compuestos de Llano V</i>	<i>Compuestos de Llano V</i>
<i>Trompeta Real</i>	<i>Corneta IV</i>
<i>Trompeta de Batalla</i>	<i>Flauta Travesera II</i>
<i>Bajoncillo</i>	<i>Trompeta Real</i>
<i>Chirimía</i>	<i>Trompeta Magna</i>
<i>Oboe</i>	<i>Trompeta de Batalla</i>
<i>Bajoncillo</i>	<i>Clarín Claro</i>
<i>Violeta</i>	<i>Clarín Pardo</i>
	<i>Oboe</i>
	<i>Clarín Sonoro</i>
	<i>Clarinete</i>

Órgano de Ecos correspondiente al primer teclado (Expresivo).

<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Flautado</i>	<i>Flautado</i>
<i>Violón</i>	<i>Violón</i>
<i>Octava</i>	<i>Octava</i>
<i>Tapadillo</i>	<i>Tapadillo</i>
<i>Quincena</i>	<i>Quincena</i>
<i>Decinovena</i>	<i>Corno Inglés</i>
<i>Corno</i>	<i>Corneta V</i>
<i>Bajoncillo</i>	<i>Clarín</i>
<i>Fagot</i>	<i>Voz Humana</i>
<i>Orlos</i>	<i>Orlos</i>

Órgano de Contrás.

<i>Contrás Abiertas de 26</i>
<i>Contrás Abiertas de 13</i>
<i>Bombarda</i>
<i>Trompeta</i>

Como efectos complementarios los siguientes dispositivos: Pedal de llamada a lengüetería, expresión, pedal exclusor de lengüetería y unión de los teclados primero y segundo. Partición de los teclados entre *do*<sub>3</sub> y *do*#<sub>3</sub>.

en Bilbao pasó su residencia a Zaragoza, donde se encargó de la renovación y ampliación de los grandes órganos de la Seo y del Pilar. En el órgano de la Seo, Roqués realizó la ampliación del instrumento utilizando técnicas relativamente tradicionales, manteniendo unos criterios que entroncaban con aquellos conceptos de la organería tradicionalmente española. En cambio, en el órgano de la Basílica del Pilar introdujo otras más modernas, instalando un sistema de transmisión mecánico-neumática similar al que se estaba introduciendo en Francia con bastante éxito<sup>9</sup>.

Las técnicas constructivas utilizadas por Pedro Roqués –más adelante Roqués e Hijos– pueden considerarse representativas de una transición, mostrándonos un perfecto vínculo de unión entre los conceptos tradicionales del pasado y del presente. Además de alternar la construcción de órganos de registros partidos y de registros enteros, introdujo otras novedades como son: nuevos registros, pedalero completo y pisas de combinación para la asistencia a la registración. Buena parte de estos cambios quedan perfectamente reflejados en el contrato formalizado en 1864 para la construcción del órgano de la iglesia de San Nicolás de Pamplona<sup>10</sup>.

Otros elementos característicos del órgano barroco español, directamente relacionados con la estructura del registro partido, como los tablonos acanalados y secretillos con sus múltiples conductos, también acusaron los primeros síntomas de ruptura hacia 1860, cuando Pedro Roqués comenzó a construir secretos de «*sistema moderno*»<sup>11</sup>. Instalados en órganos de nueva planta, las ventajas que ofrecían este tipo de secretos respecto de los anteriores, aparecen con toda claridad en la propuesta realizada por el organero en 1868 para el órgano de la catedral de Cádiz:

«La obra atrevida principiada por el finado malogrado organero [*Antonio Otín Calvete*] por lo reducido del local, aglomeración de tubos y demás componentes del actual órgano, revela la habilidad artística y regularidad, si bien bajo un sistema al presente antiguo y que sería difícil seguirlo (...) porque, llevado el viento a distancias largas, para salvar los puntos de entrada y colocación de los registros que faltan en la transmisión del viento, resultará forzosamente la dificultad o embarazo de no poder cantar los bajos, dándoles un sonido vigoroso, uniforme y claro, con otras muchas irregularidades que desde luego se deducen»<sup>12</sup>.

Pedro Roqués propuso dos alternativas fundamentales para dar solución a los inconvenientes que presentaban nuestros órganos:

«4. Construir de nuevo grandes secretos para el primero y segundo teclado, que jugarán sobre la fachada del coro y de la nave de atrás, conforme al sistema moderno con todo su mecanismo sin tablonos para la conducción y transmisión del aire...

7. Se situarán las Lengüeterías de delante y atrás en grupos diferentes y de buena vista y sin aconductación alguna, por un sistema especial y privativo del modesto artista, que se honra por los buenos resultados obtenidos»<sup>13</sup>.

---

9. Evidentemente, se trata de la máquina neumática de Barker. González Valle, José Vicente: *La Iglesia Cristiana y el Desarrollo de la Historia de la Música de Aragón hasta el 1900*, Zaragoza 1991, pág. 301.

10. Sagaseta, Aurelio; Taberna, Luis: *Órganos de Navarra*, Pamplona 1985, pág. 314.

11. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*, Valladolid 1995, pág. 205.

12. González de Amezua, Ramón: *Perspectivas para la Historia del Órgano en España*. Madrid 1970, pág. 185.

13. *Idem*.

Los secretos de *sistema moderno*, de mayores dimensiones que los anteriores, proporcionaban un espacio mucho más amplio en el interior del órgano, ofreciendo así la posibilidad de eliminar los tablonos acanalados y secretillos. Esto permitió que todos los tubos estuviesen sobre su viento, aumentando notablemente su rendimiento al elevar la capacidad sonora y eliminar los retardos en la zona de los graves y en los registros lengüetería, sobre todo en los de fachada.

Por otro lado cabe destacar el nuevo término que adquiere el *sistema de ecos*. Designando un mismo concepto, dentro de este mismo período de transición, aparece el término *expresión* o *caja de expresión*, coexistiendo con los tradicionales *ecos* o *arcas de ecos*. Esta nueva denominación fue introducida por organeros como Pedro Roqués, Mariano Tafall, y famosos músicos y tratadistas como Hilarión Eslava, Pablo Hernández o Buenaventura Iñiguez. En todos estos casos, la utilización del término «*caja expresiva*» no adquiere todavía unas connotaciones románticas, puesto que representa un claro reflejo de la realidad tradicional de nuestras «*arcas de ecos*» clásicas<sup>14</sup>.

Todas estas innovaciones que iban a reorientar el rumbo de la organería en España, se vieron reforzadas a través de los nuevos órganos importados de Europa, fundamentalmente de Francia. Las zonas por las que más rápidamente se extendió el órgano romántico francés fueron aquellas regiones limítrofes con el país vecino; especialmente en el País Vasco, Navarra y Cataluña. Fue precisamente entre 1853 y 1856, en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Lequeitio (Vizcaya), donde se instaló el primer instrumento de estas características, por Aristides Cavallé-Coll<sup>15</sup>. Este instrumento de 22 registros, perfectamente conservado en la actualidad, consta de dos teclados de 54 notas y un pedalero de 30, aunque este último sólo funciona por transmisión a los teclados manuales, careciendo de registros propios. Cavallé-Coll, conocedor de la tradición española, nombró a los registros al modo que correspondía en nuestro país e incorporó un mecanismo mediante el cual, accionando una pisa, convertía el teclado del *órgano mayor* de entero a partido y viceversa; facilitando la posibilidad de ejecutar la música ibérica de los siglos XVII y XVIII, tan particular de nuestros instrumentos. No obstante, esta partición se producía a partir del *si*<sub>2</sub> y *do*<sub>3</sub> en lugar del *do*<sub>3</sub> y *do*<sub>#3</sub>. Lamentablemente el pedalero de este órgano, del que se ha dicho que fue el primero que se instaló en España, quedó solamente acoplado a los teclados del *órgano mayor* y *expresivo*, debido quizás a limitaciones económicas.

Aristides Cavallé-Coll, un descendiente de los Cavallé<sup>16</sup>, es el representante por excelencia de toda la transformación llevada a cabo en Francia desde 1840 hasta 1890. La estética del órgano desarrollado por Cavallé-Coll estimuló enormemente los deseos de organistas como César Franck, Félix Alexandre Guilmant o Charles-Marie Widor, cuyas composiciones se ajustan a la fórmula orquestal del *órgano sinfónico* romántico.

Con el asentamiento de los órganos de Lequeitio y de la catedral de Murcia, se daba comienzo a una nueva corriente estética que se mantendría en lo sucesivo. En marzo de

14. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*, Valladolid 1995, pág. 339

15. Aristides Cavallé-Coll (1811-1899) pasó gran parte de su infancia en España, donde en 1829 finalizó la construcción del órgano de la catedral de Lérida, comenzada por su padre Dominique. Clastier, Françoise; Candendo, Óscar: *Órganos Franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1925)*. San Sebastián 1994, pág. 155.

16. Aristides provenía de una familia de organeros de apellido Cavallé, y que más tarde pasó a Cavallé-Coll a por medio del matrimonio con la señorita Coll de Barcelona. A su padre y abuelo, Dominique y Jean-Pierre respectivamente, se les atribuye la construcción de una quincena de órganos dentro de España, fundamentalmente en Cataluña. *Idem*, págs. 149-150.



35. El órgano de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Lequeitio (Vizcaya), construido entre 1853-56, es el primer instrumento instalado por la firma Aristides Cavallé-Coll en el País Vasco.

1854, después del trágico incendio ocurrido en la catedral de Murcia, el obispo Barrio sintió la urgente necesidad de construir un par de órganos que sustituyesen a los desaparecidos en el percance. Así, tratando de solicitar información, se dirigió al embajador de España en París, quien al cabo de unas semanas enviaba una copia del proyecto, redactado el 23 de agosto de 1853 para el órgano de Lequeitio<sup>17</sup>. Sin embargo, tras una segunda carta del embajador en París y bajo el asesoramiento del maestro Hilarión Eslava, el obispo decidió encomendar la obra a la compañía Merklin Schütze, cuyos talleres estaban en Bruselas.

Joseph Merklin, principal rival de Cavallé-Coll, se convirtió en uno de los principales constructores de Francia durante la segunda mitad del siglo XIX, y comenzó su andadura por España con la construcción del monumental órgano de la catedral de Murcia –uno de los más importantes de su época en España–, con la esperanza de que sirviera como modelo y paradigma de una nueva tendencia constructiva:

«Entre los varios objetos consumidos por el incendio, lo fueron dos magníficos órganos que he de sustituir con uno sólo, pero digno de una catedral como ésta, y que, entrando todos los adelantos que se han hecho hasta hoy en esta clase, rehabilite la escuela de nuestros organeros, atrasada tristemente en este siglo, ya que en otros fue afortunadamente la primera. Para llenar este doble pensamiento nacional, me ha sido preciso acudir a un célebre organero de Europa, M. Merklin, alemán residente en Bruselas, con quien, y bajo los auspicios del muy acreditado Sr. Hilarión Eslava, Maestro de la Real Capilla, acabo de contratar y escriturar un órgano en ciento y cinco mil francos, ...»<sup>18</sup>

Este imponente instrumento, cuya estética rompía con la de nuestros órganos tradicionales, contaba con 63 registros distribuidos en cuatro teclados manuales y un pedalero de 27 notas con un fondo de 32 pies.

De este modo, se iniciaba el paso de las 12 pisas del órgano de contras a los 27 pedales del pedalero moderno. Este cambio fue impulsado por Hilarión Eslava, que estaba en con-

---

17. El obispo Barrio también fue informado a través de una carta, enviada el 8 de abril de 1854 por un discípulo del rector del seminario de Valencia, del gran órgano construido por Cavallé-Coll para la iglesia de la Magdalena de París, que por aquel entonces se encontraba haciendo uno para San Sebastián. Máximo, Enrique: *El Órgano Merklin Schütze de la Catedral de Murcia-I*. Murcia 1994, pág. 152.

18. *Idem*, pág. 164.

tacto con la música organística europea del momento. Por ello, no resulta nada extraño que sintiera la necesidad de incorporar el pedalero moderno a los órganos españoles, como se puede observar en sus consejos dirigidos al cabildo de la catedral de Cádiz:

«Uno de los adelantos de los órganos modernos de Cavallé y de Merklin y de la generalidad de los extranjeros es el teclado de pedales, que se toca con los pies, al cual llamamos nosotros Contrás. Con este teclado de pedales se obtienen efectos magníficos; pero para ello necesita el organista un largo estudio sobre el instrumento o sobre un Armonium con pedales: esta es la causa de que nuestros organistas se oponen generalmente a esta mejora.

En el órgano que se proyecta debería de realizarse esta mejora (...) y, además, dentro de algunos años no puede menos de generalizarse su uso en la catedrales de España»<sup>19</sup>.

Estas apreciaciones, expresadas por el maestro Eslava desde 1853 en el *Museo Orgánico Español*, se iban a cumplir respectivamente en los órganos de Lequeitio, Murcia y San Sebastián. Al primer pedalero de 20 notas que se instaló en el órgano de Lequeitio en 1856, le siguieron otros dos de 27 en los órganos de a catedral de Murcia (1857) y de la Basílica de Santa María San Sebastián (1863), y otros dos más construidos por Pedro Roqués en el Pilar de Zaragoza y en las Descalzas Reales de Madrid<sup>20</sup>. En este sentido, Roqués fue el pionero entre los organeros españoles, colocando el pedalero completo en los grandes órganos de nueva concepción. No obstante, tanto en reformas como en los órganos de pequeñas dimensiones, incorporaba el reducido pedalero cromático de doce notas según el «*sistema alemán*», incluyendo algún que otro registro propio y los acoplamientos a los diferentes teclados<sup>21</sup>.

No cabe duda que el impacto que produjo el órgano romántico francés en España fue totalmente decisivo. Si durante los siglos anteriores los organeros extranjeros se vieron obligados a adaptarse a las tendencias y gustos nacionales, a partir de 1850 la situación iba a cambiar radicalmente. La decadencia de nuestra organería estaba tocando fondo, lo que originó una masiva importación de nuevos instrumentos construidos en el extranjero. Como en el caso de la catedral de Murcia, los grandes proyectos ya no se confiaban a los organeros locales:

«... no siendo posible valernos de maestros organeros españoles porque, según el voto de los inteligentes en la materia a quienes consulté oportunamente, la escuela de nuestros organeros, en todo tiempo la primera de Europa, hoy se halla muy atrasada, me fue necesario acudir a un artista extranjero y, al efecto asesorado por el célebre profesor de música, Maestro de la Real Capilla D. Hilarión Eslava, acudí a Monsieur Merklin y Compañía, alemán pero residente en Bruselas con establecimiento acreditado. Vino en efecto este artista y, acompañado del mencionado S. Eslava, estudió esta catedral, su arquitectura, para la más acertada construcción de nuestro órgano.»<sup>22</sup>

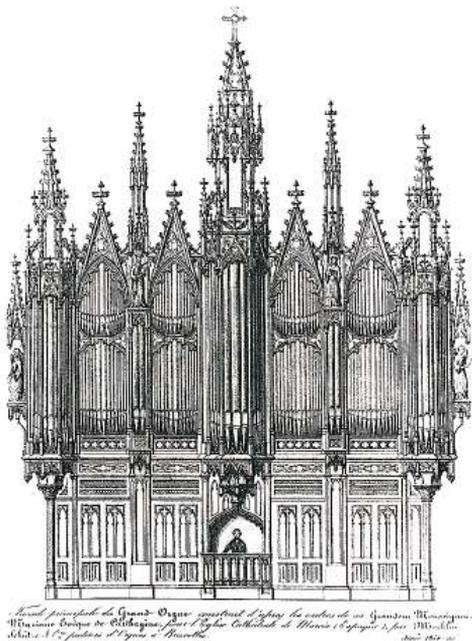
Efectivamente la construcción del órgano de la catedral de Murcia representaba todo un hito sin precedentes en España, no solo por innovaciones tecnológicas y sus grandes proporciones, sino por lo que llegó a significar su revolucionario sistema creador y productivo. Así se dejaba una puerta abierta al futuro, con la esperanza de que sirviera para orientar el

19. González de Amezua, Ramón: *Perspectivas para la Historia del Órgano en España*. Madrid 1970, pág. 189.

20. Lama, Jesús Ángel de la: *El Órgano Barroco Español. I. Naturaleza*, Valladolid 1995, pág. 180.

21. Sagaseta, Aurelio; Taberna, Luis: *Órganos de Navarra*, Pamplona 1985, pág. 131.

22. Máximo, Enrique: *El Órgano Merklin Schütze de la Catedral de Murcia-I*. Murcia 1994, pág. 178.



36. Con la construcción del órgano de la catedral de Murcia en 1857 por la compañía Merklin Schütze, se pretendía reorientar el rumbo de la organería en España, ya caduca y anclada en una decadencia sin horizontes. Fachada principal, proyectada por Merklin en 1854-55.

nuevo rumbo que habría de seguir nuestra organería. De esta manera lo refleja Mariano Tafall<sup>23</sup> en el dictamen del reconocimiento emitido en el año de su inauguración:

«He examinado detenida y escrupulosamente el grande órgano que vuestra munificencia ha mandado construir a los distinguidos artistas Merklin, Schütze y Compañía de Bruselas cuya obra, (...), me ha llenado de admiración y gozo, al ver puestas en práctica las teorías que había estudiado en los autores extranjeros que tratan estas materias, las cuales creía cuando menos exageradas.

Grande es el pensamiento, la distribución de todas sus partes está hecha con sabiduría pues se hallan precavidas todas las necesidades que pueden ocurrir para la reparación indispensable de tan grande instrumento. Las partes de su complicado mecanismo, todo nuevo en España, son de una ejecución concienzuda y delicadamente acabada, habiendo empleado en ella materiales escogidos y de buena especie.

El orden y distribución de los registros para cada teclado en particular y todos en general es de un gusto delicado que realzan más y más los conocimientos del Sr. D. Hilarión Eslava, maestro de la real capilla de S. M. a quien fue encomendado el plan concierne a este punto. Y en su ejecución, los SS. Merklin, Schütze y compañía merecen bien de artistas, pues que han excedido a sí mismos en el buen trabajo, igualdad de voces, claridad y fortaleza, cuyas circunstancias reunidas forman un todo tan dulce y majestuoso que arrebatada.

El sistema neumático que se ha adoptado, aunque aumenta ya el complicado mecanismo que reúnen los cuatro teclados, o bien sean seis (contando con el de pisas y peda-

---

23. Mariano Tafall, tras observar la técnica que se requería para tocar el pedalero moderno, ideó un «teclado reducido de pisas» para tratar de reducir su extensión, sin que el organista tuviese que torcer el cuerpo y adquirir una postura más cómoda. Tafall y Miguel, Mariano: *Arte Completo del Constructor de Órganos, o sea, Guía Manual del Organero*. Santiago de Compostela 1876, Libro XXV cap. IV.

les), está tan bien dispuesto que facilita el poder tocar dos, tres y hasta los cuatro teclados reunidos, con la facilidad que se tocaría uno solo, sin cuyo requisito sería de todo punto imposible.

Los fuelles y todo el aparato que los pone en movimiento está perfectamente pensado; y hasta los reguladores que se hallan bajo los secretos cumplen su cometido perfectamente, evitando las oscilaciones del viento que, a veces, pudiera ocasionar cualquier movimiento imprevisto, y también por el carácter de la música que se está ejecutando, lo cual, sin el auxilio de aquellos, imprimiría al sonido del instrumento unos esfuerzos desagradables.

El metal que se ha empleado en las cañerías exteriores que decoran las fachadas es de buena calidad, y el de las cañerías interiores es de una mezcla regular, con todas las soldaduras bien unidas y concluidas. Las maderas de los secretos, reducciones, varillajes, tirantes, caballetes, cañerías, porta-vientos y caja, que son de buen roble, haya, pino del Norte y de Holanda, están bien curadas, ensambladas y unidas con todo cuidado, según las reglas del arte.

Respecto a los sonidos, que es el resultado principal de todo el material que se viene describiendo, hallo todos los registros u órdenes de caños de buen timbre y bastante fuerza, particularmente en los regravés, que también llaman de fondo; pero los que merecen particular atención son el clarinete que llaman de 16 pies, el clarinete de 8 pies, el fígle, el fagote de pedales, la voz humana y el corno inglés, por lo delicado de sus sonidos que causan un efecto mágico.

Sobre el buen trabajo y correcto estilo de las fachadas nada debo decir, porque al público tiene a la vista el precioso conjunto de la principal, cuya base es la magnífica sillería sobre la que descansa este bello modelo del estilo gótico que forma el complemento de un cuadro sorprendente. Algún pequeño defecto podrá tener este tan grande y complicado trabajo que, como obra del hombre, le es inherente la imperfección; pero más bien puede mirarse como una cosa que el arte debe ir perfeccionando con el tiempo que como imprevisión descuido de los artistas constructores, a quienes consideraré siempre como hombres de un mérito nada común y de una aplicación constante.

Este es, (...) el humilde dictamen que el que suscribe tiene el honor de elevar a la alta consideración (...) como una verdadera y fiel declaración de un Español, que anhelando los adelantos de su arte, ha verificado un penoso viaje, con el exclusivo objeto de contemplar este nuevo modelo, estudiar sus bellezas y aplicarlas a sus construcciones, en beneficio de las iglesias de su país y del buen nombre español»<sup>24</sup>.

Los instrumentos comprados directamente en el extranjero ya no iban a seguir las tendencias estéticas tradicionales de la organería española, ya que estaban muy lejos de sus concepciones. Principalmente en el País Vasco, durante la segunda mitad del siglo XIX la actividad desarrollada por un nutrido grupo de organeros franceses constituye todo un fenómeno sin parangón. Así, entre 1856 y 1884 va a ser Aristides Cavallé-Coll el primer y único organero francés que trabaja en la región, construyendo cerca de una veintena de instrumentos. A partir de 1884 y hasta finalizar el siglo, además de Cavallé-Coll, entrarán en escena los hermanos Eugène y Edouard Stoltz, Eugène y Jean-Baptiste Puget, Gaston Maille y Joseph Merklin<sup>25</sup>.

24. Máximo, Enrique: *El Órgano Merklin Schütze de la Catedral de Murcia-I*. Murcia 1994, págs. 242-243.

25. Clastier, Françoise; Candendo, Óscar: *Órganos Franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1925)*. San Sebastián 1994, pág. 153-154.

De todos los órganos construidos por éstos artífices –aproximadamente unos cuarenta–, destacan los Cavallé-Coll de las iglesias de Santa María de San Sebastián, Santa María de Azcoitia y el de la basílica de San Ignacio de Loyola de Azpeitia. Junto con el monumental órgano de la catedral de Murcia, estos tres instrumentos son los ejemplares más representativos del órgano romántico-sinfónico francés en España, a los cuales podemos considerar hoy en día como unas de las obras maestras de Aristides Cavallé-Coll.

Si Hilarion Eslava fue quien jugó un papel decisivo para el asentamiento del nuevo órgano de la catedral de Murcia, en el País Vasco, el organista de la iglesia de Santa María del Coro, José Juan Santesteban, fue quien influyó directamente en la adquisición de órganos franceses para algunas iglesias de la zona<sup>26</sup>. Al igual que Eslava, Santesteban mantuvo contactos con el mundo musical parisino, donde tras haber estudiado durante varios años, se convirtió en un ferviente admirador de los instrumentos construidos por Cavallé-Coll, a quien prestó un gran apoyo<sup>27</sup>.



Ciertamente, el concepto que sobre los organeros locales tenían algunos organistas españoles de la segunda mitad del siglo XIX no es sino el reflejo de una triste realidad generada por la inestabilidad económica y política de la sociedad española. Así lo manifestaba el maestro Eslava en 1857, tras la inauguración del órgano de la catedral de Murcia:

37. El órgano de la basílica de Santa María del Coro de San Sebastián, construido por Aristides Cavallé-Coll en 1863, constituye una obra maestra del autor y uno de los ejemplares más sobresalientes del órgano romántico-sinfónico en España.

26. Clastier, Françoise; Candendo, Óscar: *Órganos Franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1925)*. San Sebastián 1994, pág. 155.

27. *Idem*, pág. 156.

Tabla 14  
Órgano de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián (Guipúzcoa).  
Aristides Cavallé-Coll (1863). Tres teclados de 54 notas y pedalero de 27.

<i>Órgano Mayor</i>	<i>Órgano Positivo</i>
<i>Flautado 26</i>	<i>Flautado 13</i>
<i>Violón 26</i>	<i>Violón 13</i>
<i>Flautado 13</i>	<i>Salicional 13</i>
<i>Violón 13</i>	<i>Unda Maris 13</i>
<i>Flauta Armónica 13</i>	<i>Flauta Octaviana 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub></i>
<i>Viola de Gamba 13</i>	<i>Viola 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub></i>
<i>Octava 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub></i>	<i>Docena 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub></i>
<i>Tapadillo 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub></i>	<i>Quincena 3<sup>1</sup>/<sub>4</sub></i>
<i>Dulciana 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub></i>	<i>Píccolo 1</i>
<i>Docena 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub></i>	<i>Clarinete 13</i>
<i>Quincena 3<sup>1</sup>/<sub>4</sub></i>	<i>Trompeta 13</i>
<i>Compuestas Armónicas (IV-V-VI)</i>	<i>Clarín 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub></i>
<i>Corneta IV</i>	
<i>Trompeta Magna 26</i>	<i>Órgano Recitativo</i>
<i>Trompeta Real 13</i>	<i>Viloncello 13</i>
<i>Clarín 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub></i>	<i>Voz Angélica 13</i>
	<i>Flauta Travesera 13</i>
<i>Órgano de Pedal</i>	<i>Flauta Octavante 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub></i>
<i>Contrabajo 52</i>	<i>Viola 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub></i>
<i>Flautado Mayor 26</i>	<i>Octavín Armónico 3<sup>1</sup>/<sub>4</sub></i>
<i>Flautado 13</i>	<i>Voz Humana 13</i>
<i>Bombarda 26</i>	<i>Fagot Oboe 13</i>
<i>Trompeta Real 13</i>	<i>Trompeta 13</i>
<i>Clarín 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub></i>	
Acoplamientos III/P, II/P, I/P, III/I, II/I, Octavas Graves III/I. Palanca neumática I. Llamadas de lengüeterías III, II, I, Ped.. Trémolo, Trueno, Expresión del III.	

«Al decidirse V. E. a mandar construir este órgano a una fábrica extranjera, se propuso el fin altamente religioso, artístico y patriótico de presentar a nuestros organeros un modelo de los adelantos hechos en este ramo, en los últimos tiempos en que no han podido en España hacerse por nuestras guerras y revueltas políticas. La perfección de construcción ha contribuido naturalmente a la profesión del arte de tocar el órgano el cual, por las mismas causas mencionadas, se ha descuidado algún tanto entre nosotros. ¡Cuán glorioso sería, pues, que V. E. y para el venerable Cabildo de esta Santa Iglesia el establecer en ella una verdadera escuela de órgano, de donde, habilitados y ejercitados los discípulos en el magnífico que ahora posee, fuesen esparciendo por las demás iglesias de España sus conocimientos, y contribuir de este modo al mejoramiento del culto y adelantos del arte!»<sup>28</sup>

28. Máximo, Enrique: *El Órgano Merklin Schütze de la Catedral de Murcia-I*. Murcia 1994, págs. 245-246.

Esta situación justifica en cierto modo el surgimiento de un número cada vez más creciente de adeptos a la innovadora organería europea. Otro de ellos fue J. L. Aldálar, organista de la iglesia parroquial de Azpeitia, el cual prestó su apoyo incondicional a la implantación de los órganos de la firma Cavaillé-Coll en el País Vasco. Esta fue la causa que le llevó a un violento enfrentamiento con el organero más relevante de esta época en España: Aquilino Amezua.

Aquilino Amezua, nacido en Azpeitia en 1847, provenía de una familia cuya tradición en el arte de la organería se remontaba al siglo XVIII a través de su abuelo Diego, su padre Juan y cuatro de sus hermanos mayores que él. Sin embargo, Aquilino fue el miembro más sobresaliente de toda la dinastía. Cuando contaba la edad de 16 años, abandonó la empresa familiar para recorrer varios países extranjeros, tales como: Francia, Inglaterra y Alemania, donde entró en contacto con las corrientes constructivas más modernas de la organería europea. De esta manera en 1863, tras un breve período en Burdeos, se trasladó a París con el propósito de trabajar con Aristides Cavaillé-Coll. Pero la suerte no le fue favorable; el famoso organero francés imponía dos condiciones por las cuales le impedirían trabajar junto a él: tener parentesco con la organería y haber aprendido el oficio en otro taller que no fuera el suyo<sup>29</sup>. Amezua cumplía ambos impedimentos, y el rechazo fue inmediato. Esto le obligó a modificar sus planes, yéndose a trabajar con Jean-Baptiste Stoltz. Tras esta etapa en Francia pasó a Inglaterra, donde aprendió la armonización con Garn, y después a Alemania, para trabajar con Welte, quien le introdujo en el sistema de transmisión eléctrica Schmoele-Mols<sup>30</sup>.

Coincidiendo con el regreso de Amezua a España durante la década de 1880, nuestra organería iba a experimentar el cambio más radical de toda su historia. En efecto; con el fallecimiento de Pedro Roqués en 1883<sup>31</sup> y el establecimiento de Aquilino Amezua en Barcelona en 1884, se daba fin a un período de transición que había comenzado unos treinta años antes. Amezua, por así decirlo, es quien recoge el testigo de Pedro Roqués, y va a ser precisamente a partir de aquí cuando la práctica totalidad de los nuevos órganos que se construyan en España sean de estética romántico-sinfónica, imponiendo la configuración definitiva de todos los instrumentos que se habrían a construir en lo sucesivo.

Tres años después de su llegada a Barcelona, Amezua recibió el encargo de la construcción del monumental órgano del palacio de Bellas Artes de la exposición universal de Barcelona. Celebrada durante el verano de 1888, la exposición universal Barcelona era el certamen de más categoría que había tenido lugar en España hasta la fecha. Por unos días Barcelona se convirtió en la capital del progreso humano, sobre todo de una rama que estaba desbordando todas las previsiones: la electricidad. La corriente eléctrica lo mismo servía para transformar la noche en día, que para transmitir mensajes a distancia, proyectar imágenes sobre una pantalla o reproducir sonidos, voces, música, etc.. El año 1888 señaló en España el triunfo definitivo de la electricidad. Ya se utilizaba, desde años antes, la luz eléctrica, en algunos centros o casas importantes de las grandes capitales; pero fue con motivo de la exposición de Barcelona cuando se firmó el contrato entre la empresa alemana AEG y varias compañías españolas, para la completa transformación del país<sup>32</sup>.

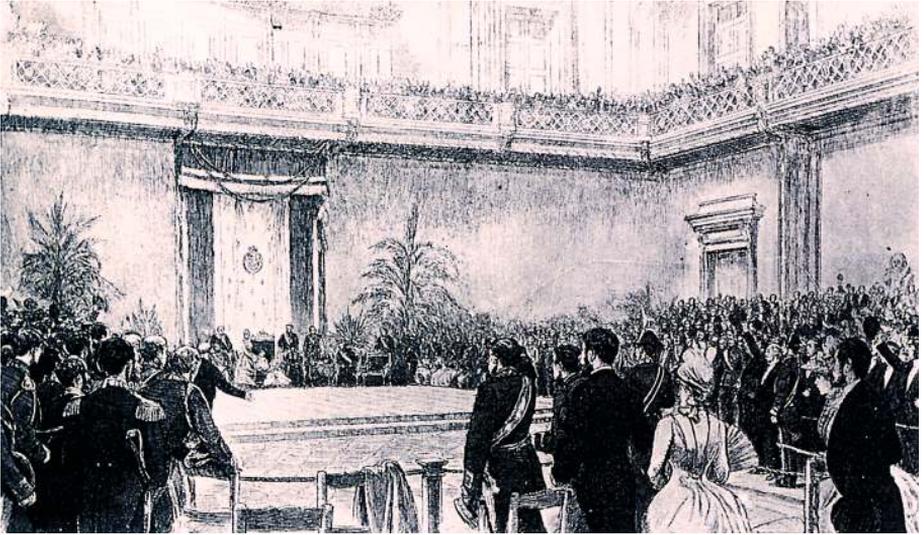
---

29. Clastier, Françoise; Candendo, Óscar: *Órganos Franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1925)*. San Sebastián 1994, pág. 203.

30. *Idem*, págs. 200-202.

31. Goya Iraola, Joaquín: *Órganos, Organeros y Organistas*. Pamplona 1983, pág. 11.

32. Comellas, José Luis: *Historia de España*. Vol. 5. Barcelona 1979, pág. 291.



38. Acto inaugural de la exposición universal de Barcelona durante el verano de 1888. En la parte superior izquierda, puede observarse tímidamente el pedestal del órgano construido por Aquilino Amezua para la ocasión.

La exposición universal de Barcelona supuso una magnífica oportunidad para dar a conocer los últimos avances tecnológicos introducidos en la organería de nuestro país, que comenzaba de despertar de un profundo letargo. Para esta ocasión en la cual la electricidad representaba todo un símbolo de progreso, Amezua construyó un órgano de transmisión eléctrica con sesenta y cuatro registros distribuidos en cuatro teclados, consiguiendo un éxito sin precedentes al otorgársele la medalla de oro. A partir de aquí, Aquilino Amezua quedaría consolidado como un organero capacitado y competente para satisfacer las necesidades más exigentes, traducándose todo ello en un aumento de los encargos.

Ciertamente, el prestigio del maestro organero llegó a traspasar nuestras fronteras. Tras la exposición de Barcelona, le fue encomendada la construcción de un importante órgano de 32 pies para la catedral de Santa Fe de Bogotá (Colombia). Se trataba de un instrumento algo más reducido que el del palacio de Bellas Artes de la exposición universal, pero que incorporaba todos los adelantos de aquél. Así queda recogida esta reseña histórica en el artículo titulado «*La organería en España. El órgano de Santa Fe de Bogotá*», publicado en el *Diario Mercantil* de Barcelona del 21 de marzo de 1891<sup>33</sup>:

«Cuando el domingo último oíamos en la fábrica de Amezua el gran órgano construido para la catedral de Santa Fe de Bogotá, capital de la república de Colombia, en la América del Sur, nos hacíamos la ilusión de estar transportados a los buenos tiempos de este arte en nuestra patria. Recordábamos a Verdalonga, Echevarría y otros renombrados constructores de órganos, que supieron con su talento emanciparse del yugo extranjero y dar a conocer obras monumentales de las que se conservan todavía notables ejemplares en las basílicas de Toledo y Sevilla.

---

33. Asenjo Barbieri, Francisco: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles*, Vol. 1. Madrid 1986, págs. 16-17.

Ya es conocido de propios y extraños el Sr. Amezua, que se mostró como artista de primera fuerza en su grandiosa obra de los órganos eléctricos del salón de Bellas Artes de la Exposición Universal de Barcelona, pero aún cuando no lo hubiera sido, su última obra le acreditaría como tal.

El órgano inaugurado es de colosales proporciones y tiene una fachada muy hermosa y rica en cañistería y molduras; los materiales empleados son selectos, como chicaranda, nogal, doradillo y otras maderas finas, y su interior permite ser recorrido de alto a bajo merced a una escalera interior. La consola es muy elegante y rica. Tiene tres teclados y lleva un pedalier con 18 pedales de combinación. Puede desarmarse con facilidad, dejando al descubierto todo el esqueleto de la transmisión.

Merece especial mención la bombardas 32, o sea de 32 vibraciones por segundo, y que es notable no sólo por su calibre, mayor que los hasta ahora conocidos, sino también por ser la primera conocida en el mundo construida con hierro galvanizado. Sus dimensiones son 10 metros de longitud con una anchura en el extremo superior a los 060 que es la primera conocida en España. Esta bombardas da unos sonidos de extraordinario volumen con una precisión que admira, merced a una invención que Amezua denomina secreto vibrante, que favorece muy mucho la emisión del sonido con sólo mover los pedales. Este registro sólo se encuentra en este órgano y en el de la Exposición. Lo propio podemos decir de otras dos bombardas: 16 de madera la una y de estaño la otra.

Cuando por medio de los pedales se abren estos registros, el sonido que se produce es tan fuerte que semejan truenos de una tormenta y hacen trepidar no sólo el taller donde está el inmenso instrumento sino también las habitaciones contiguas. Y no se crea que exageramos, pues estamos seguros que por grande que sea la catedral bogotense, si el futuro organista Sr. Elcoro quiere infundir pavor a los colombianos que asistan a la iglesia, no tendrá más que darles a conocer toda la potencia de estos extraordinarios registros.

No se entienda por eso que el órgano que examinamos sirve sólo para los sonidos fuertes, no; de él hemos escuchado sonidos tan suaves, armoniosos y agradables que parece imposible sean emitidos por el mismo instrumento que los fuertes, como parece imposible que a voluntad del ejecutante se comience su crescendo por el pianísimo y se termine con el fortísimo.

Los tres teclados de mano que ya hemos mencionado, pueden cada uno tocarse aisladamente o bien en combinación con los otros dos. Al primero corresponde la lengüetería exterior, y al segundo y tercero la interior; la primera es de gran potencia y la segunda de menos, lo cual permite al artista hacerla dialogar a su voluntad, alternando los sonidos suaves y agradables con los de mayor potencia y sonoridad del primero y ayudando el tercero para dar mayor brillantez al conjunto. Todos ellos unidos o separados sirven para toda clase de piezas orgánicas o vocales.

Llama asimismo la atención el pedal expresivo que al funcionar movido por el organista, hace que los llenos vayan desapareciendo gradualmente hasta percibirse sólo los sonidos de los flautados. Y recordamos a propósito de esto, que en los conciertos dados en el gran salón del palacio de Bellas Artes con el órgano eléctrico del mismo artista, era objeto de general admiración la facilidad con que sin levantar las manos de los teclados, el ejecutante pasaba con tal facilidad, desde los verdaderos torrentes de sonidos, hasta los más suaves y delicados.

Además de contener este hermoso instrumento cuantos registros tienen todos los de su clase y algunos más, posee también otros muchos de adornos que vienen a completarlo y a valorarlo más y más. Son registros que imitan a la perfección a varios instrumentos que podríamos llamar juegos ajenos al órgano, de tal suerte que se hace uno la ilusión de que oye solos o acompañados los que se imitan. Son entre éstos los más notables el clarinete, flautas, oboe y como-inglés.

Hay todavía otro registro con el cual está verdaderamente encariñado el señor Amezua y que si le ha costado muchos estudios y vigiliass le acreditan hoy de consumado artista. Nos referimos a la voz humana, que se hizo notar en el soberbio órgano de la Exposición.

Tan a la perfección imita este artista la voz humana, que materialmente se figura uno estar oyendo las voces de coros que se alejan y tal es la ilusión que en aquella época oyó el que esto escribe a visitantes del gran certamen, que dentro de los órganos había hombres y mujeres que cantaban.

En el órgano que venimos examinando no desmerece nada este registro, comparado con el de la Exposición, si bien debemos confesar que ésta es una especialidad del señor Amezua, pues en los muchos órganos que de él hemos visto, en todos encontramos igual este notabilísimo registro, que no tiene similar en el extranjero.

Es verdaderamente notable la ordenada colocación de aquél innumerable montón de piezas dentro y fuera del órgano, pareciendo imposible haya reglas para colocar cada uno en su respectivo sitio y que a pesar de su excesivo número y poco espacio, permita su detenido examen a inteligentes y profanos.

Esta perfecta distribución de cada una de las piezas, facilita la prontitud y precisión de las transmisiones cuando se quieren obtener efectos, por muy variados y sorprendentes que sean.

Los fuelles están en el interior del órgano, siendo particular su sencillez y la facilidad con que un hombre solo con sólo hacer gravitar su peso sobre una u otra palanca, proporciona sin esfuerzo la inmensa cantidad de aire necesario para tan enorme instrumento. La alta presión sirve para los sectores neumáticos y la más baja para los dos primeros teclados. La máquina neumática es otra de las especialidades del Señor Amezua habiendo dedicado a su conocimiento no pocos estudios. No es por tanto de extrañar la haya llevado a su mayor grado de perfección y que de los admirables resultados que se observan tanto en éste como en el de la Exposición respondiendo al instante y con facilidad suma según la intención del artista.

Resumiendo pues, debemos decir que el órgano de Santa Fe de Bogotá es lo que dicen los franceses un chef d'œuvre que acredita una vez más al señor Amezua de maestro en tan difícil arte, y que demuestra palmariamente que en éste como en muchos otros, no sólo no va la industria española a la zaga de la extranjera, sino que marcha delante de ella, siendo de lamentar el prurito que todavía tienen algunas personas, (que indudablemente desconocen los adelantos de este arte en España y especialmente en Cataluña) de ir al extranjero en busca de obras, que son tan costosas como faltas de inspiración y de arte.

Por esto mismo es de aplaudir el patriotismo del organista de la catedral de Santa Fe de Bogotá, don Lorenzo de Elcoro, encargado de la adquisición de un órgano para aquella iglesia, al salirse de la rutina de sus compatriotas los vascongados y que vienen desde hace tiempo creyendo que este arte no se cultiva en España».

Pero no todo fue un camino de rosas. Contrariamente a lo que sucedía en épocas anteriores, las necesidades de los músicos españoles iban a exigir unos instrumentos que dieran una mayor posibilidad de recursos, tanto en prestaciones técnicas como de nuevas sonoridades. Los organistas y los mismos organeros eran totalmente conscientes de que la situación había cambiado radicalmente, como así lo describen algunas de las citas mostradas poco más arriba. Esto no era exclusivo de la organería, pues desgraciadamente imperaba un concepto negativo de nosotros mismos que estaba presente en todos los sectores de nuestra sociedad; una sociedad *cuya lamentable decadencia nos fue reduciendo a la talla de pigmeos, escarnio de la Europa entera*<sup>34</sup>. Por ello, no debe sorprendernos que la atención de los

---

34. Archivo de los PP. Agustinos Filipinos de Valladolid. *Velada Literaria en Honor del Beato Alonso de Orozco*. Valladolid 1883, pág. 97.

organistas españoles de aquel momento estuviese centrada en la organería extranjera, sobre todo en la de aquellos países más adelantados cultural e industrialmente.

Salta al a vista cuál iba a ser el motivo de la amargura del más distinguido de nuestros organeros, amargura que con el tiempo llegó a convirtiéndose en una obsesión. La gran avalancha de órganos construidos en Francia que se estaban instalando en el País Vasco, provocó una tensa hostilidad por parte de Amezua hacia esta forma de proceder, que anulaba muchas de sus posibilidades. Desde luego no resultaba nada fácil convencer a los organistas vascos para que rehuyesen de aquellos magníficos instrumentos construidos por firmas tan prestigiosas como la de Cavallé-Coll. De todos es sabido que «*nadie es profeta en su tierra*», y, ni que decir tiene, Amezua tampoco lo fue. Su único pecado fue el de haber nacido a este lado de los Pirineos. No bastaba solo con ser un buen organero; había que tratar de convencer a *sus compatriotas vascongados*, que desde hacía algún tiempo venían creyendo que este arte no se cultivaba en España. Era sabido que los organeros españoles no ofrecían los adelantos que se estaban implantando en otros países mucho más desarrollados industrialmente, y desde luego nuestros organistas no estaban dispuestos a pararse de ello.

En cierta manera, estaba justificada la compra de órganos en el extranjero, y así sirviera para *rehabilitar la escuela de nuestros organeros, atrasada tristemente* durante el siglo XIX. Sin embargo, para *llenar este doble sentimiento nacional*, aparte de comprar órganos fuera de España, era necesario algo más: formar a nuestros propios organeros. Poco o nada se hizo al respecto, lo cual ponía la situación aun más complicada. A pesar de todo, hemos de



decir que la figura de Aquilino Amezua es merecedora de todos los elogios habidos y por haber. Al margen de aquellas fricciones provocadas en los momentos de arrebató, la realidad de los hechos es bien clara. Amezua, que provenía de una familia de organeros, no dudaba en que la organería en España necesitaba salir del atraso en que estaba inmersa; por ello, tuvo la suficiente lucidez como para saber valorar y apreciar los avances que se estaban logrando en otros países. Muestra de ello, es que por su propia cuanta y riesgo<sup>35</sup>, optó por recorrer Europa en busca de todos aquellos conocimientos de los que carecía la organería en España. Había mucho que hacer para volver a aquellos *buenos tiempos de este arte en nuestra patria*. La parte más dura y dolorosa estaba en nuestras manos, y sólo dependía de nosotros. Lo que

39. Aquilino fue el miembro más destacado de la familia Amezua, dedicada a la organería desde el siglo XVIII. Con él, a partir de 1880, se establecería la configuración definitiva del órgano romántico-sinfónico en España.

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

realmente le hundía a Amezua era aquel concepto negativo, fruto de una decadencia que nos redujo a la talla de pigmeos y que tanto nos está costando eliminar, incluso en nuestros días. Y nada mejor para ello que tratar de recordar e imitar a nuestros antepasados, que con su talento supieron *emanciparse del yugo extranjero y dar a conocer obras monumentales*.

Herido en su amor propio, tuvo que luchar con uñas y dientes para tratar de ganar terreno ante el éxito abrumador que estaban teniendo los organeros franceses en el País Vasco, donde la actividad organera recobró una intensa actividad durante toda aquella época. Precisamente, la mayor parte de sus pedidos procedían de la zona del País Vasco y Navarra, por lo cual decidió instalar su nuevo taller en la localidad guipuzcoana de Pasajes de San Pedro, y traspasar el de Barcelona a su discípulo predilecto, Lope Alberdi. Durante los años de permanencia en Pasajes, construyó, entre otros, el monumental órgano de la catedral de Sevilla, uno de los instrumentos más notables y mayores de España.

La transformación de los órganos de la catedral de Sevilla viene a confirmar, una vez más, aquel profundo cambio, ya consolidado en nuestra organería. Gracias al sistema de tracción eléctrica, iba a ser posible la unificación de dos instrumentos independientes en uno sólo. Para ello Amezua distribuyó el cuerpo principal del nuevo órgano en la caja del lado del Evangelio, alojando allí los secretos del Órgano Mayor, Positivo, Recitativo y Pedal; la caja del lado de la Epístola, quedó reservada para el Órgano Concertante<sup>36</sup>. La recepción definitiva del instrumento tuvo lugar los días 16 y 17 de enero de 1903, en la que se ofreció un recital a cargo del prestigioso organista y compositor Ignacio F. Eleizgaray con un programa totalmente novedoso para los sevillanos<sup>37</sup>. El nuevo órgano construido por Amezua permitía la interpretación de cualquier obra del repertorio europeo, betado hasta entonces en su mayor parte para el órgano español. No cabe duda que en este sentido supuso *un nuevo triunfo para la organería española*.

Con Aquilino Amezua no sólo se incorporarían los avances que estaban al alcance de la organería en su época, sino que se marcaría una nueva etapa al aplicar en este ramo, métodos capitalistas modernos de gestión empresarial y comercial. A pesar de ello, en los aspectos más básicos, el mundo del órgano continuó siendo fiel a su pasado medieval, especialmente en la forma del aprendizaje, aunque cada vez más alejado del tradicional endogamismo laboral. Considerado hoy en día como «*maestro de maestros*», Amezua se encargó de formar a toda una nueva generación de organeros españoles, como son: Pedro Pagés, Martí, Lope Alberdi, Pablo Xuclá, Cayetano Estadella, Francisco Aragonés, etc.<sup>38</sup>, los cuales adoptaron la estética del órgano romántico-sinfónico. Por ello, podemos decir que con Aquilino Amezua –junto con la masiva importación de órganos de las grandes firmas europeas (Cavaillé-Coll, Merklin, Stoltz, Walcker de Ludwisburg, etc.)– se abría un nuevo episodio para la historia del órgano en España. La adopción de la estética del órgano romántico-sinfónico, encabezada por Amezua, ciertamente supuso un cambio radical en la estructura del órgano español. Este cambio no sólo se redujo a la mera sustitución de un determinado tipo de sonoridad por otro, o de unas técnicas constructivas por otras. Más bien fue una consecuencia de un cambio mucho más profundo que afectó a la concepción misma del instrumento: a su principio ordenador.

36. Ayarra Jarne, José Enrique: *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid 1974, pág. 170.

37. *Idem*, pág. 172.

38. Goya Iraola, Joaquín: *Órganos, Organeros y Organistas*. Pamplona 1983, pág. 12.

Tabla 15  
 Disposición del órgano de la catedral de Sevilla.  
 Aquilino Amezua (1899-1903). Cuatro teclados de 56 notas y pedalero de 30.

Órgano Mayor	Órgano Concertante	Órgano de Pedal
<i>Flautado Principal</i> 16'	<i>Flautado Principal</i> 16'	<i>Contras Profundas</i> 32
<i>Flautado Violón</i> 16'	<i>Gamba</i> 16'	<i>Contras</i> 16'
<i>Flautado</i> 8'	<i>Flautado</i> 8'	<i>Violón Bajo</i> 16'
<i>Flautado Violón</i> 8'	<i>Flauta Armónica</i> 8'	<i>Violoncello</i> 8'
<i>Flauta Armónica</i> 8'	<i>Flautado Euskaria</i> 8'	<i>Violón</i> 8'
<i>Kuerolofón</i> 8'	<i>Hierodófono</i> 8'	<i>Bajete</i> 4'
<i>Octavante</i> 4'	<i>Corneta</i> 8'	<i>Nazardo</i> 12ª 2 <sup>1</sup> / <sub>2</sub>
<i>Lleno (VI)</i> 2'	<i>Lleno (VII)</i> 2 <sup>1</sup> / <sub>2</sub>	<i>Contra-Bombarda</i> 32'
<i>Corno Inglés</i> 8'	<i>Bombarda</i> 16'	<i>Bombarda</i> 16'
<i>Clarinete</i> 8'	<i>Trompeta</i> 8'	<i>Contra-Fagot</i> 16'
<i>Bombarda</i> 16'	<i>Bajoncillo y Clarín</i> 4' y 8'	<i>Trombón</i> 8'
<i>Trompeta Real</i> 8'	<i>Trompeta Angélica</i> 8'	<i>Bajoncillo</i> 4'
<i>Trompeta</i> 8'	<i>Trompeta</i> 8'	
<i>Bajoncillo y Clarín</i> 4' y 8'	<i>Campanólogo</i> 8'	
	<i>Violoncello</i> 8'	
	<i>Viola</i> 8'	
<b>Órgano Positivo</b>	<i>Violín</i> 8'	
	<i>Violín</i> 8'	
<i>Flautado Violón</i> 16'	<i>Flauta Travesera</i> 8'	
<i>Flauta Dulce</i> 8'	<i>Voz Humana</i> 8'	
<i>Flauta Armónica</i> 8'		
<i>Flauta Dulciana</i> 8'		
<i>Flautado Violón</i> 8'	<b>Órgano Recitativo</b>	
<i>Ocarina</i> 4'		
<i>Unda Maris</i> 8'	<i>Quintatono</i> 16'	
<i>Corneta</i>	<i>Flauta Travesera</i> 8'	
<i>Lleno (IV)</i> 2'	<i>Gamba</i> 8'	
<i>Fagot</i> 16'	<i>Flautado Kuerolofón</i> 8'	
<i>Trompeta Real</i> 8'	<i>Violón</i> 8'	
<i>Bajoncillo</i> 4'	<i>Octava de Gamba</i> 4'	
<i>Piano-Arpa</i> 6'	<i>Quincena Armónica</i> 2'	
	<i>Voz Celeste</i> 8'	
	<i>Corneta</i> 8'	
	<i>Trompeta Armónica</i> 8'	
	<i>Fagot y Oboe</i> 8'	
	<i>Voz Humana</i> 8'	

*Acoplamiento*s I/P, II/P, III/P, IV/P, II/I, III/I, IV/I. *Octavas Graves* III/I y IV/I. *Octavas Altas* III/I y IV/I. *Palanca Neumática* I. *Fuertes* P, I, II, III, IV y *Fuerte General*. *Tremolo* II (grupo de imitación de cuerda), III y IV. *Expresión* II (grupo de imitación de cuerda), III y IV. *Imitación de Tempestad*.

El romanticismo supone toda una revolución en el mundo de la música organística, imponiendo una nueva concepción a nuestros organeros, ya que se va a requerir un instrumento distinto para poder transmitir fielmente un nuevo lenguaje musical y responder satisfactoriamente a las necesidades de los músicos del momento. En estas circunstancias, los organeros deberán superar definitivamente los problemas de alimentación y distribución del aire, y garantizar el funcionamiento de las transmisiones, eliminando la dureza de los teclados, sobre todo cuando se utilizan mediante acoplamientos. Sin embargo, deberán percatarse de otro aspecto muy importante. El siglo XIX es una época en que la influencia de la música italiana se va a dejar sentir claramente en toda Europa. El grueso de la orquesta, formado por los instrumentos de cuerda, era el punto de referencia que tenían los músicos, dado su carácter sensible y expresivo. Por ello, el órgano barroco, ya caduco y decadente, se mostraba como una mole inerte y carente de vida, o, como diría Mendelssohn, era un instrumento «*sin gracia ni sentimiento*»<sup>39</sup>. De esta manera, nació un nuevo concepto realmente revolucionario. Los organeros, tratando de imitar a la orquesta, convirtieron el órgano en un instrumento al servicio del *sinfonismo*.

En cuanto a su estructura sonora, el órgano romántico-sinfónico se va a caracterizar por sus *flautados*, sobre todo en la tesitura de 8 pies. Su sonoridad, comparada con el órgano barroco, se vio totalmente alterada hacia un sonido más violento, a consecuencia de una presión de aire más elevada y a la modificación de las tallas de los tubos. Junto a los *flautados*, se irán aglutinando otros registros de tipo *mordente*, cuyo propósito no es otro que el de imitar a los instrumentos de cuerda: *diapasones*, *salicionales*, *gamba*, *flautas armónicas*, etc.. Dentro del *teclado expresivo* se fueron incorporando registros de sonoridades suaves y aterciopeladas como son las *gambas*, *voz celeste*, *unda maris*, etc.. El término *expresión* desplazó definitivamente al de *ecos*. La *caja de expresión* adquiere una concepción diferente; de estar reservado casi exclusivamente a los medios registros de tiples, pasa a establecerse en un gran compartimento de registros enteros. La importancia que llegó a adquirir esta división fue tanta, que (en algunos casos) el órgano era enteramente expresivo.

Con ello, desaparecieron prácticamente en su totalidad los registros de *mixtura*, tanto simples como compuestos, particularmente en las tesituras más agudas como son las *cím-balas* y *sobrecím-balas*. Las proporciones que adquirieron éstos registros en el órgano romántico fueron tan limitadas, que resultaban ya insuficientes para proporcionar el contraste tímbrico que siempre había caracterizado al órgano.

Igualmente, los registros de *lengüetería* también sufrieron una notable transformación. De aquella llamativa y vibrante trompetería que realizaba en su máxima magnitud el contraste entre los planos sonoros más diversos (pero que ya no posibilitaba un diálogo equilibrado con los registros *flautados* y de *mixtura*) surgió otra de sonoridad mucho más pálida y apagada. La trompetería exterior de fachada quedó totalmente mermada, comparada con lo que había sido a comienzos de siglo. Aunque se siguieron manteniendo algunos registros exteriores, se suprimieron los tradicionales *orlos*, *viejos* y *viejas* (juegos de pabellón corto de timbre muy peculiar), etc..

Con el órgano romántico-sinfónico desaparecen todas aquellas peculiaridades nacionales y regionales que tan profundamente habían caracterizado las tendencias constructivas europeas durante los siglos anteriores. Las nuevas técnicas garantizaron una alimentación de aire suficiente para todos los tubos del instrumento, por grandes y numerosos que fuesen sus registros.

---

39. Duforq, Norbert: *L'orgue*. París 1970, pág. 49.

Los fuelles paralelos de compensación, con un pliegue entrante y otro saliente, y alimentado por medio de pequeños fuelles alimentadores, eran capaces de proporcionar un excelente rendimiento al suministrar el doble de aire, con una mayor estabilidad y continuidad. La *máquina neumática*, desarrollada por Charles Barker, solucionó el problema que presentaban los teclados de transmisión mecánica, eliminando la dureza y la resistencia a través de las *palancas neumáticas*. La consola, separada del instrumento, iba a facilitar la labor del organista, ofreciéndole una mayor posibilidad de maniobrabilidad, gracias a los enganches y pedales de combinación. La *caja de expresión*, sustituta de nuestra antigua *arca de ecos*, se convertirá en un gran compartimento capaz de albergar un mayor número de registros, comandada a través de un pedal desde la consola para conseguir los efectos de *crescendo-diminuendo* y *forte-piano*.

En definitiva, el órgano, gracias a las mejoras técnicas, fue ganando en expresividad y fue enriqueciéndose con nuevos timbres y sonoridades, llegando a conseguir unas prestaciones impensables hasta entonces. Sin embargo, perdió algunas de sus peculiaridades y características más particulares. La desproporcionada cantidad de registros de 8 pies, junto con la reducción de los juegos de *mixtura*, hizo que el órgano se volviera en un instrumento pastoso, pesado y monótono, disminuyendo en variedad y contraste sonoro. En una palabra, el órgano se convierte en un instrumento mucho más sonoro, aunque pierde su valor intrínseco al renunciar a la claridad y brillantez de las mixturas.

### 3.2. El órgano en Ochandiano durante el siglo XIX. Una época de mantenimiento

Si el apogeo del último cuarto del siglo XVIII sirvió para que los vecinos de Ochandiano se sintiesen orgullosos de poseer un órgano digno de admiración, el siglo XIX se iba a presentar como un período de mantenimiento de aquel maravilloso legado heredado de los antepasados más inmediatos. Por suerte o por desgracia, y a pesar de la interesante actividad musical que se desarrolló en la Parroquial de Santa Marina, el estancamiento económico sufrido por la villa en la segunda mitad de siglo XIX supuso un serio inconveniente. Esto último, contrariamente a lo que había venido sucediendo en épocas anteriores, impidió que el órgano de nuestra villa fuera incorporando los nuevos avances que en aquel momento estaban revolucionando la organería en España.

En 1824, después de haber transcurrido 33 años desde la última reparación importante, el Ayuntamiento de la villa ajustó un convenio con el *maestro organero Erdoiza* para *reponer y arreglar el órgano* de la iglesia<sup>40</sup>. Desconocemos en qué consistió exactamente esta reforma, llevada a cabo por Francisco Erdoiza<sup>41</sup>, hijo del famoso organero elorriano Santiago Herdoiza. Las cantidades desembolsadas por el Ayuntamiento hasta el año 1827 nos pueden dar una idea bastante aproximada de esta intervención, si la comparamos con la que realizaría el maestro organero Pedro Roqués unos años más tarde. Los trabajos se prolongaron hasta el año siguiente, siendo el padre fray José Larramendi, *organista del Convento de San Francisco de Mondragón*, quien reconoció y examinó el órgano una vez concluida la obra<sup>42</sup>. El costo de la reforma fue de 6.106 reales y 32 maravedís, incluyendo los 92 reales de los

---

40. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Cuentas*. Año 1824.

41. A través del contrato para la reforma del órgano de Santa María de Durango (1800), podemos saber que su nombre completo era Francisco Santiago Erdoiza. Dato aportado por José María Odriozola, organista titular de la iglesia de Santa María de Ullibarrí de Durango.

42. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Cuentas*. Año 1827.

refrescos consumidos durante el día del acuerdo y los 699 que se destinaron para el mencionado reconocimiento.

Cada veinticinco años, poco más o menos, solía ser frecuente desmontar el órgano en su totalidad para limpiar íntegramente la tubería y ajustar todos los desperfectos derivados del uso cotidiano, es decir: una profunda puesta a punto. Junto al polvo que inevitablemente se posaba sobre los tubos, se le agregaban otros elementos como el humo de los cirios o la suciedad que se trataba de eliminar de las bóvedas cuando anualmente se adecentaba la iglesia para los días en que se celebraban las fiestas patronales de Santa Marina. Era entrando el mes de julio cuando se daba comienzo a la limpieza del templo o «*desarañado*», operación que consistía en quitar el polvo acumulado sobre las bóvedas, y que cada cinco o seis años iba acompañado de un blanqueo. A todo este sistema de «*limpieza*» merece que le dediquemos unas líneas, para darnos cuenta del estado en que podía quedar el interior del órgano cada vez que se procedía en su forma más completa:

«Pedro Garay Gordóbil, conocido con el apodo o sobrenombre de *Abarka*, era el encargado director de estos trabajos. Reunía con sus hijos cuatro o cinco forzudos jóvenes, y cortando en los montes de la villa dos o tres robles jóvenes y elevados, los limpiaba de todas las ramas inferiores, dejándoles en la parte superior todo el follaje en forma de copa, y unidos uno a otro, arreglaban escaleras y sogas que se tiraban por unos agujeros que existen en las bóvedas, se arreglaban el rústico descomunal escobillón nuevo plumero, en posición vertical, y entonces a fuerza de brazos y de trabajo se le elevaba y movía a derecha e izquierda acompañando movimientos tan rudos con gritos de mando, cual si un coronel estuviera mandando un regimiento de caballería; y dale que le das con el roce del ramaje en las paredes de las bóvedas, y la imposibilidad de mover el escobillón con suavidad, conseguían desarañar, eso sí, pero a costa de hacer saltar toda la cascarilla del blanqueo anterior, de la que los trabajadores quedaban harto pintados y enmascarados, y se llenaban además varias espueñas de cal, polvo y hojas que se arrojaban al río.

Estos trabajos coincidían por lo regular con ensayos que durante algunas tardes hacían los músicos en el coro, para prepararse debidamente al mejor ornato y solemnidad de las funciones religiosas y era en extremo divertido y algo chusco ver el afán de los autores, organista, y profesores de instrumentos de cuerda y madera, que se empeñaban en ejecutar algún paso sentimental con el mayor entusiasmo artístico y las exigencias del más delicado gusto, y escuchar quizás cuando los cantores pronunciaban el Crucifixus, un grito de *gora, gora*, como si el pueblo judío quisiera realizar nuevamente la crucifixión del Hombre-Dios elevando la cruz en que se verificó nuestra redención»<sup>43</sup>.

No cabe duda que esta extraña operación, dirigida por mi tatarabuelo *Peru Abarka*, resultaba costosa para la tesorería de la Iglesia. Para colmo, convertía el órgano en un auténtico depósito de suciedad, con el agravante de que cuando se procedía al blanqueo de las bóvedas, quedaba asimismo salpicado de pintura. Las autoridades eclesiásticas locales, conscientes del tema, contemplaban la necesidad de acometer una profunda limpieza y puesta a punto del instrumento, que, como decimos, se hacía regularmente cada cuarto de siglo. Así, en 1849 llegó a la villa el organero Pedro Roqués, que por aquél entonces trabajaba junto con el franciscano fray Ignacio de Bermeo. Después de reconocer y examinar detenidamente el instrumento, el 17 de noviembre de aquel mismo año, Roqués redactaba un presupuesto en el que presentaba una detallada relación de todos aquellos desperfectos que eran necesarios reparar indispensablemente<sup>44</sup>:

43. Ruiz de Arbulu, Isidoro: *Las Fiestas de mi Pueblo*. Tolosa 1914, págs. 20-21.

44. Archivo Histórico Provincial de Álava: *Protocolo Notarial de Celedonio Azcúnaga*. Año 1852, fols. 325-327.

«Los Maestros Organeros Don Ignacio Bermeo, y Don Pedro Roqués después de haber reconocido detenidamente el famoso órgano de la Parroquial de esta Villa de Ochandiano, presentan al Ilustre Ayuntamiento de la misma el siguiente presupuesto de gastos que la reposición perentoria de dicho órgano exige.

Primeramente.- Por un desmonte general de todos los caños para limpiarlos y hacer cantar con todo el vigor que corresponde, poniendo nuevos cuantos haya obstruidos en los fondos del lleno.

2º.- Una reparación en los fuelles para la igualdad del viento, poniéndolos en todos los abanicos obstruidos nuevos baldreses.

3º.-Arreglar toda la lengüetería que enteramente se halla descompuesta, poniendo lenguas nuevas a mucha parte de trompetas, y hacer cantar con su verdadero sonido a todas ellas, poniéndolas al mismo tiempo nuevos muelles a la mayor parte por hallarse en, muchos de éstos oxidados por el tiempo transcurrido sin dicha reparación.

4º.- Poner al corriente algunos movimientos que se hallan torpes entre la multiplicación grande de dicho órgano.

5º.- Echar nuevas uñetas de hueso al teclado.

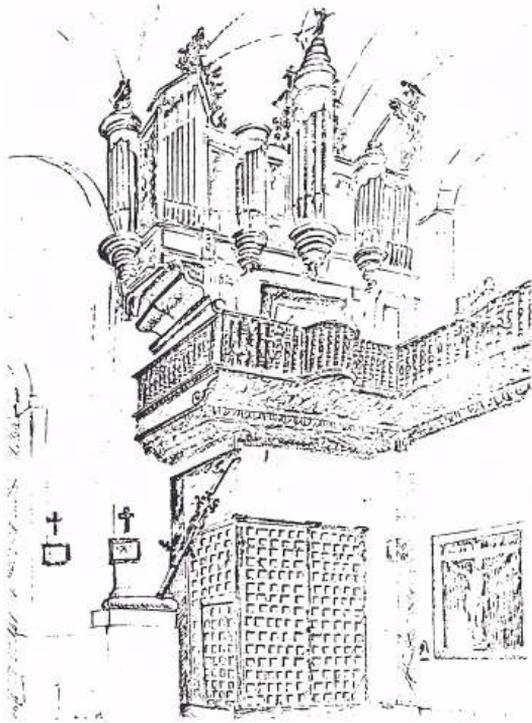
6º.- Se hará una reforma en las contras, embocándolas de modo que canten lo mejor posible, dándolas una mano de almazarrón con cola por dentro, y forrándolas, si hay necesidad, de pergamino las juntas, y de papel todas ellas.

7º.- Una afinación general de todo el órgano, quedando a gusto de los inteligentes que el Ilustre Ayuntamiento tenga a bien nombrar para su reconocimiento. Todo por el importe de cuatro mil y quinientos reales pagaderos en tres plazos marcados según venga bien al Ayuntamiento.

Toda la reposición dicha es de indispensable necesidad para conservar una obra tan magníficamente trabada, y que a la vuelta de pocos años tendrían que hacer triplicados gastos.

Nota.-Correrá a cuenta del Ayuntamiento la pequeñez de darles una ayuda por algunos ratos al tiempo de desmontar las contras, y un chico para bajar los fuelles al tiempo de la afinación».

40. Desde su construcción, el órgano de Herdoiza fue desmontado en tres ocasiones con objeto de poner a punto su maquinaria y reafinar todo su material sonoro. Estas labores periódicas de mantenimiento se interrumpirían hacia mediados del siglo XIX a consecuencia de la crisis económica que asoló la villa. Dibujo del órgano realizado por el acuarelista Pisarrín hacia el año 1935, tras la última reforma importante llevada a cabo por la casa Dourte de Begoña.



Desde que Santiago Herdoiza construyó este *famoso órgano*, los moradores de Ochandiano eran conscientes de poseer uno de los instrumentos más sobresalientes del País Vasco. Y ahí las palabras de Pedro Roqués para que lo tuviésemos siempre muy presente. El insigne organero, de quien queda sobradamente garantizada su gran valía, no dudó un instante en elogiar *una obra tan magníficamente trabajada*. El inevitable paso del tiempo había echo necesario acometer una minuciosa *reposición*, pues de dejarlo para más adelante, conllevaría a triplicar los gastos. Enterada la corporación municipal de las actuaciones que se iban a llevar a cabo y de la cuantía del presupuesto, se remitió al gobernador de Vizcaya, *con objeto de que se sirviera prestar su aprobación, como así lo hizo en su oficio del 29 de octubre de 1850*<sup>45</sup>.

A pesar de las buenas intenciones, hubieron de transcurrir casi otros dos años para que las autoridades tomaran alguna determinación. Aunque durante esta época la villa estaba viviendo un período de paz y sosiego, exenta de las terribles crisis industriales, la Iglesia tuvo que despojarse de buena parte de aquellas alhajas y ornamentos que siempre la enorgullicieron. Muchas de ellas tuvieron que sacarse de la Parroquial para poder hacer frente a los apuros que desde mediados del siglo XIX agobiaban a la hacienda municipal<sup>46</sup>. Por ello debemos suponer que, en consideración a este gesto del cabildo eclesiástico, fue el Ayuntamiento quien se hizo cargo de los gastos ocasionados en esta reforma. El 20 de julio de 1852 el maestro organero Pedro Roqués formalizaba el convenio con las autoridades de la villa, ante el notario Celedonio Azcúnaga<sup>47</sup>:

«D. Pedro Roqués maestro organero y el Ayuntamiento de Ochandiano, de reformar el órgano de la Parroquia de esta villa por cinco mil reales pagados 2000 en el acto: 2000 al concluir la obra en este año, y los otros mil al año de la entrega.

En la sala consistorial de esta villa de Ochandiano a veinte de julio de mil ochocientos cincuenta y dos ante mí el Escribano y Testigos, D. Pedro Roqués vecino de la Ante Iglesia de Begoña en Vizcaya, estante aquí al presente dice: que encontrándose el órgano de la Iglesia Parroquial de Santa Marina de esta villa en la absoluta necesidad de ser reformado, manifestó el Ayuntamiento de ella en el año pasado de mil ochocientos cuarenta y nueve, al compareciente y su consorcio D. Ignacio Bermeo, el decir que tenía de que establecieron bases como maestros organeros bajo las cuales se había de realizar la reforma del citado órgano, y accediendo a ello el otorgante y su compañero formaron aquellas y las suscribieron en diez y siete de noviembre del citado año: que aceptadas en un todo por dicha corporación municipal, se remitieron al señor Gobernador de esta provincia de Vizcaya con el objeto de que se sirviera prestar su aprobación, como así lo hizo en su oficio de veinte y nueve de octubre del siguiente año de mil ochocientos cincuenta, y el tenor de las citadas bases originales es el siguiente.

Que posteriormente ha tratado el compareciente con el enunciado Ayuntamiento acerca de dar nueva forma a los dos fuelles del órgano aplicando una nueva invención, a calidad de que cobre los cuatro mil y quinientos reales que se expresan en la base séptima, se habrán de abonar al otorgante y su consorcio otros quinientos, a lo cual accedió también la municipalidad, y a fin de que en todo evento conste por escritura pública el convenio, en la forma que mas lugar haga el compareciente por sí mismo y en nombre de su referido consorcio D. Ignacio de Bermeo, se obliga a practicar cuantas obras se mencionan en las siete bases que contiene el premuerto documento con la condición de que los cinco mil reales

45. Archivo Histórico Provincial de Álava: *Protocolo Notarial de Celedonio Azcúnaga*. Año 1852, fols. 325-327.

46. Martínez Rueda, Fernando: *Otxandiano. Monografías de Pueblos de Vizcaya*. Bilbao 1992, pág. 128.

47. Archivo Histórico Provincial de Álava: *Protocolo Notarial de Celedonio Azcúnaga*. Año 1852, fols. 325-327.

indicados les serán satisfechos en dinero metálico en esta forma: dos mil en este acto que los recibe de D. José Manuel de Zaldívar depositario de dicho Ayuntamiento en monedas usuales en el reino de cuya entrega y recibo yo el escribano doy fe porque se realiza a mi presencia y de los testigos instrumentales: Otros dos mil les serán entregados al concluir la operación de la reforma que cuando más tarde será en treinta y uno de diciembre del corriente año, dando principio en mediados de octubre, entre los dos consortes Bermeo y Roques; y los mil restantes al año contado desde la entrega del órgano el cual correrá de cuenta de aquellos dos maestros durante dicho año.

Bajo las condiciones acabadas de expresar dice el compareciente que se compromete en formar a reformar el órgano y sus fuelles sin dar lugar a reclamaciones de ningún género. Y estando presentes los señores D. Mateo de Arrieta, D. José de Landa, D. Domingo de Urréjola: D. Juan Ignacio de Ocerin: D. Domingo de Ochandiano: D. Timoteo de Maydagan: D. Aquilino Ortiz de Mendibil, y D. Guillermo Elguéa, Alcalde, Teniente y Concejales del Ayuntamiento de esta villa, y enterados del contesto de esta escritura dicen: que la aceptan en los mismos términos que aparece extendidos y en consecuencia se comprometen a satisfacer al D. Pedro Roqués y su compañero D. Ignacio Bermeo los tres mil reales que restan para el completo pago en los plazos y especie explicados, toda vez que aquellos cumplan por su parte, como lo expresan, el compromiso explicado en este instrumento, a cuya estabilidad obligan, esto es el D. Pedro sus propios bienes, y los señores de Ayuntamiento los de éste y sus arbitrios...»

Desgraciadamente poco iba a durar aquella reforma de Roqués, que, a buen seguro, hubo de quedar en las condiciones más óptimas. Si el último día de 1854 tuvimos la gracia de contar con el nacimiento de uno de nuestros mejores músicos ochandianeses, pocos días antes el magnífico órgano de Herdoiza sufrió un grave percance. A las doce y cuarto del mediodía del 20 de diciembre, mientras los vecinos de la villa permanecían en sus ocupaciones, se desató una violenta tormenta, de la cual surgió un rayo que vino a estrellarse contra la torre y las bóvedas del lado sur de la iglesia; con tan mala la suerte, que la exhalación del rayo causó enormes destrozos en el órgano:

«En este día de la fecha y hora de las doce y cuarto del mediodía a la sazón que todo el vecindario ha estado retirado en sus casas y los fabricantes en sus respectivas labores se ha sentido una detonación de trueno tan extraordinario y sorprendente que toda la gente ha participado de su impresión derribando muchísimas personas al suelo y causando en muchas una conmoción que ha hecho salir de casa a la mayor parte y dirigidos a la Iglesia Parroquial en donde se ha descargado y se ha visto con dolor y amargura de todos los espectadores un destrozo que no se puede calcular a tiro fijo el daño causado especialmente al órgano, bóvedas y a la torre a quien se le ha derribado muchos quintales de piedra...»<sup>48</sup>

Los tiempos de crisis comenzaban a asomar ya en Ochandiano, y los graves destrozos exigían una urgente reparación. La corporación municipal no tardó en reaccionar, acordando en el pleno celebrado el 27 de diciembre la adopción de las medidas necesarias para restaurar los daños ocasionados por la catástrofe:

«... el presidente hizo relación [de] las medidas que se debían de tomar por la exhalación del rayo en la torre de la parroquia, que derribó parte de la torre, bóvedas y órgano que ocurrió a las doce y cuarto del mediodía del 20 del corriente mes, y para su restauración era necesario agenciar una cantidad suficiente para ejecutar dichas obras pues care-

---

48. Martínez Rueda, Fernando: *Otxandiano. Monografías de Pueblos de Vizcaya*. Bilbao 1992, pág. 126.



41. Vista del lado sur de la torre de la iglesia de Santa Marina de Ochandiano, tomada desde la calle Uribarena. Esta parte de la torre, junto a las bóvedas que cubren el coro de la iglesia, fue donde la exhalación del rayo causó mayores desperfectos; especialmente al órgano, al cual «le ha derribado muchos quintales de piedra».

cía la villa de fondos. Al mismo tiempo se le hiciese presente a la diputación si se podía conseguir alguna cantidad para en cuenta de la cantidad que debía de la guerra de la independencia por el suministro de las raciones por esta villa; que para la restauración del órgano se pusiese de presupuesto cinco mil reales: que para la dirección de las obras de la torre y bóvedas se le avisase a Dn. Rafael de Zabala arquitecto y vecino de Elorrio, y en vista de su plano se pusiese en conocimiento de la diputación para su aprobación: y fue nombrado para dicha comisión para que pasase a Bilbao el Sr. Presidente, que unánimes resolvieron; con lo cual...»<sup>49</sup>

La *fábrica de la parroquia* no disponía de fondos económicos y la situación de la hacienda municipal estaba seriamente limitada. Pero el Ayuntamiento trató de buscar alguna salida.

Queda claro que se solicitó dinero a la diputación, atendiendo a cierta cantidad que se nos debía por la contribución de las *raciones* que aportó nuestra villa en la guerra napoleónica. Para la restauración del templo, fue presentado un presupuesto por el arquitecto Rafael Zabala. La reparación del campanario y bóvedas iba a costar 38.543 y el arreglo del órgano 5.000<sup>50</sup>.

49. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Actas*. Año 1854.

50. Martínez Rueda, Fernando: *Otxandiano. Monografías de Pueblos de Vizcaya*. Bilbao 1992, pág. 126.

Desconocemos cuáles fueron los resultados de estas solicitudes a la diputación. Lo cierto es que en la primavera de 1855 el Ayuntamiento no había conseguido reunir el dinero necesario para sufragar los gastos de las reformas. Efectivamente, en marzo de aquel mismo año, tras colocarse los andamios y haber comprado algunos materiales, el Ayuntamiento contaba con el permiso de la diputación para *sacar a remate* las obras de las bóvedas y la torre. Así, entre los días 18 y 25 se remataron 28.138 reales para las diferentes reposiciones, cuantía en la que no se incluía la cantidad correspondiente a la reforma del órgano.

Faltaba lo principal: el dinero. De ahí que la solución más razonable para salir del apuro fue la de solicitar un préstamo:

«... y no encontrándose esta villa a la que los señores comparecientes representan con fondos para atender al pago de la mencionada cantidad, al de la que exija la reposición del recordado órgano, y al de otros gastos que son consiguientes, de inteligencia con el cabildo eclesiástico y con un número más que triplicado de mayores contribuyentes de esta villa que habían sido previamente citados al efecto, acudieron los señores comparecientes a Doña Vicenta de Landa de esta vecindad en busca de dinero la cual ofreció todo el que se necesitara a condición de que se le garantizase su devolución y el pago de réditos al cuatro por ciento con los bienes y arbitrios de esta villa...»<sup>51</sup>

La cantidad prestada ascendió a 27.000 reales en monedas de plata, cantidad que debía de ser devuelta con sus intereses en un plazo de ocho años. Este hecho obligó al Ayuntamiento a hipotecarse, poniendo como garantía el propio edificio consistorial, un par de locales ocupados por el destacamento de la Guardia Civil, el ayedal conocido con el nombre de *Pagadoy* y, por si fuera poco, los arbitrios de toda especie que tenía la villa.

Desde luego que las cosas no se presentaban nada fáciles, pues estamos hablando del fatídico año en que el cólera hizo estragos entre los habitantes de Ochandiano. Por ello, podemos entender de alguna manera que la reforma del órgano no pasara de un simple remiendo para salvar la situación. Aunque no tengamos noticia alguna de quién fue el organero encargado de examinar el órgano y estimar la cantidad necesaria para su reposición, podemos decir que el asunto no llegó a buen término. Es cierto que tras la catástrofe, existió interés por parte de la corporación municipal de buscar una salida, pero; ¿se hizo algo finalmente? La reforma de Roqués, que básicamente era de mantenimiento, costó 5.000 reales, y, como hemos venido diciendo, la reparación que se requería en esta ocasión estaba presupuestada en la misma cantidad. ¿No se estaban infravalorando las necesidades reales? A nuestro entender, es evidente que este dinero no era suficiente para llevar a cabo la restauración.

El modo en el que se sucedieron los hechos nos hace suponer que la reforma del órgano quedó excluida de las prioridades de aquel momento, quedando a la espera de épocas menos agobiantes. La sesión celebrada el 24 de octubre de 1863 nos viene a demostrar que las cosas discurrieron como parecen indicar las apariencias:

«... el señor Presidente anunció a los concejales que el organero Dn. José Lino de Uribarri había llegado a esta villa y que se dispusiese lo que se creyera conveniente para tratar del arreglo o reforma del órgano de la parroquia oído lo expuesto por el señor Presidente dijeron de unánime conformidad que atendiendo al mal estado en que se encuentra el órgano por motivo del destrozo que sufrió el año cincuenta y cuatro por la exhalación que se introdujo desde la torre cuyo destrozo fue por aquel entonces repuesto

---

51. Archivo Histórico Provincial de Álava: *Protocolo Notarial de Celedonio Azcúnaga*. Año 1855, fol. 200.

por el aficionado Dn. Marcos de Gallaga y como no quedó en el estado necesario y que al tenerlo en tal estado podría ocasionar mayor avería y resultando que por el producto que hay en el presente año de los arbitrios de la villa resultan sobrantes para poder hacer la reposición que sea necesaria sin necesidad de nuevos impuestos dispusieron que el indicado Uríbarri como acreditado por uno de los buenos organeros reconociese dicho órgano y pusiera el presupuesto de su coste y unido a las condiciones que al efecto se dispongan se remitan a la Ilustrísima Diputación General del señorío para su aprobación y consignarlo en el presupuesto general de gastos...»<sup>52</sup>

No caben más explicaciones. Aunque hoy sabemos perfectamente que las autoridades de la villa pusieron la mejor voluntad, la explicación de Uríbarri no da lugar a dudas: el órgano *no quedó en el estado necesario*, pues fue restaurado *por el aficionado* Marcos Gallaga, maestro de enseñanza primaria en la escuela de Ochandiano.

En fin, no es ni mucho menos nuestro propósito descalificar la intervención de Gallaga, cuya intención estaría encaminada a aportar su colaboración desinteresada para que no decayese el culto en la Iglesia Parroquial. La agobiante situación económica de la villa puede justificar perfectamente esta anécdota, que, como podemos intuir, obligó a paliar de cualquier manera la situación, esperando ocasiones más alagüeñas. En cuanto el Ayuntamiento tuvo a su disposición algún dinero sobrante, no dudó en destinarlo a la reforma y acondicionamiento del órgano. Así, con objeto de presupuestar el costo de la obra, se contactó con José Lino de Uríbarri, *como acreditado por uno de los buenos organeros* que por entonces trabajaban en Vizcaya.

Desconocemos en qué consistió exactamente esta última reforma y las condiciones en las que se llevaron a cabo. Por lo que se vé, el Ayuntamiento no tuvo inconveniente alguno en aceptarlas, y durante la sesión del 12 de diciembre de aquel mismo año, una vez concluidas las obras, se dio cuenta de su recibo a la corporación municipal:

«... así reunidos el señor Presidente anunció a los concejales que Dn. Damián Sanz organista de la catedral de Pamplona nombrado para el examen de las obras del órgano las había aprobado sin restricción ninguna y por lo cual las aprobaba en contacto con lo que quedaron conformes los concejales y accedieron al recibo de la obra con lo que se levantó la sesión firmando los concurrentes de todo lo cual yo el secretario certifico»<sup>53</sup>.

A partir de aquí y hasta finalizar el siglo, ya no volvemos a tener noticia alguna acerca de otras posibles reparaciones o reformas, a excepción de una pequeña intervención anónima, efectuada hacia 1879-80. En el libro de cuentas correspondiente a estos años el Ayuntamiento hizo constar el gasto de ciento catorce pesetas por el arreglo del órgano de la parroquia<sup>54</sup>, sin más especificaciones.

### 3.3. La figura del organista en Ochandiano a partir del reinado de Carlos IV, hasta las postrimerías del siglo XIX

Entre 1759 y 1788, años en los que reinó Carlos III, ocurrieron suficientes cosas en nuestro alrededor como para ser recordadas. Hechos como la fundación de la *Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País* o la redacción de la *Historia General de Vizcaya* por Juan

52. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Actas*. Año 1863.

53. *Idem*, Año 1863.

54. Archivo Municipal de Ochandiano. *Libro de Cuentas*. Año 1879-80.

Ramón Iturriza Zabala, suponen unos hitos importantes y de trascendencia para nuestro entorno más inmediato, en aquella fecunda época en el conjunto de la monarquía hispana. Sin embargo a partir de 1789 asistimos a lo que la historiografía ha venido denominando como la *Crisis del Antiguo Régimen*, comprendido entre las monarquías de Carlos IV y Fernando VII. En todo este período, los estamentos políticos, económicos y sociales que constituían nuestra sociedad estaban seriamente cuestionadas. La Guerra contra la Convención francesa y la Guerra de la Independencia significó, además de la ocupación del Señorío por tropas enemigas, un considerable endeudamiento a causa del agravamiento de la crisis económica y un fuerte crecimiento de la presión fiscal, que condujo a una profunda división de la sociedad vizcaina.

Ahora bien, a la vez que se vivían estos tiempos de desazón, surgió un fuerte florecimiento cultural dentro de la burguesía popular. Resultaban muy familiares las tertulias culturales auspiciadas por bibliotecas importantes, por músicos compositores, por comerciantes, clérigos y notables interesados por consumir cultura, y en suma, por unas villas conscientes del valor de la cultura como elemento que las caracterizaba y definían: edificios públicos y privados, campanarios esbeltos, iglesias suntuosas, y como no: los órganos que sonaban bajo sus bóvedas, constituían elementos destacables de nuestras villas que les convertían en pequeños lugares de admiración. Así, sobre todas estas cuestiones y otras más, una legión de lugareños, curas y distinguidos rurales mantuvieron una permanente y activa reflexión.

Todo el período comprendido entre la Guerra contra la Convención francesa y la Guerra de la Independencia, puede resumirse como una época de constantes saqueos y rapiñas, de una presión fiscal devoradora, de una distorsión en las actividades comerciales, industriales, agrarias, etc. Esto llevó a la hacienda foral a un fuerte endeudamiento que, para la defensa del Señorío, se vio obligada a establecer una fuerte presión sobre las rentas municipales y recurrir a la plata de las iglesias, cuestión esta última, que se vio agravada con el constante saqueo de las tropas enemigas a su paso por nuestras villas y anteiglesias. En este sentido, a pesar de desconocer con exactitud las repercusiones que tuvieron estos hechos en Ochandiano, sabemos que la villa se vio especialmente afectada por los conflictos bélicos, puesto que era lugar de tránsito de tropas y de avituallamiento de ejércitos<sup>55</sup>. Es sabido que las tropas francesas atravesaron la villa al mando del general Dessein, cuando el 13 de junio de 1795 abandonaban Durango en dirección hacia Vitoria<sup>56</sup>. Todo ello alteraba la vida cotidiana de la villa, que, como veremos más adelante, sufrió las consecuencias de la presión fiscal sobre las rentas, beneficios comerciales e industriales, etc., marcando asimismo una profunda huella en el terreno cultural de la villa.

Por lo general, durante el siglo XVIII, los organistas del País Vasco comenzaban su aprendizaje desde niños cuando entraban a cantar en el coro como *tiples*, donde, además del canto, aprendían música bajo la tutela del organista. De entre estos niños de coro, era muy habitual que a los más aventajados se les aconsejara estudiar la carrera eclesiástica con objeto de ampliar sus conocimientos musicales fuera de su lugar de origen. Según iba avanzando el siglo XVIII, se experimentaría una tendencia a la secularización en el cargo de organista, incrementando en ciertas ocasiones sus actuaciones fuera del ámbito eclesiástico. En ciudades y villas importantes, al estar sujeta la plaza de organista a libre competencia, influyó notablemente en los esfuerzos que realizaron algunos organistas por estudiar en los luga-

---

55. Martínez Rueda, Fernando: *Otxandiano. Monografías de Pueblos de Bizkaia*. Bilbao 1992, pág. 89.

56. Feijóo Caballero, Pilar: *Bizkaia 1789-1814. Guerra de la Convención y Guerra de la Independencia*. Bilbao 1989, págs. 19-20.

res más prestigiosos del momento, tales como Madrid, Toledo, etc.. Pero en el transcurso de este mismo período, la movilidad del puesto de organista fue disminuyendo progresivamente, lo que dio lugar a un empobrecimiento de los mismos a causa del intervencionismo estatal sobre las haciendas municipales, haciendo que sus salarios se mantuviesen inalterables sin atender al fuerte incremento de los precios y la inflación. Los organistas dependían de los ayuntamientos, y esto hizo que se viesen obligados en muchos casos, a buscar un sobresueldo<sup>57</sup>. Recordaremos cómo el organista de Ochandiano era una especie de pluriempleado municipal, que, además de tocar el órgano en la iglesia y enseñar la música a los niños de coro, compartía otras actividades como la de maestro de escuela o estar al cargo del peso en la alhóndiga del Ayuntamiento.

Como hemos venido diciendo, el aprendizaje del oficio musical durante el Antiguo Régimen, estaba asegurado por la acción de la Iglesia. Tampoco fue desdeñable, sin lugar a dudas, la transmisión del oficio a través del vínculo familiar, hecho por el cual encontramos con cierta frecuencia casos de *dinastías* familiares como la que tratamos de analizar en nuestro caso. Sin embargo la mayoría de los cargos musicales que estaban al servicio de la Iglesia, exigían que su poseedor fuera clérigo, por lo que no fue posible la transmisión del oficio de padres a hijos. Es cierto que en las iglesias también servían músicos seculares, y en muchos casos estos mismos trataban de introducir a sus hijos entre los candidatos a niños de coro. El organista lego, por lo general, quedaba relegado a parroquias y conventos de pocos recursos.

De cualquier modo, parece evidente que la floración musical del siglo XIX en el País Vasco no puede ser justificada si no es apelando a la continuidad de la tradición del siglo anterior. Y esto fue una constante y progresiva labor que mantuvo la tradición musical heredada de los antepasados, fruto del empeño y de la constancia de nuestros músicos.

Centremos nuevamente la atención en los años que van de 1643 a 1685 y recordemos cómo la organistía de Ochandiano estaba constantemente interrumpida; y que cuando no lo estaba se encontraba en manos de organistas con poca experiencia. Incluso había ocasiones en que se les proporcionaba algún dinero para que aprendiesen a tocar el órgano. Este no era un caso aislado que solamente afectaba a nuestra villa, pues existen argumentos más que suficientes para poder decir que, hasta bien entrado el siglo XVIII, el nivel musical en todo el País Vasco era más bien pobre. Es cierto que muchas iglesias vascas ya contaban con un órgano desde el siglo XVI, pero su nivel de utilización se encontraba muy limitado si lo comparamos con el de épocas posteriores. Al igual de lo que ocurría en Ochandiano en el siglo XVII, en otras localidades del país la obligación básica del organista era la de asistir a tocar el órgano en *las misas de todos los domingos, fiestas de guardar y demás oficios divinos*, además de *todos los sábados* en la misa del rosario o salve. Con mucha frecuencia estos organistas, que estudiaban la carrera eclesiástica, eran demasiado jóvenes y estaban todavía poco formados musical y culturalmente. Esto mismo es lo que en algunos casos (como el de Motrico) producía más la risa entre la feligresía, que respeto y devoción<sup>58</sup>. Y no digamos nada de las prolongadas ausencias de los organistas que faltaban buena parte del año, cuando abandonaban el puesto a la primera ocasión de obtener otro cargo mejor remunerado, dejando el problema para su sucesor. De ahí que tanto en Ochandiano como en otros

---

57. Rodríguez Suso, M<sup>a</sup> del Carmen: *La Figura del Organista en el País Vasco en la Época de Soler*. Madrid 1985, pág. 63.

58. Zudaire, Claudio: *La Organistía de Motrico (s. XVII-XVIII)*. San Sebastián 1991, págs. 17-18.

lugares se hiciese especial incapie en que el organista había de ser *natural de la villa*, pues –como ocurría en la localidad guipuzcoana de Segura– el mantener un organista foráneo resultaba muy costoso<sup>59</sup>. Esto explica, en cierto modo, la movilidad del puesto de organista en las localidades vascas hasta bien entrado el siglo XVIII, hecho que realmente enriquecía el intercambio de opiniones y la comunicación entre los pueblos. Sin embargo, va a ser precisamente éste el momento de menor movilidad de nuestros organistas, encontrándonos ante una estabilidad prácticamente absoluta en la organistía de Ochandiano.

De modo similar a lo que sucedía en otros gremios, el aprendizaje de la música era adquirido a través del vínculo familiar. Por ello no resulta nada extraño que al retirarse el viejo organista, éste fuera sucedido en el cargo por su propio hijo, quien además de su condición como niño de coro, podía continuar desarrollando los estudios musicales dentro del ambiente hogareño que le rodeaba. El caso más sorprendente de todos, sin duda alguna, es el de la famosa familia de músicos alemanes Bach, que entre los siglos XVII y XVIII, inundaron el panorama de la música europea. El máximo representante de toda la familia fue Johann Sebastian Bach (1685-1750); ese gigante de la música universal que heredó todo el talento musical de sus antepasados. También en Ochandiano hemos tenido algún caso interesante de familias musicales, y aunque muy lejos de la trascendental familia Bach, hoy tenemos el gusto de acrecentar las familias musicales del País Vasco con una familia de organistas vizcainos. A partir de ahora, la historia podrá contar con esta familia de músicos *otxandiotarras*, a los que conoceremos como «los Aróstegui».

Los Aróstegui constituyen (por el momento) tres generaciones de organistas. El fundador que dio origen a esta dinastía musical en Ochandiano fue Justo Pastor Aróstegui. Aunque no vino a ocupar la plaza hasta el año 1789<sup>60</sup>, disponemos del contrato matrimonial de Justo Pastor y Juliana Larrinoa, redactado el 7 de agosto de 1786, por el cual sabemos que era natural de la villa guipuzcoana de Elgoibar y residente en la de Salinas de Léniz<sup>61</sup>. Como todos sus antecesores, vino a establecerse en nuestra villa como organista y maestro de escuela, sustituyendo en el cargo al clérigo Santiago Bergareche, que permaneció en el ejercicio de dichos cargos desde que se construyó el nuevo órgano de Herdoiza. La figura del organista estaba muy considerada en los pueblos, por la necesidad que había de guardar una cierta estética dentro de los servicios litúrgicos. En muchas ocasiones, fundamentalmente si era clérigo, era de los pocos que sabían leer y escribir; de ahí que el cargo de organista se veía ligado con el de maestro de escuela, y en otras ocasiones al de sacristán. Por este motivo se daba tanta importancia a sus costumbres y comportamiento.

Desde que Justo Pastor Aróstegui llegó a Ochandiano en 1789, a la vez que se ocupaba de la enseñanza primaria, permaneció oficialmente como organista en la iglesia de Santa Marina hasta 1823. Durante el siguiente año, fue su hijo José Agustín quien le sucedió en el cargo, precisamente cuando fue nombrado organista de la villa:

«... Don José Agustín de Aróstegui natural de esta villa (...) dijo: Que la Justicia Ayuntamiento y vecinos de la misma se había dignado elegirle y nombrarle por organista de la Iglesia de esta referida villa, y para el más esmerado y exacto desempeño de dicho empleo se le ha pedido por los representantes de ella otorgue la competente Escritura a lo que ha condescendido y para que tenga efecto en la vía y forma que más haya lugar en

---

59. Zudaire, Claudio: *Notas sobre Órganos y Organistas de Guipúzcoa en el s. XVII*. San Sebastián 1985, pág. 81.

60. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Cuentas*. Año 1789.

61. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya: *Protocolo Notarial de Diego Antonio Basaguren*. Año 1786.

derecho cerciorado del que le compete otorga que se obliga a cumplir con la mayor exactitud vigilancia y solicitud las condiciones que se le han hecho notorias y son las siguientes:

Que ha de tañer el órgano durante los tres años primeros contados desde esta fecha en todos los días a Misa, y en los días festivos a Misa y Vísperas: Que su padre Don Justo Pastor según lo tiene prometido en la Escritura que ha otorgado este día de la obligación de Escuela ha de acompañar en los días solemnes y sus funciones a cantar siempre que se halle en disposición para ello.

Que tendrá a su cargo el peso o alhóndiga de esta villa con la obligación de sacar las sisas mensuales, y la sisa particular según costumbre al Síndico Procurador o Fiel con los derechos que le produjeren a su favor (...).

Que tendrá obligación de enseñar la música y canto llano a todos los que quieran asistir por ocho reales mensuales a cada uno de los niños que se le presenten para el efecto y harán el pago a la entrada del mes, para lo cual se le señala la hora de las once a las doce de cada día.

Bajo cuyas condiciones se obligó a tomar a su cargo el tañer dicho órgano en todos los días de los tres años, y en todas las funciones solemnes que se ofrezcan: y hallándose presentes...»<sup>62</sup>

El 2 de octubre de 1824, pocos meses después de ser nombrado organista, nos encontramos con el contrato matrimonial de José Agustín Aróstegui y Catalina Urandurraga. Y es aquí donde mejor podemos observar la transmisión del oficio musical a través de la institución familiar que sirvió para dar origen a esta *dinastía* en nuestra villa. Por medio de este documento, tenemos el conocimiento de que entre los enseres que recibió el recién nombrado organista de sus padres, había *un manocordio y una guitarra*, junto con *varios papeles de música para piano y otros instrumentos*<sup>63</sup>. Desconocemos por el momento si por parte de Catalina Urandurraga existían indicios musicales que la relacionasen con este arte. Lo cierto es que el padre de Catalina, Eduardo Urandurraga, fue quien reparó el clave que existía en la iglesia en 1790. José Antonio Arana Martija nos dice de él que fue el constructor de este instrumento<sup>64</sup>; sin embargo, las anotaciones halladas en los libros de cuentas de la Parroquial de Santa Marina, son lo suficientemente claras como para entender que no se trataba de una construcción, sino de la *composición* de un instrumento ya existente, pues de lo contrario se habría empleado el término *fabricar*, no el de *componer*<sup>65</sup>.

Respecto al clave, cabría cuestionarnos qué papel desempeñaba dentro de nuestra iglesia. La respuesta es muy sencilla: la función principal de los organistas consistía en acompañar tanto el canto llano como el polifónico, con objeto de dar y mantener el tono a los cantores. Por este motivo, además del órgano, solía ser frecuente que los organistas tocasen otros instrumentos como el clave o el pianoforte, por tratarse de instrumentos de tecla. Asimismo, tampoco es raro encontrar organistas que tocaran el arpa, instrumento muy apreciado durante los siglos XVII y XVIII para los acompañamientos en las procesiones, y que en este sentido era mucho más preferido que el clave por la mayor facilidad que presentaba

---

62. Archivo Histórico Provincial de Álava: *Protocolo Notarial de Timoteo Ochoa de Echagüen*, Nº 10171. Gopegui 06/04/1824.

63. *Idem*, 02/10/1824.

64. Arana Martija, José Antonio: *Bizkaia 1789-1814, La Música del Barroco al Clasicismo*. Bilbao 1989, pág. 236.

65. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya: *Libro de Fábrica*. Año 1790.

para ser portado. De este modo, tanto el arpa como el clave eran instrumentos que normalmente estaban destinados para acompañar a los cantores cuando éstos no cantaban en el coro o suplir obligatoriamente al órgano *en las lamentaciones, misereres, entierros, honras y cuadregesimales* para dar cierta sobriedad a los oficios. Por ello que en toda esta época no existía una verdadera distinción entre tañedores de estos tipos de teclados, y serán los organistas quienes (además de componer música para órgano) escriban para clave o piano.

Queda claro que también en Ochandiano la enseñanza musical estaba ligada al viejo organista, ya experto. En este documento vemos cómo comienza José Agustín Aróstegui a dar los primeros pasos como organista bajo el respaldo y la seguridad que le proporcionaba su padre, que le acompañó en muchas de las ocasiones. De aquí que también el salario fuera compartido entre ambos; al menos durante los años comprendidos entre 1824 y 1840. Efectivamente, si nos atenemos a la escritura, era José Agustín quien debía de permanecer hasta 1827 ejerciendo las funciones de organista, mientras que su padre quedaba exclusivamente al cargo de la enseñanza *de primeras letras*. Pasado un año, padre e hijo presentan conjuntamente *un memorial, exponiendo que en consideración de la avanzada edad y dilatados años de servicio* que llevaba el primero y atendiendo al deseo de que la educación primaria estuviese dirigida con el mayor esmero, proponían que: su hijo José Agustín se desplazara a Bilbao con el objeto de instruirse y perfeccionarse en el ramo de la enseñanza, ayudando a su padre *después de atender su obligación de organista*, una vez obtenido el título de maestro<sup>66</sup>.

La repartición del salario de organista, ligado al de maestro de escuela desde *tiempo inmemorial*, provocó alguna que otra disputa entre padre e hijo, que compartían ambas ocupaciones:

«A fin de que este Ayuntamiento pueda desembarazarse del asunto que hace tiempo ha sido causa de varias conferencias con motivo de las disputas que han tenido Don Justo Pastor de Aróstegui y su hijo Don José Agustín sobre la diferencia y arreglo de salario que deben disfrutar como Maestro de niños y organista de esta Villa, se resolvió unánimemente que ambos nombrasen dos sujetos de su confianza para que entre ellos hagan la distribución de los doce reales y medio que se les paga de los fondos comunes, y de los emolumentos que gozan, conviniendo entre sí lo que cada uno ha de disfrutar por el empleo que desempeña, y en el caso de no avenirse amigablemente entre los dos, que el Señor Alcalde viendo las razones que respectivamente expongan y el parecer de los asociados, resuelva y dictamine lo que a S.S. le parezca conveniente sin dar lugar a ulteriores reclamaciones»<sup>67</sup>.

Desconocemos si el problema que causó esta pequeña diatriba se solucionó amigablemente, o fue el Ayuntamiento quien optó por dar fin a esta situación embarazosa. Lo cierto es que a partir de este momento, fue Justo Pastor quien se hizo cargo de la organistía de la villa hasta 1840, aunque ya en 1828 fue jubilado como maestro para que su hijo José Agustín se dedicase plenamente a la enseñanza primaria.

Lógicamente era cuestión de supervivencia. Eran tiempos difíciles, marcados por la Guerra contra de Convención francesa, la Guerra de Independencia, la pérdida de las colonias de ultramar y un largo etc. que marcaron la decadencia de un siglo polémico en todo el país. Pero a pesar de todo va ha ser en estos años que van hasta el año 1834, cuando el

---

66. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1828.

67. *Idem*.

cargo de organista va ha estar mejor retribuido en Ochandiano. Durante este período Justo Pastor Aróstegui llegó a disfrutar de un salario de 3.300 reales anuales, poco más o menos; retribución que se vio drásticamente recortada cuando estalló la primera Guerra Carlista<sup>68</sup>. Muestra de ello son los cien reales que recibe en 1835, que para colmo eran en concepto del *resto de su salario vencido en el año anterior*. Aunque lentamente, el salario del organista se fue incrementando de nuevo hasta los 1.464 reales de 1840, año en el que Justo Pastor se jubila definitivamente<sup>69</sup>. En este sentido, podemos decir que tuvo algo más de suerte que su colega Manuel Merladet, organista de Santa María de Durango, quien, como hemos visto, atravesó por una situación miserable al no habersele pagado ni un sólo real entre los años 1834-36.

Después de permanecer exclusivamente en la enseñanza primaria entre 1828 y 1840, José Agustín Aróstegui tomaría nuevamente el cargo de organista de la villa tras la retirada de su padre, que fallecía seis años después<sup>70</sup>.

En 1844, coincidiendo con el nacimiento de José Ramos Aróstegui Garamendi –hijo de José Agustín, músico y organista al igual que sus antecesores–, comenzó a surgir lo que pocos años después desencadenó la ruptura del cargo de organista y el de maestro. Las autoridades de la villa trataban de organizar y dirigir la Escuela a través de los nuevos métodos que se estaban introduciendo en el ramo de la enseñanza:

«... proponiendo proporcionar de su cuenta los enseres que faltan en la Escuela, y en fin arreglar la Escuela de esta Villa en el estado más completo, y dirigirlas convenientemente, pues que se hallaba muy poco atendida por las ocupaciones del maestro Don José Agustín de Aróstegui, quien le había indicado presentase memoria, y el Ayuntamiento enterado, resolvió, que mediante Don José Agustín tiene otorgada escritura de servicio de maestro y aneja también la ocupación de organista, no pueden por ahora mientras cumpla el tiempo señalado en la escritura de servicio de maestro; pero que en el caso de que el Ayuntamiento de esta villa tratase de proveer la escuela de otro maestro en cualquier tiempo daban la preferencia al exponente tanto por sus ventajosas proposiciones, como por sus servicios que presta en sus funciones de secretario, haciéndolas de escribano en muchos casos, por no haberlo en la villa; como también por sus buenas cualidades para desempeñar en el magisterio de primeras letras; y pruebas que ha dado de capacidad.

A este tiempo se hizo presente que la escuela de esta villa se hallaba en el mayor abandono por cuanto el actual maestro Don José Agustín de Aróstegui por las ocupaciones de organista y el cargo del peso, no podía atender debidamente y con regularidad al establecimiento de la enseñanza; se tomó en consideración esta exposición, y por último se resuelve que cumpla el referido Aróstegui la obligación que tiene contraída, y que para que no interrumpa la asistencia en la escuela, en la horas en que haya de tañer el órgano, ponga de substituto un muchacho dedicado organista, y que el indicado Aróstegui continúe en la escuela, entendiéndose esto en los días de labor en que haya clase»<sup>71</sup>.

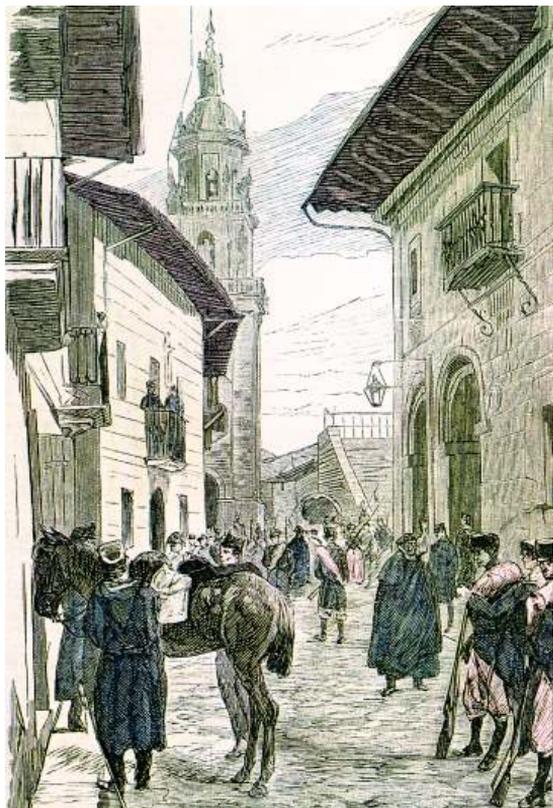
---

68. Durante los años 1834-35 la villa sirvió de guarnición para el Regimiento de Sevilla y Provincial de Mondoñedo, hasta que fue sitiada por las tropas del general Zumalacárregui. Ruiz de Arbulo, Isidoro: *Las Fiestas de mi Pueblo*. Tolosa 1914, pág. 13.

69. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Cuentas*. Año 1840.

70. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya: *Relación de Finados*. Año 1846, fol. 200v.

71. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1844.



42. Por su condición de lugar de tránsito de tropas y de avituallamiento de ejércitos, la villa de Ochandiano se vio especialmente afectada por todos los conflictos bélicos que acontecieron desde la Guerra contra la Convención francesa hasta la última Guerra Carlista.

Este documento nos muestra detalladamente cómo en estos años de mediados del XIX, el organista de Santa Marina, que compaginaba las obligaciones de maestro y medidor en la alhóndiga, se encontraba ejerciendo también, el cargo de secretario en el Ayuntamiento. Eran tiempos de estrecheces y había que asegurar el pan de cada día, pues la crisis no había hecho más que comenzar, y lo peor estaba todavía por llegar. Por ello, no resulta nada sorprendente que José Agustín, poseedor de cuatro empleos simultáneos, fuera el blanco de algún otro pretendiente, que, necesitado de empleo para su sustento, buscaba la forma de arrebatar alguna de las ocupaciones al organista. De esta manera, ante el recurso presentado a las autoridades provinciales el 19 de septiembre de 1847, el alcalde mostró un oficio, enviado por el Jefe Político, en el cual se proponía al maestro que optase bien por el magisterio o continuar como organista y pesador. Dos días después fue requerida la presencia de José Agustín en el Ayuntamiento para hacerle saber de que:

«El señor alcalde manifestó y había recibido un oficio de fecha; que se dio a entender a la junta y es del tenor siguiente:

A este Gobierno Político se han quejado de que el maestro de esa villa está desempeñando además del magisterio, los destinos de organista y fiel romanero de la alhóndiga contraviniendo a lo dispuesto en la real orden de 9 de Febrero último (?) en el Boletín Oficial de 25 del mismo mes. Y en su consignación he resuelto ordenar a V. como lo verifico que en el caso de ser cierta la queja expresada haga V. que el citado maestro opte por uno de los mencionados destinos según previene la referida real orden; de haber dado V. cumplimiento a lo que se ordena en el presente oficio me dará V. aviso Dios guarde Vd.»<sup>72</sup>.

El organista y maestro José Agustín Aróstegui, una vez enterado del comunicado enviado por el Jefe Político Provincial, no tuvo más remedio que elegir entre una de las dos posibilidades, expresando que:

---

72. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1847.

«... tenía por más conveniente optar por el destino de organista y pesador, dimitiendo el magisterio; en su vista se procedió a tratar en razón al sueldo que había de señalarle por el destino de organista; y hechas las proposiciones oportunas se resolvió por el Ayuntamiento de acuerdo con el mismo Aróstegui, y la dotación ha de consistir en dos mil y cien reales anuales por el cargo de organista, pagados por los fondos públicos; y que por razón del encargo del peso de la alhóndiga, ha de disfrutar los años que según costumbre le están anejos»<sup>73</sup>.

Entre tanto, mientras se realizaban las gestiones para hacer renunciar a José Agustín Aróstegui de la enseñanza, alguien informaba al Ayuntamiento que había un buen pretendiente en Ochandiano para ocupar la plaza que había quedado vacante:

«En seguida se procedió a tratar de la manera de proveer la escuela, de nuevo maestro, y atendiendo a las recomendables circunstancias que concurren en el profesor de instrucción primaria Don Marcos de Gallaga natural y vecino de esta villa, que hasta ahora ha desempeñado las funciones de Secretario de Ayuntamiento se acordó unánimemente nombrarle, y nombra para el servicio de dicha circular como profesor titular de las mismas, y de ello se pase la oportuna comunicación al señor Jefe Político de esta provincia»<sup>74</sup>.

Marcos Gallaga, que era quien desempeñaba en aquel momento las funciones de secretario del Ayuntamiento, también arrebató la plaza de maestro a José Agustín Aróstegui. Ignoramos cuáles eran las relaciones personales entre estos dos personajes. Bien pudo ocurrir que existiese una rivalidad profesional entre ambos, causada por un excesivo acaparamiento del pluriempleado organista que, como hemos advertido, estaba al cargo varias responsabilidades.

No es nuestro objetivo analizar el origen ni las causas que motivaron a Marcos Gallaga para formular su queja ante el Jefe Político Provincial. A pesar de ello, debemos cuestionarnos algo: ¿Hubiera sustituido a José Agustín en la organistía de haber renunciado a ésta?, ¿qué formación tenía Marcos Gallaga como organista? Es muy probable que Aróstegui, al mantener tantas ocupaciones paralelas, no las llevase todas con la debida atención. Como hemos visto poco más arriba, en 1844, las autoridades municipales le instaron a que buscara un muchacho como sustituto para las horas en que debía de tañer el órgano durante los días laborales, puesto que le impedía *atender debidamente y con regularidad al establecimiento de la enseñanza*, por tener que interrumpir su asistencia en la escuela. Tampoco es nuestro cometido entrar en valoraciones de quién de los dos estaba dotado de mejores cualidades para desempeñar tales cargos. No obstante, en 1850 se nombraría nuevamente como secretario de Ayuntamiento a José Agustín Aróstegui. Pocos años después, Marcos Gallaga afrontaba el desafío de hacer funcionar el órgano de la iglesia.

La segunda mitad del siglo XIX se presentaba muy complicada y llena de incertidumbre para el bienestar de los ochandianeses. La causa fue la crisis, que, con el paso de los años, comenzó a agudizarse por el atraso tecnológico que padecían las ferrierías al no poder competir con la nueva industria. La especialidad de la producción local hizo que todavía en esta década de los cincuenta reinase un ambiente de optimismo industrial. Sin embargo, la falta de adaptación a las nuevas realidades y la carencia de una reconversión productiva de las fraguas haría inevitable su declive definitivo a medida que avanzaba el siglo<sup>75</sup>.

---

73. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1847.

74. *Idem*.

75. Martínez Rueda, Fernando: *Otxandiano, Monografías de Pueblos de Bizkaia*. Bilbao 1992, págs. 91-92.

En cualquier caso, el 23 de febrero de 1853, mientras transcurrían los últimos años de esplendor para Ochandiano, nace Matías Aróstegui Garamendi, que al igual que su hermano mayor, habría de seguir los mismos pasos de sus antecesores. Pero a pesar de esta grata noticia, en aquel mismo año, darían comienzo un sin fin de tristes acontecimientos que asolaron sin piedad a la villa de Ochandiano. Nos referimos, en primer término, a los brotes de cólera que surgieron en Vizcaya durante 1853 y que se prolongaron por espacio de tres años. Quedando todavía por pasar los días más dramáticos en nuestra villa, viene al mundo otro de los hijos del matrimonio de José Agustín Aróstegui y Apolonia Garamendi: el 31 de diciembre de 1854 nacía Manuel, quien con el paso de los años se convertiría en el máximo representante de esta familia musical. En este día de San Silvestre, los ochandianeses esperaban arrinconar los malos tragos pasados en el viejo año con la esperanza de que el venidero trajese todo lo mejor. Sin embargo, contrariamente a todas aquellas ilusiones, el año de 1855 terminó siendo demoledor. La epidemia de cólera azotó despiadadamente en la villa, causando una gran sobremortalidad, incluso superior a la acontecida en 1873 a consecuencia de la segunda Guerra Carlista. Habiendo superado este fatídico año, el 26 de abril de 1856, nace Marcelino Aróstegui, otro nuevo componente que vendría a engrosar esta lista de hermanos y organistas ochandianeses. Suerte tuvieron estas criaturas de no perecer ante las garras del cólera que ya había comenzado a remitir, y que a su paso por Ochandiano causó la friolera cantidad de 167 muertos en un sólo año<sup>76</sup>.

Estos fueron los primeros años durante los cuales pasaron su infancia en Ochandiano los pequeños Aróstegui. José Ramos, el mayor de todos (de los que conocemos hasta el momento), tenía doce años y, como podemos suponer, su formación musical que no debió de ser diferente a la recibida por el resto de sus hermanos. Matías, el más precoz de todos, dio sus primeros pasos musicales a una edad muy corta bajo el amparo de su padre, por lo cual se ha dicho de él que *balbuceó notas antes que palabras*. Sus innegables aptitudes y su creciente pasión por la música, hicieron que sus progresos fuesen realmente rápidos, de manera que ya a los nueve años de edad era capaz de sustituir a su padre en el órgano de la iglesia con toda satisfacción. En muchos casos, los músicos seglares al servicio de la iglesia trababan de introducir a sus hijos entre los candidatos a los niños de coro. Manuel, al igual que todos sus hermanos, cantaba como tiple en la Parroquial de Santa Marina, y fue también su padre quien lo introdujo en los rudimentos de la música. Distinguido por su hermosa voz, fue enviado por sus padres a la Basílica de Bilbao en 1863, de donde pocos meses después pasó como infante de coro a la catedral de Burgos. El 30 de junio de aquel mismo año nacería su hermano Pablo, el último componente de esta familia ochandianesa enteramente entregada al oficio musical, que, para no romper con la arraigada tradición familiar, cantó de tiple y tocó el órgano en la iglesia desde su infancia.

Todo esto hace entrever que las cosas iban discurriendo de manera inversa a lo que parecen indicar las apariencias. La dramática situación por la que atravesaba la música en las iglesias españolas era palpable, consecuencia de las leyes desamortizadoras y la todavía cercana firma del Concordato de 1851. Si hasta este año se realizaron ciertos esfuerzos por mantener a músicos seglares, a partir de aquí, se retornaría a la antigua costumbre de exigir la condición de clérigo para obtener estos cargos. Por ello, no nos extrañemos cuando veamos a todos los hijos de José Agustín Aróstegui estudiando la carrera eclesiástica. No obstante, va a ser en esta época de inestabilidad cuando nos vamos a encontrar con el mejor ambiente musical en nuestra villa, donde, además del organista que tocaba el órgano e ins-

---

76. Martínez Rueda, Fernando: *Ochandiano, Monografías de Pueblos de Bizkaia*. Bilbao 1992, pág. 48.



43. Junto al organista y los tiples, el coro de voces graves y el grupo instrumental que actuaban en la iglesia de Santa Marina, en 1859 funcionaban también en Ochandiano la banda de tamborileros y la banda del municipio, formados en todos los casos por vecinos de la villa.

tuía a los tiples, existió un coro parroquial de voces graves acompañado de una pequeña orquesta o grupo instrumental. Tanto el coro de voces graves como el citado grupo instrumental, funcionaban al menos desde 1859, que, al igual que la banda de *tamborileros* y la *charanga de aficionados*, estaban formados por vecinos de la villa<sup>77</sup>. Evidentemente, estos datos suponen el exponente más claro de la inquietud musical que siempre ha caracterizado a la villa de Ochandiano.

Gracias al valiosísimo testimonio de Isidoro Ruiz de Arbulo, publicado en 1914 en su obra «*Las Fiestas de mi Pueblo*»<sup>78</sup>, podemos conocer con exactitud los acontecimientos musicales que con más intensidad vivieron nuestros antepasados de mediados del XIX. Ésos tenían lugar durante las fiestas patronales que, desde tiempo inmemorial, se celebran el 18 de julio, en honor a Santa Marina. El día de la víspera, 17 de julio, hacia las tres de la tarde, tras el banquete, la banda de *tamborileros* comenzaba el *pasacalles*, que, tras recorrer las calles principales de la villa, paraban ante la imagen de la patrona, situada sobre el arco de la fachada principal de la torre. Allí se ofrecía una *alborada* en la que el pueblo expectante dis-

---

77. Sería interesante describir los acontecimientos musicales que amenizaban cada una de estas agrupaciones locales. Sin embargo, no las incluimos dentro del este trabajo, por salirse del contexto. Para más detalle, recomendamos la lectura del libro titulado «*Las Fiestas de mi Pueblo*», de Isidoro Ruiz de Arbulo.

78. Esta obra fue publicada en Tolosa en 1914. Sin embargo, parece ser que se redactó en 1875, haciendo referencia –según testimonio del propio autor– a un período de tiempo, «*que puede comenzar a contarse desde el 1850 hasta el de 1866*».

frutaba de los más variados ritmos de danza. A continuación, seguido de este acto de carácter marcadamente festivo y popular, llegaba el turno a los actos más solemnes, que tenían lugar en el interior de la iglesia:

«... llegan las cuatro, y al golpe de reloj, suspenden los tamborileros su tarea, porque las campanas echadas al vuelo, llaman a los fieles a vísperas, que se cantan con bastante solemnidad. En ellas luce José Agustín sus dotes artísticas, tocando al órgano su más escogido repertorio, en el que alterna el clarín con la flauta, el nasardo y oboe, con la trompeta, la chirimía con la dulzaina, en fin, todos los resortes secretos del instrumento juegan en competencia llenando el templo de raudales de armonía y de religiosa grandiosidad.

Quando se empieza a cantar el *Magníficat*, se ve penetrar por la puerta principal de la iglesia la bandera de la Villa, llevada por el síndico del Ayuntamiento, que sigue aquel signo de autoridad formando una fila con el Alcalde a la cabeza. Entonces se confunden las notas del órgano con el ruido de la banda de tamborileros que han precedido a la Autoridad popular en su marcha a la Iglesia.

Al fin de las completas se canta en el coro una salve que en todos los años es la misma, y que, si la memoria no me es infiel, debe ser composición del maestro Rementería, muy bonita y muy preciada por los que la cantan, y que por lo regular son el sacristán, José Manuel Koipetsu, Teles y algunos más»<sup>79</sup>.

Concluidas las vísperas y tras el rosario, la Corporación Municipal, con la bandera y en compañía de los tamborileros, volvía a la Casa Consistorial. Pero los oficios religiosos de este día no acababan aquí. A las ocho de la tarde, después de la cena, se cantaba *La Salve*, y, mientras la multitud disfrutaba de los festejos, nuestro organista daba los últimos repastos al órgano. Eran días de mucho ajetreo y la actividad de José Agustín se veía multiplicada en su doble faceta de organista y «*alhondiguero*». Por ello no quedaba otro remedio que apurar al máximo los últimos instantes precedentes a *La Salve*:

«... un repique general de campanas, y algunos cohetes que hienden los aires, dispersan la multitud, que afanosa se dirige a la Parroquia, a escuchar la Salve que con inusitada pompa se canta anualmente a las ocho de la tarde. La Iglesia profusamente iluminada y aromatizada por las rosas, azucenas, flores y yerbas que se colocan en jarrones de China y alabastro en los altares, y en la Cruz que lleva en su diestra la imagen de Santa Marina, llena a los corazones de un inexplicable bienestar; los adornos dorados de los retablos, las joyas, alhajas, flores y luces forman tal armonía con la blanca bóveda de sus naves que causan sensación gratísima que se aumenta al sentir las notas que para la afinación de los instrumentos se hacen resonar en el coro, en tanto que el organista da su última mano a la del órgano, oyéndose el sonido de una nota de lengüetería a intervalos con su voz de *beste bat*, para herir la tecla que hiciera sonar a la trompeta siguiente.

Al llegar el Ayuntamiento con la bandera y la indispensable banda de tamborileros, resuena en el Templo todo lo más vibrante todo lo más armonioso del órgano, con su estrépito marcial, al recorrer el teclado y arrancar un prelude improvisado, a fin de llamar la atención de los fieles, y abrir las puertas del Paraíso a donde subieran hasta los pies de la Reina de los Ángeles los cánticos de gloria...

El Cabildo revestido de ricos ornamentos de tisú bordados de plata y oro, sube al presbiterio y entónase en seguida la salve que comienza en el coro entre suavísimas melodías ejecutadas con singular perfección por un escogido número de voces e instrumentos, que hacen henchir de gozo al pueblo devoto congregado en aquel sagrado recinto y atraen hacia él las misericordiosas miradas de la Madre de Dios y de los pecadores.

---

79. Ruiz de Arbulo, Isidoro: *Las Fiestas de mi Pueblo*. Tolosa 1914, págs. 36-37.

Este acto tierno dura más de media hora porque se cantan generalmente obras bastante largas de distinguidos profesores de música.

Se reza el ángelus, y entre raudales de armonía del órgano que ejecuta alguna marcha o aire popular, abandonan los ochandianeses el templo...»<sup>80</sup>

Pasado el día de la víspera y cantada la tradicional Salve, había que esperar a la mañana del día 18 para asistir a las funciones más señaladas y esperadas de todo el año. Era a las diez cuando se daba comienzo a la celebración de las funciones más importantes:

«Después que el Ayuntamiento penetra en el recinto sagrado del Templo (...), y entre acordes armoniosos del órgano, sale el Cabildo eclesiástico con sus ornamentos más preciosos que brillan formando cambiantes de luz al choque de los rayos solares: todo es rico; la magnificencia de los objetos y la blancura de aquellas albas de nieve, cuyos remates de finísimo encaje llaman la atención, el encanto, la música, las imágenes, la profusión de luces, todo es suntuoso y de exquisito gusto. El Preste entona el "Adjutorium nostrum in nómine Dómini" y se pone en marcha la procesión...»<sup>81</sup>

Por el momento nos es totalmente desconocido el origen de esta procesión que antecede a la misa del día de Santa Marina, así como la del día siguiente. Su existencia está documentada desde mediados del siglo XVIII, desde que el Ayuntamiento hace constar en sus *Libros de Cuentas* las cantidades entregadas tanto al organista como *al sacristán, serora y achas*. Sin embargo es nuevamente Isidoro Ruiz de Arbulo quien nos deja testimonio de esta costumbre centenaria:

«... cuatro robustos jóvenes llevan las andas de Santa Marina a la que preceden los chicos de la escuela y un gentío inmenso con velas encendidas: después la Cruz parroquial de Olaeta que era aneja de la Villa, luego los hermanos Pedro y Martín de Abarca llevan unas grandes achas de cera blanca, delante de la imagen de la Virgen del Rosario, ataviada con sus vestidos de tisú de oro y con alhajas de un valor muy subido: Juan Lucas Ochandiano vestido de sotana y roquete lleva la Cruz parroquial y muy cerca de él marchan Chanton, Koipetsu, Joane Lastra y Pito mayor que son los cantores del bajo Coro, que acompañan con sus gorgoritos el canto severo de la Iglesia, y después el Cabildo al que sigue el Ayuntamiento con su bandera.

Al salir de la puerta del Centro se entona la antifona "Veni Sponsa Cristi" y se da principio al Magnificat con toda solemnidad de que puede hacer uso; las campanas lucen sus vibraciones haciendo acompañamiento a este cántico a la Virgen: la marcha de S. Ignacio ejecutada por los tamborileros forma un revuelto singular con aquel canto de sublime humildad, y los cohetes dan mayor esplendor a tanta gala y magnificencia tan extraordinaria.

La procesión recorre la plaza pasando por debajo de los balcones de la Casa Consistorial y va a terminar por delante de la iglesia a entrar en ella por la puerta de Uribarrena»<sup>82</sup>.

Retornada nuevamente la procesión a la iglesia, seguidamente se daba comienzo a la misa, la cual ganaba un mayor esplendor cuanto mayor fuese el número de los sacerdotes asistentes a la celebración. Ante el inmenso gentío que se agolpaba en el interior del templo, los sacerdotes lucían su más exuberante ropaje:

---

80. Ruiz de Arbulo, Isidoro: *Las Fiestas de mi Pueblo*. Tolosa 1914, págs. 39-40.

81. *Idem*, pág. 46.

82. *Idem*, pág. 47.



44. En la imagen se puede contemplar la calle Uíbarrena vista desde el pórtico de la iglesia, por donde retornaba la procesión una vez que habían concluido los actos que se desarrollaban bajo los balcones del Ayuntamiento.

«Nada hay más grandioso, más tierno y consolador que este imponente acto religioso, celebrado con la pompa y majestad que se acostumbra en Ochandiano. (...) el coro amenaza desplomarse con el peso de tantos curiosos que toman posesión de él, sin dejar espacio para que los músicos puedan con desembarazo manejar los violines, flautas, figles y violón (...).

El sochantre entona el introito con tal gravedad que impone silencio; el Cabildo que ocupa el presbiterio se arrodilla ante el Rey de los Reyes que se expone manifiesto en la magnífica custodia a la adoración de los hombres, y confundidos los tiernos cánticos, con las fervientes plegarias y sagradas ceremonias del culto católico, entre nubes de oloroso incienso, y la fragancia de las flores, parece que transportan al creyente a las puertas de la Jerusalén celestial, en donde a través de las bóvedas del templo, se encuentra a los pies del trono de Dios, a quien innumerables coros de Ángeles, Querubines y Serafines uniendo sus voces con las de la tierra, entonan sin cesar himnos de gloria.

Después de los Kyries y Gloria que ejecuta la orquesta y los cantores con maestría y delicado gusto, y a seguida de cantarse el evangelio, sube a la Cátedra del Espíritu Santo el P. Fray Salvador de Elorza, conocido por el fraile de Zarbo, o Fray Cipriano de Echeverría que vienen a predicar expreso el panegírico de la Mártir de Galicia.

Religioso silencio sucede entonces a los anteriores cánticos y la voz del predicador se deja oír en el templo...

Terminado el sermón y después del Credo se verifica la ofrenda a la que acude el Ayuntamiento, los Mayordomos y otros muchos devotos (...). Durante la ofrenda y ofertorio se ejecutaba por la Orquesta y el órgano una sinfonía del Maestro Redon.

Después de la elevación, se cantaba una aria o motete que por lo regular es un "Noctis recolitur" o algún versículo de algún himno, y al fin de la misa se entona el "Tantum ergo", el Celebrante bendice al pueblo con el Santísimo y en seguida se reserva, empezando a desfilar la gente a continuación, mientras el órgano resuena ejecutando una marcha grandiosa o un brillante wals que termina misteriosamente, porque los que dan movimiento a los fuelles se cansan y echan a correr a la calle sin acordarse del pobre organista que a *fortio - ri* tiene que abandonar el teclado cuando ya no suena por falta de aire»<sup>83</sup>.

Una vez celebrada la misa más solemne del año, la gente disfrutaba de los festejos, especialmente con el típico *aurresku*. A las tres de la tarde, después una suntuosa comida, los ochandianeses volvían a encaminarse hacia la iglesia, advertidos por el repique de campanas de vísperas:

«A las tres se canta en el coro el inimitable himno del "Tantum ergo" con una gravedad y pausa tan propias del asunto, y en el ínterin se expone a la adoración de los mortales el Hombre-Dios que quiso levantar su trono en medio de los que redimió con su propia sangre. En seguida sube el Preste y los ayudantes al coro, se da principio al canto de vísperas cuyo primero y quinto salmo se acompañaban con orquesta de cuerda, así como también el "Magnificat" y la salve del final de completas. Durante el "Magnificat" y al tiempo en que los músicos formando dulcísimas armonías elevan al cielo las bellísimas palabras del cántico de la Virgen, el Preste y los dos sacerdotes acompañantes bajan al presbiterio precedidos de los acólitos y turiferario y se derraman en el altar las vaporosas emanaciones del incienso...

No hay que olvidarse de que el organista luce en este acto todo su ingenio, todo su gusto, admirando al concurso con los delicados acentos del instrumento que se complace en secundar los pensamientos de aquél.

Terminadas las Completas se organiza la solemne procesión del Santísimo. El Cabildo eclesiástico sube al Presbiterio, y después de un momento de silencio, se coloca la custodia sobre el ara del altar, principia el "Pange lingua" y se pone la gente en actitud de marchar»<sup>84</sup>.

Por segunda vez en este día de Santa Marina, la procesión salía dirigiéndose hacia el Ayuntamiento, donde bajo uno de sus arcos se preparaba un altar lleno de flores y adornado con sumo gusto. Entre tanto las campanas comenzaban a repicar en el mismo momento que comenzaba a salir la procesión:

«Sale poco a poco la concurrencia con velas y sin ellas, los estandartes, imágenes de Santa Marina y Virgen del Rosario siguen después acompañadas de los que llevan cirios, las Cruces parroquiales, y los Mayordomos con faroles, después los cantores y el Cabildo guardando sus puestos según su dignidad y jerarquía, y a seguida el Santísimo debajo de un rico palio, (...).

La música tocando la marcha real, los disparos de petardos y voladores, confundidos con el clamoreo de las campanas dan a conocer que la Hostia sin mancha ha salido del templo, y es conducida en triunfo por la calle; sigue la procesión por un suelo alfombrado de flores hasta los portales de la Casa Consistorial, deteniéndose ante el altar que allí se levanta y en que se coloca la custodia a la pública adoración.

Se canta el Tantum ergo durante cuyo acto enmudece la música, las campanas dan una tregua a su afán, y reina un recogimiento silencioso interrumpido por los canarios y jilgueros que colgados en el altar, toman parte de las alabanzas que se dirigen a su Hacedor, y la voz del preste o el sonido de las campanillas.(...).

---

83. Ruiz de Arbulo, Isidoro: *Las Fiestas de mi Pueblo*. Tolosa 1914, págs. 48-49.

84. *Idem*, págs. 53-54.

Esta costumbre piadosa, por desgracia encuentra pocos imitadores en otros pueblos, pero está tan arraigada en los ochandianeses, que a pesar de los contratiempos que se han sufrido y de las poco benévolas críticas de algunos *espíritus fuertes* o *libre pensadores* (planta exótica que por fortuna abunda poco en este País) no se ha variado con el transcurso de los años, ni ha perdido con las sacudidas revolucionarias su prisma de grandeza y su laudable originalidad.

La procesión regresa a la iglesia por el mismo orden entrando por la puerta de Uribarena, se reserva dándose la bendición al pueblo y se reza el santo Rosario, dando fin con él a la función de este día memorable»<sup>85</sup>.

Una vez más será Isidoro Ruiz de Arbulo quien nos ayude a explicar otro punto sobre la práctica musical en nuestra iglesia de Ochandiano. Como hemos expuesto anteriormente, en 1790 existía un clave que fue reparado por Eduardo Urandurraga, señalando que su utilización estaba enmarcada, entre otras cosas, como sustituto del órgano en las lamentaciones, misereres, entierros y honras. Con el paso del tiempo, durante el siglo XIX, este clave fue reemplazado por un pianoforte, instrumento que sería utilizado preferentemente en este tipo de ocasiones.

En efecto, el tañido de las campanas de la mañana del 19 de julio era triste y lento, en recuerdo de aquellos seres que se fueron. Anunciaban la función de ánimas:

«... el Cabildo va reuniéndose en la sacristía; las mujeres llevan sus ofrendas y cirios, y al aproximarse la hora de las diez, los fieles se agrupan en el pórtico y sus inmediateces; se afina el piano, los violines, flautas, figles y violón y al sonar el reloj se da principio a la función de difuntos.

El lúgubre cántico del oficio de los difuntos llena las bóvedas del templo, los afinados instrumentos y las privilegiadas voces de que tanto se enorgullece la Villa de Ochandiano repiten en armoniosos acentos el "Regen cui omnia vivunt" y poco a poco se apiña en la iglesia una multitud ávida de prestar, ese homenaje, implorando la misericordia de Dios, hacia las almas que gimen en la expiación, esperando la hora dichosa de volar a la mansión de los bienaventurados.

Un escogido número de sacerdotes, en su casi totalidad hijos del pueblo, forman los dos coros para el canto del nocturno: el Preste, diácono y subdiácono visten preciosos ornamentos de terciopelo negro y otros dos vestidos con capas pluviales de damasco, sostienen en sus manos los magníficos cetros de plata sobredorada.

Las lecciones se cantan a orquesta, y no puede borrarse de la imaginación en mucho tiempo la impresión que causan aquellas palabras de Job, *noli me condemnare*, que con acento grave repiten una y otra vez, Eugenio, Vicente Aróstegui, D. Andrés o José Agustín. Silencio sepulcral sucede a esta imprecación cada vez que retumba en las concavidades del Santuario, *noli me condemnare* ¡Qué pequeño y miserable se siente el hombre al escuchar esas palabras que revelan la angustia del pecador al comparecer ante el inexorable Juez, cuya sentencia le elevará a las eternas delicias de Bienaventuranza celestial o a las eternas y horribles mansiones del dolor!

Terminado el nocturno comienza la misa de requiem, con acompañamiento de orquesta, y el espíritu abatido se reanima cuando el coro entona el *absolve domine*, sublime plegaria, incomparable súplica de la Iglesia militante, para que Dios se apiade de sus hermanos.

Al fin de la misa enmudecen los cánticos y la música que durante toda ella resonaba en melodías tan singulares, y sucede a aquellas el silencio de las tumbas; los fieles con-

---

85. Ruiz de Arbulo, Isidoro: *Las Fiestas de mi Pueblo*. Tolosa 1914, págs. 55-56.

gregados suspenden hasta la respiración, y después de un rato en que no se siente ni el menor ruido, ni se escucha el rumor más apagado, se deja oír la apacible y serena voz del predicador que en correcta y sentida oración en lengua vasca, explica a su auditorio (...).

Concluido el sermón se canta el responso *ne recorderis* en cuyos versículos toman parte infinito número de voces que hacen un coro muy nutrido y de indecible majestad.

Sale la procesión fúnebre llevando tan solo el fúnebre pendón y luces encendidas. El Cabildo entona con gravedad y santa unción las religiosas preces a las que se contesta por el pueblo, distinguiéndose la voz de *Joane Macala* y los trinos de Koipetsu, Chantón, José Guerrico, Pito mayor y algunos aficionados filarmónicos.

Se detienen en la puerta del cementerio viejo en donde se coloca una mesita con un paño negro y un crucifijo. Allí se reza un pater noster y continúa la procesión rodeando la iglesia en la que vuelven a entrar por la puerta de Uribarrena»<sup>86</sup>.

Así transcurrirían las funciones de nuestras fiestas patronales hasta concluir el siglo. Entre tanto, la familia del organista José Agustín Aróstegui había crecido en número durante los últimos años y las necesidades eran cada vez mayores:

«... Don José Agustín de Aróstegui actual organista haciendo presente que teniéndose se que limitar a poca ganancia por motivo del sueldo mezquino que recibía de ambas cosas y que se le asignase alguna cosa a su sueldo y que procuraría agradecer la asignación que se le hiciese esmerándose como hasta ahora en el desempeño de su cargo,...»<sup>87</sup>

Estaba claro que el trabajo de nuestro organista se encontraba infravalorado por las autoridades municipales, pues su salario permaneció inalterable desde 1847, año en que le obligaron a abandonar la enseñanza primaria, y era justo que se reconociese la impecable labor realizada durante tantos años:

«... el Ayuntamiento en vista de la presente exposición vino en levantarle los dos mil y cien reales a tres mil con la condición de que procurase en su desempeño satisfacer a los buenos deseos de los habitantes de esta villa y sostener a los tiples como es costumbre»<sup>88</sup>.

Con este ascenso del salario de José Agustín, la organistía de Ochandiano volvió a gozar de la estabilidad de sus mejores tiempos. Pero poco duró: a finales de la década de los sesenta, la poca competitividad de la manufactura tradicional ochandianesa comienza a manifestarse claramente. En 1868 se hace patente la importante emigración provocada por la profunda crisis económica por la que atravesaba la villa. El estancamiento tecnológico de las ferrerías hizo que los productores de herraje se viesan obligados a bajar los precios para tratar de competir con la industria moderna, reduciendo cada vez más sus beneficios. El cierre paulatino de las fraguas artesanales afectó fuertemente en la sociedad local. Un considerable colectivo de habitantes quedó desocupado y sin recursos<sup>89</sup>. Poco a poco las circunstancias de esta crisis tendió a generalizarse en todos los estamentos sociales de la villa, y el Ayuntamiento hubo de tomar medidas para paliar la extrema situación en la que se encontraban muchos vecinos. Una de esas medidas, fue la reducción de los salarios de los empleados municipales, entre ellos el del organista, que si en los últimos años gozó de un sueldo razonable, en este momento de *vacas flacas* sufrió

---

86. Ruiz de Arbuo, Isidoro: *Las Fiestas de mi Pueblo*. Tolosa 1914, págs. 65-68.

87. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1863.

88. *Idem*.

89. Martínez Rueda, Fernando: *Otxandiano. Monografías de Pueblos de Bizkaia*. Bilbao 1992, págs. 92-93.

90. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1868.

un drástico recorte en sus ingresos, pasando de 3.000 a 400 reales anuales (40 escudos)<sup>90</sup>.

Ante el progresivo deterioro, las condiciones de vida en Ochandiano eran cada vez más pésimas, por lo que el Ayuntamiento se vio en la necesidad de repartir una dieta diaria a los trabajadores desocupados. No fue ésta la única acción llevada a cabo por el concejo, que hubo de afrontar cuantiosos gastos para solventar todas estas dificultades. Las complicadas circunstancias que sufría la villa siguieron agravándose a consecuencia de la segunda Guerra Carlista, la cual trajo consigo más muertes en 1873. Esta desoladora situación se vio rematada por una devoradora presión fiscal: contribución de cuatro reales semanales por cada hogar, reparto de bienes industriales y comerciales, venta de propiedades, etc.<sup>91</sup>.

Si la villa de Ochandiano había crecido hasta mediados del siglo XIX, a partir de la década de los setenta este crecimiento se vio interrumpido progresivamente hasta llegar a un profundo estancamiento. La decadencia es total, y como es de suponer, también afectó directamente en la organistía de la Parroquia de Santa Marina. El 2 de agosto de 1877, nuestro organista anciano permanecía activamente en su cargo, aunque hacía ya un año que no asistía en la alhóndiga. Este hecho supuso una reducción de sus ingresos, con los que escasamente podía subsistir. Por ello se tenía que limitar a un sueldo *muy insignificante para el servicio que debe prestar*, esperando que le fuese asignado el aumento que se le había prometido tiempo atrás:

«... se dio cuenta a una instancia presentada por Don José Agustín de Aróstegui organista de la parroquia matriz de esta misma villa manifestando que el Ayuntamiento del año próximo pasado que era alcalde Don Ignacio de Herrera, en atención de que había sido destituido dicho señor Aróstegui del cargo de la alhóndiga y que sólo le quedaba el sueldo de siete reales por el servicio del órgano sueldo insignificante para su sustento, le concedió aquella corporación un real de aumento en su salario, mas al tiempo de hacerle paga de dicho sueldo por omisión involuntaria se le quedó sin pagar aquel real de aumento habiéndole hecho solamente con el sueldo de los siete reales, y que por lo tanto solicitaba a la corporación presente se dignase aprobar la gratificación expresada, y extenderle el libramiento para hacer el cobro donde correspondiera...»<sup>92</sup>

Las consecuencias de la grave crisis y el paso de la recién terminada segunda Guerra Carlista, marcaron un oscuro porvenir para la villa de Ochandiano. Estaba claro que la hacienda municipal no disponía de la fluidez ni de los recursos de otras épocas, ni siquiera para atender a los gastos ordinarios:

«... el Ayuntamiento no hallando ningún antecedente ni consta en ninguna de las actas de sesiones celebradas por el Ayuntamiento anterior que justifique le fue concedido aumento de sueldo y que por otra parte que los fondos del pueblo no llegan para aumento de sueldos ni tampoco para hacer satisfecho los otros devengados por los empleados, acordó desestimar la presunción por unanimidad»<sup>93</sup>.

Hubieron de pasar todavía otro par de años más para que las autoridades municipales hiciesen realidad los deseos de nuestro organista. En efecto: el día 21 de agosto de 1879, en sesión celebrada por el ayuntamiento de la villa, se *acordó por unanimidad aumentar un real diario al sueldo que hasta la fecha gozaba* atendiendo, como atendía en su servicio y *consi* -

---

91. Martínez Rueda, Fernando: *Otxandiano. Monografías de Pueblos de Bizkaia*. Bilbao 1992, pág. 94.

92. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1877.

93. *Idem*.

*derando que la renta del organista es muy reducida.* Durante los últimos meses siguientes, el viejo Aróstegui continuó fiel a sus obligaciones en la organistía, hasta que su salud fue deteriorándose poco a poco. Murió el día 27 de octubre de aquel mismo año<sup>94</sup>, pocos meses antes de que su hijo Manuel fuera ordenado de presbítero.

Tras la muerte de José Agustín Aróstegui y hasta que se nombró al nuevo organista, fue Ignacio Langarica quien desempeñó el cargo internamente. El 19 de agosto de 1880 se nombró organista de la villa a Saturnino Urréjola, que se encontraba estudiando la carrera eclesiástica y –como lo ordenaba uno de los puntos del Concordato de 1851– debía ser ordenado presbítero dentro del año de la toma de posesión. Aunque en este sentido también existieron excepciones:

«... se leyó una carta de Don Isidoro Ruiz de Arbulo quien por su interés y de hacer un bien a Don Saturnino de Urréjola propone el nombramiento a favor del Saturnino quien dentro de dos años puede hacerse cura y siendo organista tendrá la villa el beneficio de una (?) más: si bien hoy no cuenta con la soltura necesaria para desempeñar la plaza podrá muy bien estar corriente para cuando se ordene de cura, obligándose dicho Don Isidoro Ruiz de Arbulo a traer un sustituto para cubrir dicha plaza y obligaciones que se le impongan por el Ayuntamiento, y si al ocupar la plaza por Don Saturnino resultara que no ha conseguido la soltura suficiente, previo un examen, el Ayuntamiento tendrá derecho a anunciar vacante la citada plaza y proveerla en persona que reúna las condiciones necesarias. El Ayuntamiento considerando que además de hacer un bien a Don Saturnino dándole el nombramiento de tal organista, tiene el pueblo la ventaja de tener un cura más a una hora fija en los días de fiesta, accedió unánimemente la proposición del señor Don Isidoro Ruiz de Arbulo y recayó el nombramiento a favor del citado Don Saturnino de Urréjola, joven de relevantes condiciones para quien con ayuda de dicha plaza puede hacerse presbítero en dos años, señalándole las obligaciones...»<sup>95</sup>

En realidad, no se trataba más que de un favor que se hacía al joven organista ante el especial interés mostrado por Isidro Ruiz de Arbulo. En la práctica era suficiente con estar ordenado de *primera tonsura*, pero con el compromiso de ordenarse sacerdote dentro de un plazo prudencial –comúnmente un año–, plazo que en muchas ocasiones era sobrepasado, con la salvedad de que las autoridades volvían a recordar nuevamente el cumplimiento de dicha condición. Tres años permaneció Saturnino Urréjola como organista, hasta que en junio de 1883 comunicaba a las autoridades municipales la villa su renuncia al cargo<sup>96</sup>:

El señor Presidente dio cuenta de una comunicación de Don Saturnino de Urréjola presentando la renuncia del cargo de organista que estaba nombrado y como el que actualmente desempeña se halla interinamente era necesario proveerla en propiedad y el Ayuntamiento atendiendo a las cualidades que observa el actual organista acordó guardarle todas las consideraciones al proveer la plaza que deberá sacarse vacante, y considerando además el sueldo que goza es muy insignificante en razón al aumento de sus trabajos acordó señalar un sueldo de ochocientos veinte y cinco pesetas anuales, con las obligaciones de que fue nombrado Don Saturnino, con más de asistir a las flores de Mayo que recientemente se hacen en la iglesia parroquial...

Tras la renuncia de Saturnino Urréjola, el Ayuntamiento trató de cubrir la plaza que había

94. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya: *Relación de Finados*. Año 1879, fols. 245v-246.

95. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1880.

96. *Idem*, Año 1883.

quedado vacante. Pasados los días estipulados para la presentación de posibles solicitudes, el Ayuntamiento acordaba nombrar como organista de la villa, con el sueldo de ochocientas veinticinco pesetas a José Eceolaza<sup>97</sup>, único aspirante al cargo, que venía desempeñándolo interinamente<sup>98</sup>.

Las condiciones bajo las cuales se había provisto la plaza de organista de la Iglesia Parroquial de Santa Marina, señalan claramente los cinco puntos básicos de este oficio durante aquella época en Ochandiano: 1º. tocar el órgano y acompañar el canto; 2º. asistencia en los oficios extraordinarios en la iglesia y en las ermitas; 3º. dar lecciones de solfeo a los niños de coro; 4º. asistir a las Flores de Mayo y otros actos señalados y; 5º. mantener el órgano afinado para los días más importantes del año. Estas obligaciones que se impusieron al organista José Eceolaza en 1883 eran algo más prolijas que las que recayeron sobre Saturnino Urréjola, aunque esencialmente seguían siendo las mismas. Para una comprensión más completa, hemos pensado distribuirlas guardando el orden del primero, aunque combi-nándolas con las del segundo caso cuando convenga:

1º. *Tocar el órgano y acompañar el canto.* Se especificaban los días concretos en los que se habían de acompañar los oficios con el órgano, es decir: a la misa mayor –que se celebraba diariamente–, las vísperas de los días de fiesta y en la salve, todos aquellos días en que era costumbre. Como los tiples estaban al cargo del organista, debían asistir junto con él a cantar estos oficios ordinarios:



45. Desde muy antiguo, el organista debía asistir a cantar en los oficios que se celebraban en las ermitas de la villa, por cuya asistencia tenía señalados sus derechos. En la fotografía se muestra una vista panorámica de la ermita de San Antonio, levantada en 1680, coincidiendo con la construcción del nuevo órgano que Echevarría estaba realizando para la iglesia parroquial.

---

97. José Azcúnaga le cita como «José Eceizola, excelente pianista y organista». Azcúnaga, José: *Fiestas de Santa Marina en Ochandiano*. Bilbao 1940-45, pág. 4.

98. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1883.

99. *Idem*.

«Será obligación del organista asistir diariamente a misa mayor a tocar el órgano y cantar a la vez y los Sábados a misa de ocho por la mañana y a la Salve por la tarde»<sup>99</sup>.

2º. *Asistencia a los acontecimientos extraordinarios.* En líneas generales, se entendían por extraordinarios, todos aquellos oficios que se celebraban tanto dentro como fuera de la iglesia, actos que solían ser de pago y por los cuales el organista tenía asignados sus derechos. En las funciones de las ermitas, el canto (además de *a capella*) podía estar acompañado por algún instrumento de tecla como el manocordio, clave o el pianoforte, los cuales también sustituían al órgano dentro de la iglesia en los entierros y honras:

«Asistir así mismo a cantar las misas y vísperas que se acostumbran celebrar en las ermitas, por cuya asistencia tiene señalados sus derechos por el culto: así como también *[a tocar el piano]*<sup>100</sup> a los entierros y honras que sean de pago de derecho que al efecto tiene señalados»<sup>101</sup>.

3º. *Dar lecciones de solfeo a los niños de coro.* En el transcurso del siglo XIX los tiples recibían una instrucción permanente en música y canto llano. Esta enseñanza, que en alguna época era de pago para todo aquél que quisiera, había pasado a ser gratuita para los cuatro tiples que asistían continuamente en el coro, teniendo preferencia los hijos de las familias menos favorecidas:

«Será también obligación del organista enseñar el solfeo a cuatro jóvenes tiples, de buena voz que sean hijos de los vecinos de la villa, y tenerlos siempre corrientes para cantar en el coro, cuyos tiples serán escogidos por el mismo organista previo examen y aprobación de las voces, debiendo ser también aprobados por el Ayuntamiento, siendo preferido los hijos de los pobres y jornaleros en iguales circunstancias»<sup>102</sup>.

4º. *Asistencia a las Flores de Mayo.* Además de acompañar con el órgano en todos aquellos actos relevantes en los que actuaba el coro y el grupo instrumental, la actividad del organista se vio incrementada con las ofrendas que se oficiaban en honor a la Virgen en todo el mes de mayo, conocido como el «*mes de las flores*». Esta costumbre decimonónica tuvo su aparición en Ochandiano en los tres primeros años de la década de los ochenta, en tiempos de Saturnino Urréjola:

«Será también de asistir a las flores en todo el mes de Mayo y de acompañar con el órgano, en todos los actos prestigiosos que los músicos del coro determinan ejecutar, tanto de misas y de todos los demás: asistiendo puntualmente a los ensayos cuando así lo acuerden y hubiere necesidad»<sup>103</sup>.

5º. *Mantener el órgano afinado en los días señalados.* En las fiestas más importantes del calendario litúrgico, era condición indispensable que la música estuviese bien interpretada. Durante aquellos días el órgano no podía fallar. A consecuencia de los cambios de temperatura entre las estaciones del año, los registros de lengüetería quedaban fuera de tono respecto de los juegos labiales. Por ello era requerido que el organista se encargase de la afinación de estos registros, que junto con los tapados eran los que más atenciones requerían:

---

100. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1880.

101. *Idem*. Año 1883.

102. *Idem*. Año 1880.

103. *Idem*. Año 1883.

104. *Idem*.

«Deberá también de vez en cuando especialmente para las festividades de Santa Marina, Corpus y Pascua afinar la lengüetería del órgano, y demás que le fuere posible»<sup>104</sup>.

Pocos meses después de su nombramiento, José Eceolaza dimitía del cargo de organista<sup>105</sup>. A partir de aquí no volvemos a tener noticias de nombramientos posteriores, perdiendo definitivamente la pista hasta la primera década de nuestro siglo. Sin embargo, las dos últimas décadas del siglo XIX parece ser que continuaron siendo fructíferas para el desarrollo de la música en la iglesia de Santa Marina de Ochandiano. Junto a la intensa labor desarrollada por el organista, se agregaba el grupo de voces graves y la nutrida orquesta, que por aquel entonces contaba con once instrumentistas. Así nos lo describe José Azcúnaga, recordando aquellos tiempos en los que cantaba como tiple<sup>106</sup>:

«Se componía ésta, cuando yo era tiple, de los siguientes instrumentos: cuatro violines, dos flautas, un clarinete, una trompeta, un fígle, un bombardino y un contrabajo. Dirigía mi padre Santos que cantaba de tenor primero.

No creo que hubiera en otro pueblo de la categoría de Ochandiano, ni orquesta tan nutrida, ni conjunto de voces tan numeroso y timbrado como la de aquel coro, que, dadas las magníficas condiciones acústicas del templo, sonaba grandioso y brillantísimo. Vayan unos nombres: D. Francisco Langarica, D. Francisco Basaguren, D. Saturnino, Arbulo, Leoncio Aspe, Dionisio, Los Maidagán, Raimundo, Los Chantones, Landa (padre de Víctor), Urigoitia, Zaldivar, Ureta, "Silivistro", hermano de D. Narciso, Servulo, etc., y otros cuyos nombres o apellidos no puedo recordar».

No es de extrañar que José Azcúnaga se sintiera tan orgulloso de aquellas vivencias. Aunque solo sea del recuerdo, es posible que a partir de ahora también nos sintamos partícipes de ello, gracias a los innumerables testimonios aquí recogidos. Sirva este apartado como un pequeño homenaje a todos aquellos, que, con su ilusión y generosidad, dedicaron y continúan dedicando sus esfuerzos al mantenimiento de la música en la Iglesia Parroquial de Santa Marina de Ochandiano.

### 3.4. La última generación de los Aróstegui

Después de haber expuesto la historia de las dos primeras generaciones de los Aróstegui desde su establecimiento en Ochandiano entre 1786 y 1879, vamos a dar paso a la tercera y última generación de esta destacada familia de organistas ochandianeses. Se trata de un grupo de cinco hermanos naturales de Ochandiano, todos frailes agustinos, organistas y músicos.

En primer lugar, es preciso que aclaremos antes algunos detalles acerca de esta familia. José Agustín Aróstegui Larrinoa, padre de los cinco hermanos mencionados, estuvo casado en tres ocasiones diferentes: primeramente con Catalina Urandurraga (1824-34); después con Josefa Fernanda Goicolea (1837-41) y; por último, a partir de 1842, con Apolonia Garamendi. De estos tres matrimonios, según hemos podido comprobar, sabemos que el organista de la villa de Ochandiano tuvo por lo menos catorce hijos. Estos son sus nombres: Antonio María, María Concepción, José Agustín, Andresa e Ildefonso, correspondientes al primero de los matrimonios; José Agustín Aróstegui Goicolea, del segundo y; José Ramos, Rafael, Emeterio, María Paz, Matías, Manuel, Marcelino y Pablo, correspondientes al tercero y último matrimonio.

---

105. Archivo Municipal de Ochandiano: *Libro de Actas*. Año 1883.

106. Azcúnaga, José: *Fiestas de Santa Marina en Ochandiano*. Bilbao 1940-45, pág. 2.

De los hermanos que componen el primer grupo, no tenemos conocimiento si algunos de ellos llegó a dedicarse a la música. De ser así, sólo cabe la posibilidad de que lo hiciese Ildefonso, puesto que los otros dos hermanos menores, Antonio María y José Agustín, murieron siendo todavía muy niños. En cuanto a las hermanas, a pesar de tener buenas dotes para la música, suponemos que la época y la sociedad en la que les tocó vivir no les debió ofrecer demasiadas oportunidades de poder elegir este camino. De José Agustín Aróstegui Goicolea, fruto del segundo matrimonio, sólo podemos adelantar que fue profesor de piano y armonía en el seminario conciliar de Comillas (Santander), y que allí mismo, durante algunos cursos, instruyó a varios de sus hermanos más jóvenes. Del tercer matrimonio, con Apolonia Garamendi, surgió el grupo de hermanos más numeroso y mejor dotado musicalmente. De todos ellos, fueron precisamente José Ramos, Matías, Manuel, Marcelino y Pablo, quienes dieron mayor renombre a la familia.

1. *José Ramos Aróstegui Garamendi*, el mayor de los hermanos agustinos, nació en Ochandiano (Vizcaya) el 31 de marzo de 1844<sup>107</sup>. Después de haber realizado tres cursos de filosofía y dos de teología dogmática en el seminario conciliar de Comillas (Santander), fue ordenado de presbítero en Vitoria el 5 de abril de 1870.

Sus cualidades musicales le aportaron una gran reputación en el País Vasco, donde desempeñó los cargos de profesor y organista durante varios años. En 1889, a una edad ya madura, ingresó en el monasterio de Santa María de La Vid (Burgos), vistiendo el hábito de San Agustín y emitiendo la profesión de votos simples el 27 de febrero de 1890. El 24 de diciembre de aquel mismo año, fue trasladado al Real Monasterio de El Escorial, donde se le nombró organista de la Basílica<sup>108</sup>, permaneciendo en dicho cargo al menos hasta 1901<sup>109</sup>. Si bien no fue ajeno en el terreno de la composición, no llegó a alcanzar el nivel de su hermano Manuel; no obstante, el dominio técnico y la perfección que adquirió sobre el órgano parece ser que fue superior al de sus hermanos. A la edad de sesenta y siete años y aquejado de una crónica y dolorosa enfermedad estomacal, falleció el 3 de febrero de 1912 en el colegio de Guernica, *siendo muy sentida su muerte en Vizcaya, donde era conocidísimo*<sup>110</sup>.

2. *Matías Aróstegui Garamendi* es uno de los miembros más destacados de la dinastía. Nacido en Ochandiano el 23 de febrero de 1853, adquirió los primeros conocimientos musicales con su padre José Agustín, organista de la Iglesia Parroquial de Santa Marina. No cabe duda que fue el ambiente familiar, el factor que más decisivamente contribuyó a alimentar la temprana inclinación por la música del pequeño Matías; su casa representaba toda una institución musical, donde todos cultivaban este arte, incluyendo a su madre y hermanas<sup>111</sup>. Ya desde muy niño comenzó a destacar como buen músico, mostrando una precocidad tan

---

107. A la hora de consultar los archivos y fuentes bibliográficas, comprobamos la existencia de tres fechas de nacimiento diferentes. Finalmente hemos indicado ésta, que es la que refleja la partida bautismal. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. *Relación de Bautizados*. Año 1844, fol. 196.

108. Archivo de los PP. Agustinos Filipinos de Valladolid. *Filiación de los Religiosos de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Filipinas*.

109. Pérez, Elviro J.; *Catálogo Bio-Bibliográfico de los Religiosos Agustinos de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de las Islas Filipinas*. Manila 1901, pág. 808.

110.4 P. de Arrilucea, Diego; *Honremos su Memoria, (Religiosos de la Provincia Agustiniense Matritense del Sagrado Corazón de Jesús fallecidos desde su fundación en 1895)*. El Escorial 1943, pág. 222.

111. Acerca de las gracias y dotes coreográficas, «por lo regular quien lleva la palma es Concepción Aróstegui que a un cuerpo de mucho garbo, reunía oído fino y conocimientos musicales que la hacían bailarina de mérito indisputable». Ruiz de Arbulo, Isidoro: *Las Fiestas de mi Pueblo*. Tolosa 1914, pág. 72.



46. Tras la concesión del Real Monasterio de El Escorial por el rey Alfonso XII a los PP. Agustinos, el P. Matías se convertiría en el primer organista y maestro de capilla agustino de la Real Basílica. En la toma de posesión del monasterio fue interpretada la Misa a Gran Orquesta que el P. Manuel Aróstegui compuso con motivo de la beatificación del Beato Alonso de Orozco.

admirable, que se ha llegado ha decir, «*que balbuceó notas antes que palabras*». Cuando tan sólo contaba con nueve años de edad, según nos relata el P. Eustoquio Uriarte, suplía satisfactoriamente a su padre en el cargo de organista. En 1868, cumplidos ya los quince, ganó por oposición y unanimidad de votos la plaza de organista de la localidad vizcaína de Algorta, posesión que jamás llegó a obtener a causa de los trapicheos de ciertas personas envidiosas que no fueron capaces de asumir la deshonra de que su puesto fuera arrebatado por un crío. En realidad, no existía disposición alguna sobre la edad mínima para acceder a las oposiciones, es más; había ocasiones en las que los cabildos mostraban ciertas reticencias para quienes sobrepasasen unas edades concretas. Por ello, solía darse el caso de permitir opositar a jóvenes que no tenían la edad reglamentaria, aunque sólo fuese para que pudieran ejercitar y conseguir algún que otro mérito.

Parece ser que este percance influyó de un modo muy decisivo para que el joven Matías tomase la decisión de orientar su vida al mundo monástico. De cualquier modo, las circunstancias de la vida le condujeron al colegio de los PP. Agustinos de Santa María de La Vid, en la provincia de Burgos. Allí vistió el hábito de San Agustín, profesando de votos monásticos simples el 22 de enero de 1872, tras aprobación pontificia, pues no cumplió el noviciado en dicho colegio. Mientras realizaba la carrera eclesiástica, también se dedicó al estudio de los clásicos del piano, llegando a ser tan satisfactorios sus progresos que desempeñó los cargos de organista y maestro de capilla en el citado convento. Ya ordenado de presbítero, en 1879 fue nombrado vicerrector del colegio, permaneciendo en dicho cargo durante seis años.

El nivel cultural en el convento de La Vid, donde la música ocupaba un lugar primordial, era realmente propicio para impulsar las inquietudes intelectuales y artísticas del P. Matías. Las frecuentes veladas literario-musicales que allí se desarrollaban, daban lugar a que los organizadores que programaban y dirigían este tipo de actividades mantuviesen una continua labor por su afán de superarse día a día. En torno a este ambiente que favorecía los buenos deseos de aquellos estudiantes, fue donde el P. Matías Aróstegui comenzó a destacar en su faceta musical. Así nos describe el P. Uriarte aquellos años, en sus recuerdos un tanto nostálgicos:

«... aún recuerdo con emoción las palabras de ternura piadosa con que nos alentaba al cumplimiento de nuestros deberes, y la amabilidad con que cedía a mis instancias de que tocara en el piano algo de Chopin... Le oí tocar varias sonatas de Beethoven...»<sup>112</sup>

Concedida la custodia del monasterio de El Escorial por el rey Alfonso XII a los PP. Agustinos en 1885, el P. Matías Aróstegui fue nombrado profesor de música del Real Colegio. De esta manera, se convertía en el primer fraile agustino que iba a desempeñar los cargos de organista y maestro de capilla en la Real Basílica, devolviendo nuevamente *todo el esplendor propio de su grandeza*.

La situación por la que atravesaba la capilla musical del Escorial, dirigida hasta entonces por Cosme José de Benito, estaba marcada por una profunda decadencia. Desde que en 1837 el monasterio fue abandonado por los monjes Jerónimos a consecuencia de la Desamortización de Mendizábal, la precariedad de medios económicos y las necesidades más básicas obligaron a reducir el personal, contando únicamente con lo imprescindible para cubrir las exigencias mínimas del culto en la Real Basílica. Tanto es así, que el grueso de la capilla estaba formado de una manera similar a la de las colegiatas o iglesias más importantes: un maestro de capilla que alternaba en las labores de dirección y organista, un reducido grupo vocal constituido por dos o tres tiples, un tenor, un bajo, dos salmistas y un contrabajista.

Evidentemente, la fiesta de entrada de los PP. Agustinos en el Real Monasterio de El Escorial se celebró con toda solemnidad, asistiendo a ella los músicos de la Capilla Real, a la cual se agregó un nutrido y escogido grupo de frailes músicos pertenecientes a los conventos agustinos de Valladolid y La Vid. Para este acontecimiento tan importante no se podía prescindir del mejor músico con el que contaban los agustinos en aquella época. Desde el convento de Valladolid, asistió el P. Manuel Aróstegui para hacerse cargo de la dirección musical. Las funciones religiosas tuvieron lugar el 10 de agosto de 1885, festividad de San Lorenzo, cuyo acto central fue la interpretación de la *Misa a Gran Orquesta* que el mismo P. Manuel compuso con motivo de la beatificación del Beato Alonso de Orozco. Así lo describe el P. Luis Villalba en los recuerdos de su niñez:

«Entonces, y para aquel caso, vine yo por primera vez al Escorial; con otros músicos de Valladolid habíamos sido invitados mi padre y yo para cantar, aquel la parte de bajo y yo la de tiple. Así pude ser testigo de lo que pasó, y por cierto que mis impresiones se reducen a bien poco; son impresiones de niño (el P. Villalba tenía entonces 13 años), y como nunca acostumbé a llevar libro de apuntes, apenas conservo recuerdo preciso de las cosas; lo que no se me ha podido olvidar ha sido el singular efecto que me produjo la primera orquesta de frailes que yo veía funcionar *intra claustra*. Llegó el Nuncio, Rampolla, aquella tarde; por la escalera principal subía pausadamente mucha gente y de mucha

---

112. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, pág. 521.

cuenta; en el claustro alto, donde paseaba la gente del arte, se notó un movimiento rápido: los frailes, con sus instrumentos, iban presurosos hacia la desembocadura de la escalera, y a los pocos instantes la *Marcha Real* sonaba con todo brío, y por cierto que no debía manejárselas del todo bien el contrabajista, cuando vi al P. Conrado Muiños arrebatar el arco a quien tocaba, y mientras entre dos llevaban el artefacto, él, con toda gallardía y aire, le pasaba sobre las cuerdas. El cuadro no pudo ser más típico ni original. Lo cierto es que la figura de Rampolla y el aspecto de la primera orquesta monacal no se me ha borrado nunca.

El conjunto instrumental y vocal era muy nutrido, a mí me pareció grande; después he leído que éramos *más de cincuenta entre voces e instrumentos*. El efecto que produjo fue extraordinario, pues con no ser cosa excepcional, para el Escorial lo era. Hacía mucho tiempo que en la soberbia Basílica no sonaban orquestas ni coros de esta naturaleza, tanto, que si se quita alguna que otra función de las memorables, de que hacen mención los historiadores, yo creo que ni aun en los mejores tiempos se reunieron conjuntos musicales tan crecidos. Por no estar acostumbrado a tales esplendideces, y sobre todo por ver que los hábitos abundaban más entre las filas de los músicos, el espectáculo resultaba todo nuevo y todo singular. El caso es que los elogios se tributaron con entusiasmo, que de verdad eran merecidos, y que el fraile músico, apenas conocido entre nosotros y en Valladolid, el P. Manuel Aróstegui se hizo nombrar entre el Profesorado madrileño.

La celebración de la fiesta de San Lorenzo era, como habían de serlo en adelante todos los primeros actos de los Agustinos, objeto de observación, y en este caso muestra de lo que podrían hacer los frailes en cuestión de música. Las vísperas, la tercia, la Misa, el Te Deum, todo fue objeto de comentarios; había quien soñaba en antiguos tiempos, los dos órganos sonando, y resucitado el gravísimo coro de los monjes Jerónimos. Indudablemente la Capilla de música había mejorado; pasaron las fiestas, volvieron a sus casas los músicos, que para aquella circunstancia habían venido, regresó el P. Manuel Aróstegui a su convento de Valladolid, y todo entró en su vida normal.

Al frente de la Capilla quedó el P. Matías de Aróstegui y un conjunto de unos veinte músicos entre voces e instrumentos. La orquesta estaba formada por tres o cuatro violines, flauta, clarinetes, cornetines, bombardino y contrabajo; la parte vocal constaba de seis o siete cantores. El P. Matías conservó parte del repertorio del anterior Maestro de Capilla, D. Cosme José de Benito. Este repertorio contaba, entre otros, con obras de Eslava, Ledesma, Calahorra y del propio Cosme José de Benito. El P. Matías incorporó algunas obras del P. Soler y del P. Ferrer, monjes Jerónimos.

El P. Matías, para completar la masa acompañante reforzaba frecuentemente con el armonio a la orquesta; por esta razón me vi más de una vez encaramado en una silla, y con la gorra retorcida a guisa de batuta, director de funciones, llevar muy serio y muy formal el compás a la orquesta y Capilla de música del Escorial.

No obstante la modesta condición de la Capilla agustiniana de música, señalaba una diferencia notable en mejor, con relación a los tiempos del anterior período, pues los cantores, sin ser muchos, eran más y de mejor calidad, se añadía el instrumental, antes limitado al contrabajo y violonchelo, con el íntimo de que como una y otra cosa entraban en la constitución ordinaria de la Comunidad, se usaban en todas las festividades solemnes (...) y que daba con lo nutrido del coro monacal esplendor y grandeza al culto religioso, resultando de ahí que lo que antes era excepción pasó a ser ordinario. Y todo ello se hacía sin pretensiones, ni alardes, ni encaramientos. En efecto; quien hubiera querido convencerse al ojo de la candorosísima llaneza con que se procedía entonces, y que, por cierto, no se ha extinguido, le bastaría haber llegado al Escorial el primer domingo después del Corpus, y hubiera visto algo de verdad, extraño y chocante; una orquesta de frailes jóvenes, en correcta formación, instrumentos en ristre, llenando en plena calle todos los oficios de una banda militar o civil, acompañando a la procesión del Sacramento y tocando la *Marcha Real* y otras marchas, cual en tales casos es costumbre.

Así ha sido en todo tiempo nuestro llano proceder y generoso desprendimiento. La Comunidad de la Real Basílica, por inmemorial costumbre, y como generosa tutela a la parroquia, que del Monasterio nació y creció a la magnífica sombra, con el fin de que la procesión del Domingo intractivo del Corpus tuviera la mayor grandeza posible y no se viera reducida a los pobres recursos de una parroquia humilde, prestaba sus mejores ropas, y con un clero y música hacía ella misma, con su prior a la cabeza oficiando, la procesión de la fiesta del Señor; y los Agustinos, no contentos con toda su comunidad, no reparaban en tomar, ya que entonces no había en El Escorial banda civil ni militar, las funciones de ellas, sin rubores ni miedo de perder prestigios ni respetos, dando un espectáculo muy edificante, pero singularísimo y extraño. Indudablemente se vivía en tiempos de patriarcal sencillez.

... Con estas y otras cosas el nombre de los frailes del Escorial se fue abriendo camino, y desde aquella fecha datan la serie de artistas mayores y menores, que, buscando la amistad artística de los Agustinos, se acercaron al Escorial para cultivar dentro de sus muros el arte más exquisito. El primero de estos fue D. Juan Gil Miralles, hombre que, por su romanticismo soñador y por su excelente corazón, se ganó las simpatías de todos los Padres, que guardan el recuerdo de su nombre como cosa sagrada, como el de una gran figura artística, como el pianista más grande que conocieron. Claro es que Miralles, ni era lo uno ni lo otro, pero el expresivismo idealista de su conducta musical, aquellas explicaciones que sabían a razonamientos estéticos de alto vuelo (...) le hacía aparecer como un vidente misterioso de la música (...). Todavía recuerdo las (...) frases. con que una tarde de verano en Valladolid, el P. Manuel Aróstegui daba noticia de lo que su hermano Matías desde El Escorial le comunicaba acerca de este asombroso pianista. De vuelta yo en El Escorial a mediados de septiembre conocí personalmente a Miralles, allá andaba envuelto en poner una glosa de bajos a cierto himno que para la apertura del curso se había de tocar a toda orquesta. Le oí tocar y me gustó; de veras, que no me entusiasmó; Miralles tocaba sólo a Gottschalk, era su profeta, y de tal modo sugestionó al P. Matías y Uriarte que harto lo dicen los escritos del último»<sup>113</sup>.

Salta a la vista que estas últimas apreciaciones del P. Villalba muestran un sentido de la realidad mucho más fiable, que las realizadas por el P. Uriarte, sugestionado por los gustos musicales del señor Miralles:

«El señor Miralles, con desinterés y cariño, tomó a su cargo, como alumno, el perfeccionamiento del P. Matías. Con su inteligencia y gusto, habría suplido el P. Aróstegui la falta de lecciones si hubiera tenido ocasión de oír a buenos pianistas; pero por desgracia, sólo conocía de oídas a Thalberg, Liszt, Gottschalk y Rubinstein. Así que al oír las explicaciones y excelente ejecución del Sr. Miralles, creyó ver un arte nuevo, una mina de recursos de todo género y para todos los casos. De los progresos realizados en esta época (...) puede dar fe el mismo Sr. Miralles, que no halla palabras con que enardecer las cualidades de su discípulo, y cuantos, como yo, tuvieron el gusto de oírle tocar toda clase de música, desde las fugas de Bach, hasta las más delicadas composiciones de Gottschalk y Chopin»<sup>114</sup>.

Durante aquel mismo año de 1885, con el P. Matías al frente, la Capilla del Escorial tuvo que intervenir en otro importante e histórico acontecimiento. El rey Alfonso XII, afectado de tisis desde unos años antes, moría el 25 de noviembre en el Palacio de El Pardo. El cadáver, estuvo expuesto por espacio de tres días en la capilla ardiente, instalada en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. De allí fue finalmente trasladado al *pudridero* del Real Monasterio de El Escorial, enterramiento provisional de donde al cabo de unos años, se habrí-

113. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, págs. 523-526.

114. *Idem*, pág. 526.

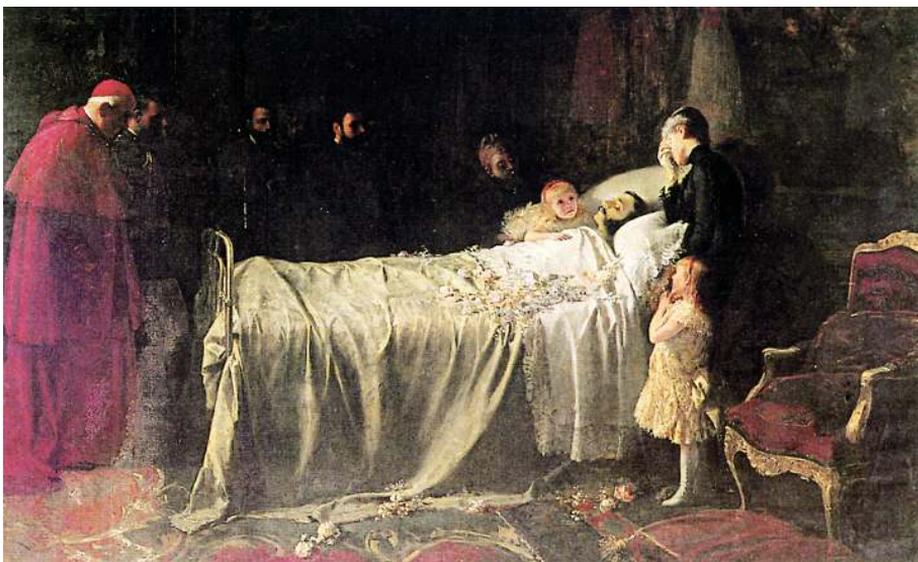
115. *Idem*, pág. 527.

an de pasar definitivamente sus restos a la urna que le correspondía en el Panteón de los Reyes<sup>115</sup>. El P. Villalba, que acudió nuevamente al Escorial para cantar como tiple, es quien nos vuelve a dejar testimonio de la situación en la que se encontraba la capilla musical en aquel momento:

«No era aquello lo del día de San Lorenzo, ni tampoco lo que yo estaba acostumbrado a ver en cuestión de orquestas e instrumentos. Indudablemente no tocaban bien los frailes, pero en el cultivo entusiasta de la música daban quince y raya a los profesionales mercenarios. La orquesta del Escorial era la misma de tres o cuatro violines, flauta, clarinetes, cornetines, bombardino y contrabajo, que funcionara antes en el convento de La Vid; no se estilaban entonces masas corales; seis o siete individuos formaban el concierto vocal»<sup>116</sup>.

Desgraciadamente, poco iba a durar el P. Matías Aróstegui como organista y maestro de capilla en el Real Monasterio del Escorial. El 31 de enero de 1887, mientras preparaba el programa para las fiestas que se celebraron en conmemoración del XV Centenario de la Conversión de San Agustín, moría a consecuencia de una pulmonía en la habitación número ocho del Real Colegio de Alfonso XII. Era el primer fraile agustino que moría en El Escorial<sup>117</sup>.

Tras el fallecimiento del P. Matías, se decidió que el Sr. Miralles continuara con los preparativos del gran acontecimiento que se presentaba con el XV Centenario de la Conversión de San Agustín. Entre tanto, y hasta la llegada de su hermano Manuel desde Manila, fue nombrado Maestro de Capilla el P. Luis Ayesta. Tampoco tuvo mucha suerte este joven bilbaíno. A la edad de veinticinco años, y apenas siete meses después de haber sido nombrado para



47. Durante el mismo año en que los PP. Agustinos entraron en el Real Monasterio de El Escorial, fallecía el rey Alfonso XII. Por aquel entonces, el ochandianés Matías Aróstegui actuaba como maestro de capilla y organista en la basilica de dicho monasterio.

116. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, pág. 527.

117. *Idem*.

118. *Idem*, págs. 530-531.

el cargo, fue enviado a la casa-enfermería de Gracia (Barcelona), donde murió al cabo de pocos meses afectado de tuberculosis<sup>118</sup>.

A pesar de que no haber poseído grandes aptitudes para la composición, el P. Matías Aróstegui fue calificado por el prestigioso musicólogo Felipe Pedrell como un «*organista de gran valer*», caracterizándole siempre una gran corrección como intérprete, sobre todo ante el piano:

«Como pianista, le caracterizaba la corrección y elegancia, acompañadas de cierta brillantez que nacía de su sentimiento rítmico bien desarrollado, y algunas veces de cierta ternura mística muy en armonía con su temperamento. En lo que se llama *repentizar*, era verdaderamente una *notabilidad*. Penetraba fácilmente la intención del compositor; pero no había logrado seguirle paso a paso, en cada frase y en cada nota, que es el *desideratum* del intérprete, lo cual era en él efecto de la falta de educación musical (...). Aunque no había hecho especial estudio de la teoría de la música, estaba dotado de ese instinto natural que suple mucho; y con la práctica de componer y tocar, junto con el estudio atento de los buenos modelos, había llegado a escribir correctamente. Cierto que no hubiera llegado a ser compositor de primera talla, como ha de serlo, dicho sea de paso, su hermano por sangre y religión, el P. Manuel de Aróstegui; pero poseía un buen gusto, y sus composiciones se escuchaban siempre con agrado. Brilla en ellas la sencillez no afectada, la espontaneidad y ternura de efectos; la melodía corre fluida sin interrupciones artificiosas y realzada por una armonía limpia y serena; es música agradable y capaz de mover a la piedad (...). En una palabra: el P. Matías no nació con grandes dotes de compositor; pero halló en la virtud y piedad el secreto de la inspiración verdadera»<sup>119</sup>.

Tabla 16

- |       |   |
|-------|---|
| 1     | <i>Stábat Mater, a 3 voces y orquesta.</i>  |
| 1     | <i>Salve, a 3 voces y orquesta.</i>   |
| ?     | <i>Salves, a varias voces y órgano.</i>   |
| ?     | <i>Letanías, a orquesta y sin ella.</i>   |
| ?     | <i>Himnos compuestos para diversos motivos, a orquesta y sin ella (uno dedicado a León XIII).</i> |
| ?     | <i>Flores para el mes de María, para varias voces y orquesta.</i>                                 |
| ?     | <i>Gozos para la Novena del Patrocinio que se celebra en El Escorial.</i>                         |
| 1     | <i>Juego de Versos para Vísperas, (incompleto).</i>   |
| 1     | <i>Miserere, a 3 voces y orquesta.</i>  |
| 2 ó 3 | <i>Motetes, para dúo.</i>   |
| 1     | <i>Misa a tres voces y orquesta, (incompleto).</i>  |
| 1     | <i>Sinfonía para orquesta, titulada «Ecos de La Vid».</i>   |
| 1     | <i>Plegaria para cuarteto de cuerda.</i>  |
| 1 ó 2 | <i>Ofertorios</i>   |

Esta lista de composiciones que aquí se ofrece, fue recogida por el P. Eustoquio Uriarte,

119. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, págs. 526-527.

120. *Idem*, pág. 530.

la cual fue publicada posteriormente por los PP. Villalba, Santiago Vela y Zarco. No obstante, hasta la fecha se desconoce el paradero de estas obras, por lo cual nos es totalmente imposible tener un conocimiento más exacto de las mismas<sup>120</sup>. Por este motivo, nos vemos obligados a tener en cuenta las escasas referencias históricas, preferentemente las del agustino durangués:

«De todas estas obras, que él componía en sus ratos de ocio, las más notables son, a mi entender, la *Sinfonía en re mayor*, titulada *Ecós de La Vid*, que se ejecutó por primera vez el día de San Agustín de 1884, una *Salve*, a orquesta, y el *Stábat Mater*. En la Sinfonía mostró vuelos de compositor que jamás hubiera yo esperado.

El *Andante* primero se mueve con gravedad, como retratando los sentimientos que causa a vista de aquellos montes solitarios, no amenizados por las casitas blancas de Trueba, aunque ricos en aromas que embalsaman el ambiente. A esta parte sigue un *Allegro* muy animado, amplio y de buen desarrollo, y, sobre todo, es notable y de gran efecto una frase en la que cantan de distinto modo bajos y cantantes. La *Salve* y el *Stábat Mater* se distinguen por la ternura de efectos, por su sencilla, pero noble estructura y por la más propia instrumentación. Así estas composiciones, como todas las demás del P. Matías Aróstegui, pueden tenerse por modelos en cuanto a la aplicación de la música a la letra»<sup>121</sup>.

3. El P. Manuel Aróstegui Garamendi, nacido en Ochandiano el 31 de diciembre de 1854<sup>122</sup>, es el representante más destacado de esta generación de organistas agustinos, y, a la vez, de toda la familia. Siguiendo la tradición familiar y al igual que todos los demás hermanos, hizo los primeros estudios musicales con su padre. A la edad de nueve años, dotado de una hermosa voz, fue enviado por sus padres a Bilbao para cantar como tiple en la basílica de Santiago<sup>123</sup>, hasta que poco después le fuera concedida por oposición la plaza de infante de coro en la catedral de Burgos.

Desde muy antiguo, las catedrales y los monasterios de más fama fundaron colegios especiales para la formación de los niños de coro, donde los futuros músicos residían en régimen de internado. Sobre todo las catedrales, disponían de rentas destinadas exclusivamente a este tipo de colegios, y a éstos las dedicaron hasta las guerras napoleónicas, tras las cuales acabaron desapareciendo casi por completo<sup>124</sup>. La enseñanza de los infantes era un punto tan importante para el cabildo de la catedral de Burgos que encabezaba las obligaciones del maestro de capilla: había de enseñar solfeo, armonía y, a los que tuvieran más aptitudes, composición. De esta manera fue como Manuel Aróstegui, una vez en Burgos, ingresó en el Colegio de Santa Cruz, donde además de gramática latina y humanidades, estudió solfeo, piano, armonía y composición con el entonces maestro de capilla, Enrique Barrera. Allí permaneció durante casi siete años, hasta que cambió la voz al pasar de la infancia a la pubertad. Los niños, una vez que perdían la voz de tiple, debían abandonar el colegio y el coro; por ello a comienzos de 1870 volvió nuevamente a Ochandiano, hasta que en septiembre de aquel mismo año partió hacia el Seminario Conciliar de Comillas, donde continuó los estudios de piano y armonía con su hermano José Agustín Aróstegui Goicolea, también *notable organista*. Entre tanto, mientras estuvo en Ochandiano, se ocupó de la

---

121. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, pág. 528.

122. Por ello que su nombre de pila sea Manuel Silvestre. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. *Relación de Bautizados*. Año 1854, fol. 45.

123. La iglesia de Santiago, que obtuvo el título de basílica en 1819, era la única de la ciudad que mantenía capilla musical durante aquella época.

124. Gallego, Antonio: *La Música en Tiempos de Carlos III*. Madrid 1988, pág. 128.



48. Pórtico de la basílica de Santiago de Bilbao (hoy catedral de Bilbao), donde Manuel Aróstegui fue enviado como tiple a la edad de nueve años. Poco después pasaría a la catedral de Burgos, donde le fue concedida por oposición la plaza de infante de coro.

organistía de la iglesia de Santa María de la Asunción de la localidad vecina de Mañaría.

En junio de 1874, ingresó en el colegio de los PP. Agustinos de Santa María de La Vid (Burgos), vistiendo el hábito de novicio el 30 de marzo de 1875 bajo indulto pontificio, y profesando de votos simples el 31 de marzo del año siguiente. Tres años después, el 1 de abril de 1879, hizo la profesión de votos solemnes y recibió las órdenes menores y mayores, hasta que finalmente fue ordenado de presbítero en El Burgo de Osma (Soria) el 20 de diciembre de aquel mismo año.

Las primeras composiciones del P. Manuel Aróstegui corresponden precisamente a este período de estancia en La Vid. Según nos cuenta el P. Luis Villalba, el ambiente cultural que se respiraba en el convento de los PP. Agustinos suponía un gran estímulo para las inquietudes musicales del P. Aróstegui:

«Respirábase entonces en este convento un ambiente de entusiasmo que no podía menos de despertar en corazones jóvenes y llenos de vida, afición dedicada y ardiente cultivo de todos los ramos del saber, entre los cuales la música era objeto de señaladas predilecciones: celebrándose con frecuencia brillantes actos literarios, en que se concedía a la parte musical excepcional importancia; circunstancias especiales habían congregado allí un regular número de algo más de aficionados, que formaron bien pronto un reducido pero

---

125. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, págs. 537-538.

escogido coro de voces que interpretaba lo mejor de la música religiosa (...), si no con todas las condiciones que las obras exigen, a lo menos con un gusto y delicadeza que podrían envidiar sociedades de más fama. Todas estas cosas unidas contribuyeron a poner de manifiesto las raras aptitudes del joven Aróstegui para la composición»<sup>125</sup>.

Está claro que aquel ambiente era totalmente óptimo para un joven que ya desde muy niño había tenido contacto con la música, pero, a decir verdad, no podemos decir que sus maestros fueron músicos de fama. Tomando como referencia las fuentes consultadas, sabemos que fueron su padre José Agustín en Ochandiano, Enrique Barrera en Burgos y su hermano José Agustín en Comillas.

Como hemos venido diciendo hasta ahora, su padre era el organista de la iglesia de Santa Marina de Ochandiano, y fue con él con quien aprendió las primeras lecciones de música; el maestro de capilla de la catedral de Burgos, Enrique Barrera, le dio lecciones de solfeo, piano, armonía y composición; y finalmente prosiguió lecciones de piano y armonía con su hermano José Agustín en Comillas. Sin embargo, su amor propio y entusiasmo por la música le sirvieron para suplir aquel modesto bagaje.

De este modo fue como el P. Manuel Aróstegui comenzó a escribir sus primeras composiciones en el Monasterio de Santa María de La Vid, en una época en la que imperaba el melodismo italiano, y que tanta influencia estaba teniendo sobre los compositores españoles. No obstante, el P. Aróstegui intentó eludir a contracorriente todas aquellas formas musicales que tanto estaban desvirtuando el carácter de la música religiosa. El P. Manuel Aróstegui empleó todos los recursos que estaban a su alcance para tratar de hallar una fórmula original dentro de aquella corriente avasalladora:

«Sus primeras obras, si no demuestran dominio completo del tecnicismo musical, revelan en cambio notable originalidad, una inspiración ingenua y llena de frescura, un sentimiento exquisito de belleza, y el concepto verdadero que tenía de lo que debe ser la música en el templo. Por que hay que tener en cuenta el estado en que a la sazón se encontraba el arte religioso para poder apreciar en su justo valor el mérito de aquellas primeras producciones. Sin separarse de la escuela dominante, porque ni estaba en condiciones ni era fácil substraerse al medio ambiente que vivía, y hasta su propio carácter y temperamento se oponían a ello, el P. Aróstegui no podía aprobar los desmanes artísticos ni justificar los atropellos casi sacrílegos que se cometían; así es que procuró emplear los elementos que a su mano tenía de una manera más digna y ajustar la música a la letra, aspirando a cierta originalidad dentro del género corriente. (...) Es una música demasiado seria, poco asequible al oído, muy alemana, y por ende intrincada y exótica»<sup>126</sup>.

Queda claro que el P. Aróstegui tenía una idea muy definida y concreta de lo que debía de ser la música religiosa, y no le importaba plantar cara a todos aquellos criterios que tan fuertemente habían arraigado en España. Muestra de ello es la crítica que su propio padre hizo a una misa que le había pedido componer para ejecutarla en Ochandiano: le contestó, una vez que la recibió, diciendo que escribía una música imposible por lo difícil y rara. Ni que decir tiene que, según nos cuenta el P. Villalba, aquella misa no se llegó a cantar en Ochandiano, yendo a parar directamente al archivo. Este echo nos refleja claramente que la influencia italiana había calado profundamente en nuestros músicos y que se sentía cierto rechazo a todo aquello que se desmarcaba de aquella tendencia.

---

126. Santiago Vela, Gregorio de: *Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín*. Madrid 1913, pág. 235. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, págs. 537-538.

Durante la época de estancia en La Vid, sabemos que mantuvo relación con el entonces maestro de capilla de la catedral de El Burgo de Osma. Precisamente se hallaba allí Damián Sanz, personaje conocido tanto para él como para su padre después de la visita que realizó para examinar el órgano de Ochandiano tras la reforma de 1863, cuando todavía Sanz era organista de la catedral de Pamplona.

Así lo atestigua la copia manuscrita de una carta, que se conserva en los archivos del colegio de Valladolid<sup>127</sup>:

Burgo de Osma 6 de julio de 1880

Sr. D. Fr. Manuel Aróstegui

Muy Señor mío y apreciable amigo: hace tiempo que deseaba ocuparme de su composición, y darle las gracias por su fino recuerdo.

Su Nocturno es una pieza de mucho gusto y a propósito para lucirse un gran pianista. La introducción o preludio es brillante y las dos melodías están bien variadas, y armonizadas con delicadeza expresando perfectamente el sentido de la frase musical.

Expresiones a esos Srs. y mande V. a su afino amigo Q. D. S. M.

Damián Sanz

Concluida ya la carrera eclesiástica en julio de 1882, fue nombrado profesor de música del colegio de los PP. Agustinos Filipinos de Valladolid, donde continuó su labor compositiva. Allí, además de los cargos de organista y maestro de capilla, se ocupó también de la administración de la *Revista Agustiniana* y de las obras que por aquel entonces se estaban realizando en el colegio, donde finalmente acabó siendo procurador.

Nada más llegar a Valladolid, le fue encomendada la dirección musical del solemne triduo que se había de celebrar en el mes de diciembre en honor del Beato Alonso de Orozco, predicador de la Corte de Felipe II, beatificado por el Papa León XIII en enero de aquel mismo año. Durante los tres días en que tuvo lugar la celebración del solemne triduo, la música ocupó un lugar privilegiado. Para esta ocasión el P. Manuel Aróstegui compuso la *Misa en Honor del Beato Alonso de Orozco* a gran orquesta, cuatro y ocho voces, y reducción para órgano o piano; espectacular obra de grandes proporciones que se interpretó en la catedral junto con otras dos Misas, de Eslava y Fondevila.

Los actos de este solemne acontecimiento dieron comienzo la tarde del jueves, 16 de diciembre de 1882, con una procesión a la cual se habían dado cita las autoridades y personalidades más destacadas de la ciudad. La procesión recorrió las principales calles de Valladolid escoltada por una *compañía de infantería con la brillante banda militar del Regimiento de León, y una sección de caballería*, hasta llegar, ya de noche, al interior de la catedral. Una vez allí, se cantaron los *Gozos del Beato*, composición del P. Manuel Aróstegui, tras la cual el Arzobispo bendecía y daba fin al acto de aquella tarde que abría las funciones de los tres días siguientes. En efecto:

«A las diez y media de la mañana del viernes 17, se daba principio en la Santa Iglesia Metropolitana a las solemnes funciones del triduo. La compacta concurrencia oyó conmovida los inspirados acentos de la magnífica Misa de D. Antonio Mercé de Fondevila. magistralmente interpretada por una nutrida orquesta compuesta de un personal de sesenta y

---

127. Archivo de los PP. Agustinos Filipinos de Valladolid. *Fichero Documentación Personal*. leg. 185/9B.

seis individuos entre voces e instrumentos, entre los doce hijos de S. Agustín, de los cuales sólo mencionaremos al P. Fermín Uncilla, de La Vid, cuya hermosa voz de barítono es admiración de cuantos le escuchan; al P. Matías Aróstegui, Vice-Rector del mismo Colegio, el cual hizo admirar su destreza en el manejo del órgano ejecutando difíciles piezas de grandes artistas durante los intermedios de la orquesta, y el P. Manuel Aróstegui, hermano del anterior. El P. Manuel se acreditó de consumado artista dirigiendo en los tres días la orquesta con la perfección de verdadero maestro»<sup>128</sup>.

Esta bella estampa en la que ambos hermanos lucían sus innegables cualidades musicales, habría de repetirse durante las siguientes funciones. Aquella misma tarde, tras el rosario, se volvieron a cantar los *Gozos del Beato* del P. Aróstegui, y una *Salve* de Eslava.

Al día siguiente, sábado 18, se cantó con la misma solemnidad la *Misa en La* de Hilarión Eslava, dirigida por el P. Aróstegui, y por la noche tuvo lugar una gran *Velada Literaria* en el salón de actos del colegio de los PP. Agustinos Filipinos, acto al que acudieron las representantes de las corporaciones y sociedades más distinguidas de la capital castellana:

«El acto empezó a las siete de la noche con una brillante marcha de Mozart ejecutada por la orquesta bajo la dirección del P. Manuel Aróstegui, terminada la cual, subió a la tribuna el R. P. Fr. Tomás Cámara y leyó un discurso presentando al Bto. Orozco (...).

El R. P. Fr. Manuel Aróstegui cantó con admirable voz y excelente gusto el aria de Stradella: *Pietà, Signore*, acompañado por un cuarteto de instrumentos arreglado para esta ocasión por el acreditado Maestro D. Laureano M. Navarro, y en el cual lucieron sus altas dotes artísticas los violines Sres. D. Tiburço Aparicio y D. Álvaro Moyano de Basó. Todos fueron larga y ruidosamente aplaudidos»<sup>129</sup>.

La velada transcurrió con varias lecturas realizadas por un par de religiosos, alumnos de filosofía y por el P. Conrado Muiños, las cuales versaban acerca de los pasajes más representativos y simbólicos de la vida del Beato Orozco. Entre ellas, la orquesta interpretó algunas piezas profanas como el preludio de la *Africana* y un par de cuartetos, de Beethoven y Mozart. Tras las últimas intervenciones literarias, y antes de que el P. rector del colegio, Fray Eugenio Álvarez Novoa, diese por terminado el acto, se cantaron otras dos obras compuestas por el P. Aróstegui, en cuya interpretación intervino él mismo:

«El P. Matías Aróstegui ejecutó en el piano y cantaron los Padres Fermín Uncilla y Manuel Aróstegui con un jovencito educando del Colegio de La Vid, el inspirado terceto compuesto por el P. Manuel Aróstegui, titulado: *El Triunfo de la Gracia*, cuyo asunto es la conversión de nuestro glorioso Patriarca. Los aplausos fueron numerosos y espontáneos. Los mismos cantaron y ejecutaron el *Himno al Beato Orozco*, letra del P. Conrado Muiños y música del P. Manuel Aróstegui, que como todo lo de este inspirado compositor Agustiniiano, fue sumamente agradable y aplaudido»<sup>130</sup>.

Pero todavía quedaba por celebrar la función más solemne del triduo. Así, el P. Manuel Aróstegui escogió el último día, domingo 19, para estrenar su *Misa en Honor del Beato Alonso de Orozco* a gran orquesta, cuatro y ocho voces, y reducción para órgano y piano, que la dirigió él mismo:

«Las circunstancias de ser domingo, estar el día clarísimo y hermoso, estrenarse la

---

128. Archivo de los PP. Agustinos Filipinos de Valladolid. *Velada Literaria en Honor del Beato Alonso de Orozco*. Valladolid 1883, pág. 95.

129. *Idem*, pág. 102.

130. *Idem*, pág. 103.

magnífica Misa compuesta para esta función por el joven P. Manuel Aróstegui, y sobre todo la de predicar nuestro Excmo. Sr. Arzobispo, trajeron el día 19 al templo un gentío aun más numeroso que en los días anteriores. La misa, magistralmente ejecutada por la brillante orquesta bajo la dirección de su mismo autor el P. Aróstegui, agradó sobremedida al inteligente público que tributó después al autor calurosas y merecidas enhorabuenas. Los músicos de la Ciudad quedaron tan satisfechos, así de la obra del P. Aróstegui como de su dirección, que pidieron y obtuvieron del M. Padre Rector del Colegio permiso para cantarla el día de Santa Cecilia y para que su autor les dirigiera. A persona muy inteligente hemos oído comparar al Padre Aróstegui, en punto a la dirección, con uno de los más acreditados maestros de España...

Por la tarde las espaciosas naves se llenaron con las armonías del grandioso *Te Deum* de Eslava a toda orquesta, dirigido también por el repetido P. Aróstegui»<sup>131</sup>.

Esta misa, publicada en Valladolid en 1885, fue nuevamente interpretada el 10 de agosto de aquel mismo año, con motivo de la entrada de los PP. Agustinos en el Real Monasterio de El Escorial. Para el gran acontecimiento asistió un selecto grupo de frailes músicos –con el P. Manuel Aróstegui al frente– procedentes de los conventos de Valladolid y La Vid, a los que se unieron parte de los músicos de la Capilla Real, dirigida entonces por el maestro Valentín Zubiaurre. La dirección musical fue encomendada al P. Aróstegui, el cual, según nos cuenta el P. Villalba, «se hizo nombrar entre el profesorado madrileño».

Consultado en más de una ocasión *por verdaderas eminencias*, fue designado como juez para oposiciones de varias plazas musicales: dos para la de organista en la catedral de El Burgo de Osma; una para salmista en la misma catedral; y otra para la de sochantre en la catedral de Valladolid. No cabe duda de que fue durante este período de estancia en Valladolid en el que el P. Manuel Aróstegui se consolidó como músico. Así lo recoge el P. Alberto de los Bueis en su reseña histórica:

«De esta noble ciudad partió el rumor que había de difundir la fama del compositor vascongado por todos los ámbitos de España, y, cruzando con él en los mares, había de resonar en el Archipiélago Filipino, repercutiendo en Inglaterra y en América del Norte»<sup>132</sup>.

En efecto, el 1 de septiembre de 1886 partió hacia Filipinas en el vapor Santo Domingo, al cargo de un grupo de 31 misioneros. Llegado a Manila el 3 de octubre, se dedicó al estudio del tagalo en Malate (Manila), bajo la dirección del P. Máximo Herrero.

Aunque las noticias referentes a este breve período –nueve meses– son más bien escasas, no dejan de ser significativas. Según nos cuenta el P. Villalba, también desempeñó allí el cargo de organista y maestro de capilla en el convento que los PP. Agustinos poseían en la capital del Archipiélago, donde rápidamente adquirió fama de excelente director y destacado compositor. Así nos relata el P. Alberto de los Bueis esta primera y corta estancia del P. Aróstegui en Filipinas:

«Ocupado se hallaba el P. Aróstegui en sus tareas artísticas, cuando le mandó la obediencia abandonar el suelo de su patria para arribar a las playas filipinas.

Después de una conmovedora despedida, que no describimos por abreviar, salió del Monasterio del Escorial para Barcelona, donde se embarcó con varios compañeros el día 1º de septiembre de 1886, llegando a Manila el 3 de octubre del mismo año.

---

131. Archivo de los PP. Agustinos Filipinos de Valladolid. *Velada Literaria en Honor del Beato Alonso de Orozco*. Valladolid 1883, pág. 96.

132. Bueis, P. Alberto de los: *El P. Manuel Aróstegui*. Madrid 1903, págs. 94-101.

Con esto perdieron sus compañeros en los Colegios Agustinos de España un amigo cariñosísimo, de afable trato y sencillez encantadora, y un maestro eminente que, con sus sabias enseñanzas, había formado toda una pléyade de jóvenes artistas, en su mayor parte vascongados.

Llegó el P. Aróstegui precedido de la fama de compositor eminente, pues en las naves de los templos de aquella Metrópoli habían resonado ya las inspiradas armonías de sus composiciones musicales, y esta fama se acrecentó con su presencia.

Director de la Capilla de los PP. Agustinos de Manila, cada vez que ejercía su cargo obtenía un nuevo triunfo.

En las fiestas religiosas del centenario de la Conversión de San Agustín, él dirigió la brillante orquesta encargada de ejecutar las excelentes Misas de Puccini, C. Gounod y del mismo P. Aróstegui»<sup>133</sup>.

Como podemos observar, la dirección musical para la conmemoración del XV Centenario de la Conversión de San Agustín, que tuvo lugar durante los días 3, 4 y 5 de mayo de 1887, fue encomendada al P. Manuel Aróstegui. También en esta ocasión volvieron a resonar en el convento de San Agustín de Manila las *inspiradas armonías* de la ya célebre *Misa en Honor del Beato Alonso de Orozco*, cuya reseña histórica quedó recogida en un par de diarios de la prensa del Archipiélago. Gracias a las notas del P. Alberto de los Bueis, podemos tener conocimiento de ello. Los diarios *El Comercio* y *el Diario de Manila*, al referirse a las fiestas del centenario de la Conversión de San Agustín, tributaron «*calurosos elogios al inteligente y hábil director y al compositor inspiradísimo, P. Aróstegui*». Sobre la Misa, decía *El Diario*<sup>134</sup>:

«El conjunto de esta composición tiene un carácter altamente religioso, instrumentación brillante, evoca los recuerdos de las grandes obras del gran Eslava...

Es mucha música; y como decía ayer muy oportunamente un inteligente aficionado, con las armonías que el P. Aróstegui ha derrochado en esta composición sobra para hacer dos».

Tras el prematuro fallecimiento de su hermano Matías, profesor de música del Real Colegio de Alfonso XII y organista de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, el P. Manuel Aróstegui fue enviado a España para ocupar los cargos que su hermano había dejado vacantes en el mencionado monasterio. Después de examinarse del tagalo y moral, salió de Manila el 1 de junio de 1887 en el vapor San Ignacio, llegando a Barcelona el 7 julio de aquel mismo año. Unos días después, el P. Aróstegui tomó posesión de sus cargos en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial:

«... volvía a pisar el P. Manuel los claustros de El Escorial, aquellos amados claustros que un año antes abandonó por obediencia. Con la nunca bien llorada muerte de su malogrado hermano, el angelical P. Matías de Aróstegui, vacó la cátedra de música del Real Colegio de Alfonso XII, que dirigen los PP. Agustinos en el mismo Escorial, y el P. Manuel fue elegido para llenar aquella vacante.

Casi ocho años ejerció este honroso cargo a satisfacción de sus superiores y con gran provecho de sus discípulos, acreditándose más y más como excelente maestro, hábil director, compositor insigne, amigo verdadero y Religioso ejemplar».

Durante este período de permanencia en el Real Monasterio el P. Manuel Aróstegui man-

---

133. Bueis, P. Alberto de los: *El P. Manuel Aróstegui*. Madrid 1903, págs. 94-101.

134. *Idem*.

tuvo relaciones con algunas personalidades del mundillo musical madrileño, relaciones que iban a favorecer la motivación y aspiraciones del músico ochandianés. Todo ello hizo que el P. Aróstegui fuese gratamente distinguido, llegando a gozar de gran estima entre los músicos de Madrid. Uno de los que más amistad tuvo con él fue el Sr. González, profesor de flauta, que, yendo a pasar el verano a El Escorial, se sumaba a la capilla musical de la Real Basílica para acompañar en las funciones religiosas; incluso en más de una ocasión, ofreció conciertos privados a la comunidad de PP. Agustinos.

El P. Aróstegui estuvo en El Escorial hasta el año 1896, y fue precisamente en este período cuando compuso sus mejores obras. Sin embargo, durante aquella época la capilla musical atravesaba una serie de altibajos, debido principalmente a la dificultad que existía de mantener un grupo estable que mantuviera una regularidad en la calidad interpretativa. La capilla estaba compuesta por estudiantes procedentes del colegio de La Vid que iban al Escorial a cursar los últimos años de Teología, y de allí partían hacia Filipinas. Este continuo ir y venir de misioneros entre La Vid, El Escorial y Filipinas hacía imposible disponer de un grupo experimentado en el manejo de los instrumentos. Por ello, de acuerdo con las posibilidades del grupo instrumental, el P. Aróstegui se veía obligado a cambiar constantemente el repertorio. De esta manera, no resulta nada extraño que se solicitara la asistencia a los músicos profesionales de Madrid para realizar la solemnidad de las festividades más señaladas, como las de San Lorenzo o San Agustín. No obstante, en el monasterio de El Escorial se escuchaban –en conciertos de carácter privado– sonatas, cuartetos, sinfonías y otro tipo de obras de Mozart, Haynd o Beethoven, lo cual significa que existía un buen nivel musical entre los instrumentistas agustinos.

Dentro de ser ésta una época en la que la música experimentaba una constante renovación, el P. Aróstegui sentía una verdadera predilección por los clásicos alemanes. Ello justificaba de algún modo la gran cantidad de obras que existen en el Archivo Agustiniانو de Música pertenecientes a los autores citados poco más arriba. Según nos cuenta el P. Villalba, aunque



49. Tras la muerte de Matías Aróstegui, fue su hermano Manuel quien ocuparía los cargos que había dejado bacantes en el Real Monasterio de El Escorial. En la imagen se puede apreciar una vista del coro de dicho monasterio con el órgano del Evangelio al fondo.

135. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, págs. 546-547.

no despertaban gran interés en él las obras de los grandes polifonistas del siglo XVI, tampoco se sentía atraído por las composiciones de los músicos españoles de su época. De este modo, podemos afirmar que la personalidad musical del P. Manuel Aróstegui estaba perfectamente definida, siendo el clasicismo su punto de referencia más importante<sup>135</sup>.

A partir de aquí, vamos a asistir a la última etapa de la vida del P. Manuel Aróstegui. No son muchas las referencias que podemos ofrecer sobre este período, por lo cual nos vemos obligados a utilizar exclusivamente las breves anotaciones de los PP. Luis Villalba y Alberto de los Bueis.

Efectivamente, en enero de 1896 el P. Aróstegui volvió por segunda vez al Archipiélago Filipino, donde permaneció ocupado en sus labores sacerdotales y artísticas en la localidad de San José de Batangas, Isla de Luzón. Allí le sorprendió la revuelta que dio fin a la soberanía española en las Islas Filipinas, librándose *casi milagrosamente de caer en manos de los revolucionarios*. De esta manera, perseguido por los independentistas filipinos, consiguió pasar al convento de San Agustín<sup>136</sup> de Manila, donde, junto con otros cargos, permaneció desempeñando el de maestro de capilla hasta su muerte, acaecida en la primavera de 1903.

Así nos relata el P. Villalba los últimos años de su vida en Manila:



«Durante esta época el P. Manuel de Aróstegui ha consolidado la gran reputación adquirida antes. La colonia española de Manila se enorgullecía de contar entre los suyos a un artista de tan relevantes prendas; los americanos rendían el tributo de admiración al ilustre cultivador del arte musical, y unos y otros a porfía se disputaban la honra de llamarse amigos del modesto religioso y agustino.

Su muerte ha causado penosa impresión en todos los amantes del arte, y ha puesto de relieve las grandísimas simpatías de que gozaba en Manila, donde su entierro fue una imponente manifestación de duelo»<sup>137</sup>.

Algo más explícitas son las anotaciones del P. Alberto de los Bueis referentes a la sentida desaparición del *gran maestro* ochandianés, citando las reseñas históricas recogidas en un

50. En este órgano del convento de San Agustín de Manila fue donde el P. Manuel Aróstegui estuvo de organista durante los últimos años de su vida. Actualmente el órgano se encuentra en fase de restauración bajo la supervisión técnica del organero palentino Federico Acitores.

136. El P. Villalba dice que «volvió al convento de San Pablo».

137. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, pág. 554.

138. Bueis, P. Alberto de los: *El P. Manuel Aróstegui*. Madrid 1903, págs. 94-101.

par de diarios de Manila<sup>138</sup>:

«Durante estos últimos años con frecuencia hemos leído en el *Libertas*, excelente diario de Manila que, al reseñar las funciones religiosas y veladas literario-musicales celebradas en aquella capital, ha ensalzado extraordinariamente las dotes artísticas de aquel gran maestro vascongado. Y a personas muy competentes y caracterizadas hemos oído decir que, en los últimos años de su vida, el P. Aróstegui era admirado por los españoles, norteamericanos e indios como la primera autoridad de Manila en materia de arte musical, y como digno de figurar entre los artistas de primer orden de España y del extranjero.

A favor de estas afirmaciones y de las bellas cualidades que adornaban al P. Manuel, como amigo y sacerdote ejemplar, hablan muy alto de la imponente manifestación de duelo hecha por el fúnebre cortejo que acompañó a su cadáver hasta el cementerio, y una escena, profundamente conmovedora, que tuvo lugar a la entrada del féretro en la capilla del mismo. De ambas nos habla El Mercantil, diario de Manila: "No obstante no haberse circulado invitaciones el acto [*la conducción del cadáver*] resultó una imponente manifestación de duelo, así por el número como por la significación de las personas que asistieron, entre las que figuraban muchos filipinos, dando prácticamente un solemne mentis a los que se empeñan en suponer odios injustificados hacia corporaciones que encierran genios como lo era el P. Aróstegui. En el cortejo fúnebre figuraban comisiones de todas las Ordenes religiosas establecidas en Manila y muchas personas de la buena sociedad. Una comisión de señoras de lo más distinguido de la capital saludó los restos del perfecto Religioso y consumado artista a su salida del templo de San Agustín..."».

Tabla 17

1. *Misa a gran orquesta, a cuatro y ocho voces y reducción para órgano o piano en Honor del Beato Alonso de Orozco. Valladolid 1882.*
2. *Misa breve, a tres voces y orquesta. M. S., Valladolid 188...*
3. *Misa Pastorela, a tres voces y orquesta. Valladolid.*
4. *Misa Pastorela, a gran orquesta.*
5. *Misa del Sacramento sobre el Tantum Ergo, a cuatro voces, coro de bajos y orquesta. El Escorial 189...*
6. *Misa de Santa Cecilia, a cinco voces y orquesta. Tiene Ofertorio.*
7. *Misa de Requiem, a cuatro y cinco voces y orquesta. El Escorial 189...*
8. *Himno de Vísperas de Navidad, a cuatro voces y orquesta.*
9. *Himno de Vísperas del Santísimo Nombre de Jesús, a cuatro voces y orquesta.*
10. *Himno de San Agustín, para voces y orquesta.*
11. *Magnificat, a cuatro voces y orquesta.*
12. *Cinco Letanías, a cinco voces y orquesta.*
13. *Lamentación Primera del Miércoles Santo, para barítono y orquesta.*
14. *Lamentación del Jueves Santo, a cuatro voces y Orquesta. El Escorial.*
15. *Motete al Santísimo (Bone Pastor), a tres voces y pequeña orquesta.*
16. *Bendita sea tu pureza, a cuatro voces y orquesta.*
17. *Despedida a la Virgen, en sol menor, a tres voces y orquesta.*
18. *Flores a María, a tres voces y orquesta.*
19. *Benedictus, para tenor alto y orquesta.*
20. *Christus factus, para voces y orquesta.*
21. *Te Deum, a cinco voces y orquesta.*
22. *Villancicos, a tres voces y orquesta.*
23. *Secuencia del Corpus, para voces y orquesta.*

24. *Tota pulchra, a cuatro voces y orquesta.*
25. *Motete al Santísimo, a cinco voces y orquesta.*
26. *Ofertorio, para tiples y orquesta.*
27. *Misa, a cuatro voces y pequeña orquesta.*
28. *Secuencia de N. P. San Agustín, a cinco voces y orquesta.*
29. *Misa en sol menor, a tres voces y órgano. La Vid 1878.*
30. *Misa de Resurrección, a cuatro voces y órgano. El Escorial 1893.*
31. *Misa de Santa Mónica, a tres voces y órgano.*
32. *Salve, a tres voces y órgano o armonio. Valladolid 1886.*
33. *Tres Salves sencillas. Una a varias voces.*
34. *O salutaris hostia. Motete al Santísimo para barítono , armonio y violín. Valladolid 1885.*
35. *Motete al Santísimo, para dúo de tenor, bajo y órgano.*
36. *Motete al Santísimo, para tiple y órgano.*
37. *Motete al Santísimo, para dos tiples, bajo y órgano.*
38. *Dos Secuencias, a tres voces y órgano.*
39. *Himno de Vísperas de San Agustín, a cuatro voces y órgano.*
40. *Laudate pueri, a tres voces y órgano.*
41. *Laudate Dominum omnes gentes, para solo de tiple y órgano.*
42. *Tres invitatorios para Maitines, a dos y cuatro voces y órgano.*
43. *Dos lamentaciones para el Viernes Santo.*
44. *Miserere para el Viernes Santo, a cinco voces y órgano.*
45. *Dos misereres, a tres voces y armonio*
46. *Taedet anima mea, para tiple y armonio*
47. *Benedictus, para tiple y órgano.*
48. *Villancicos, a tres voces y órgano.*
49. *Ave María, para solo de tenor y órgano o armonio. Valladolid 1886.*
50. *Cuatro Ave Marías, para voces y órgano.*
51. *Flores a María, a tres voces y órgano o armonio. Valladolid 1886.*
52. *María al pie de la cruz. Plegaria religiosa.*
53. *Tres juegos de gozos a Nuestra Señora de la Consolación y del Patrocinio.*
54. *Gozos a Santa Teresa de Jesús, a tres voces y órgano.*
55. *Gozos al Sagrado Corazón de María, a tres voces y órgano.*
56. *Plegaria religiosa a Santa Clara de Montefalco, a tres voces y órgano.*
57. *Himno a San Agustín, para voces y piano.*
58. *El triunfo de la gracia, a tres voces y piano.*
59. *Misa de San Agustín, para orfeón a siete voces. El Escorial 189...*
60. *Secuencia de San Agustín, para orfeón a siete voces.*
61. *Cuatro motetes al Santísimo, a cinco voces solas. El Escorial.*
62. *Motete, a cuatro voces.*
63. *Misa de Adviento, a cuatro voces.*
64. *Misa breve, a tres voces.*
65. *Dos melodías religiosas.*
66. *Elevación, para cuerda y obligado de oboe.*
67. *Concierto en Si bemol mayor, para violín y piano.*
68. *Tres sinfonías cortas, para orquesta.*
69. *Elegía y allegro a la muerte del P. Matías Aróstegui, para cuarteto de cuerda.*

70. *Dos himnos para orquesta.*
71. *Los microbios. Paso doble para orquesta y reducción a cuatro manos.*
72. *Himno a Fray Luis de León, a tres voces y piano.*
73. *Himno a las Artes, a cuatro voces y piano.*
74. *Dos himnos para el santo del M. R. P. Fray Manuel Díez González.*
75. *Tres himnos para misioneros, a tres voces y piano.*
76. *Sobre las poesías de Fray Luis de León «Huid contentos» y «Virgen que el sol más pura», para voces y piano.*
77. *Tres cuartetos para cuerda.*
78. *Marcha fúnebre para orquesta.*
79. *Capricho, para piano a cuatro manos.*
80. *Fray Luis de León: Pasión y Libertad. Nocturno para piano.*
81. *A mi querida madre. Zortziko, para voz y piano.*
82. *La casa de los huéspedes. Juguete cómico lírico para el teatro de nuestro Colegio del Escorial.*
83. *El alcalde interno. Juguete para el teatro del Colegio del Escorial.*
84. *La Misa de Requiem del Dr. Letamendi. Ciudad de Dios, vol. XXII y la Ilustración musical.*
85. *La Misa de Rossini. Idem.*
86. *El tratado teórico-práctico de canto gregoriano del P. Uriarte. El movimiento Católico, 19 de diciembre de 1891.*

La Misa en honor del Beato Alonso de Orozco de la que hemos venido hablando hasta el momento, sabemos con toda seguridad que fue interpretada en tres ocasiones muy señaladas: en Valladolid (1882), durante el día de su estreno con motivo de la beatificación del Beato Orozco; en la toma de posesión del Real Monasterio de El Escorial (1885) por los PP. Agustinos y; durante la conmemoración del XV Centenario de la Conversión de San Agustín, en el convento de San Agustín de Manila (1887). Se trata de una obra de grandes proporciones, *aparatoso y efectista*, pudiéndose enmarcar dentro del estilo de las composiciones que entonces se escribían en España. Fue compuesta y estrenada en Valladolid en 1882 con motivo de la beatificación del Beato Alonso de Orozco y publicada por la Litografía Fournier en 1885, coincidiendo con el establecimiento de la orden agustiniana en El Escorial.

Siguiendo con el típico esquema de la misa latina con su *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei*, la disposición orquestal y vocal es la siguiente: Flauta, Oboes, Clarinetes en *do*, Fagotes, Cornetines en *si*, Trompetas en *do*, Fagote, Violín 1º, Violín 2º, Viola, Tiple, Contralto, Tenor, Barítono y Bajo, Violón, Contrabajo y reducción para Órgano.

La obra en su totalidad se sustenta bajo un extraño equilibrio, ya que no mantiene una tonalidad común a lo largo de la misma. A pesar de que las tonalidades de cada una de las secciones son afines entre sí, no están enlazadas a través de unas modulaciones lógicas. De ahí que la obra resulte algo extraña y personal, lo que justifica en cierto modo las críticas que acompañaron a sus primeras composiciones.

El *Kyrie*, en la tonalidad de *la menor*, se desarrolla en un estilo homofónico en perfecta armonía con el carácter suplicatorio del texto. El autor juega con recursos rítmicos: síncopas, contratiempos, etc., para avivar las aclamaciones repetidas.

La sección del *Gloria*, tras una aparición rápida en el segundo compás, se inicia en la tonalidad del relativo mayor del tono del *Kyrie*, y, después de un ascenso cromático, modula

a *mi* mayor. También de estilo homofónico, la variedad queda garantizada por las constantes modulaciones. El *Domine Fili*, en *fa* mayor, lo inicia el tiple solista, después entran todos, y más tarde interviene el bajo como solista. Se utiliza un sistema de ecos con dos voces que introducen el texto y las cuatro voces que lo repiten. Tras finalizar las voces en *fa* mayor, los instrumentos hacen una cadencia del *la* mayor, dominante de la tonalidad del próximo número: *Qui Tollis*. Comienza en *re* menor y el texto lo introduce el tenor solista con gran carácter rítmico; cuando entran las otras tres voces lo hacen en *fa* menor. Juega con el recurso de iniciar las entradas de dos en dos voces (tiple-alto/tenor-bajo). La cadencia final la realiza en *do* mayor, dominante del relativo. Finalmente el *Quoniam* comienza en *do* mayor y en *tempo allegro*, introduce el bajo a solo e inmediatamente se unen el resto de las voces. Sigue introduciendo las voces en los inicios de frase, de dos en dos, aunque el carácter es marcadamente homofónico. El desarrollo del número se desenvuelve en constantes modulaciones fugaces, para las que se sirve de cromatismos y recursos poco ortodoxos; finaliza en *do* mayor.

El *Credo*, en *tempo allegro brillante*, comienza en *la* mayor, tras una breve introducción de seis compases que recorre las sonoridades de *do* menor, *mi* mayor, etc. El carácter es esencialmente homofónico, aunque en ocasiones establece hasta tres entradas diferentes al inicio de la frase. Se puede decir que el *Credo* tiene una tendencia un poco más contrapuntística que las otras secciones, aunque siempre dentro de un estilo predominantemente homofónico. En el *Et Incarnatus*, ya en *tempo de larghetto*, comienza el tiple en la tonalidad de *re* mayor y el aire de la melodía es más sosegado y melodioso. El conjunto de todas las voces entra en la tonalidad de *si*, el carácter se vuelve otra vez más rítmico, más marcial, interrumpido sólo por el pasaje solista del tenor en *re* menor, recordando el carácter melódico del principio. Las voces concluyen en *re* menor, pero los instrumentos avanzan hacia una cadencia en *do* mayor, dominante del tono de la próxima sección. En *tempo de allegro no mucho*, el *Et Resurrexit* está en la tonalidad de *fa* mayor, el carácter es homofónico y el compositor juega constantemente con ritmos sincopados. La melodía en el tenor solista realiza una ascendencia cromática que nos conduce a la tonalidad de *sol*, menor; en dicha tonalidad las voces realizan una cadencia, y, tras un interludio instrumental, las voces vuelven a aparecer en la tonalidad de *mi* mayor, con células rítmicas sincopadas y carácter homofónico. La próxima cadencia la realiza en *si* mayor; después, el interludio y las voces aparecen en *la* mayor, cadenciando en la dominante. El *tutti* final es lleno, y la figuración rápida de la parte instrumental contrarresta y agiliza la figuración más lenta del texto, que subraya la coda final sostenida en el *Amen*, reafirmado por el eco del bajo.

El *Sanctus*, comienza en *fa* mayor y quizá sea la sección más estable tonalmente. Se desarrolla en un ritmo ternario, en absoluta concordancia con el carácter ternario de las tres invocaciones y de la estructura de texto en tres partes. El carácter rítmico lo define la figuración de tres negras. El tiple interviene como solista en la segunda parte del texto, y en esta ocasión el carácter de la sección es más melódica; el tiple canta y la cuerda le acompaña con ligeros arpeggios.

El *Benedictus*, en *tempo allegro no mucho*, está en la tonalidad de *re* menor. De carácter homofónico y silábico, en ocasiones las voces extremas cantan a dúo. Finaliza en *re* menor.

Por último, el *Agnus Dei*, en *tempo de largo no mucho magestuoso*, comienza en *mi*, mayor con un 12/8. La sección tiene un carácter ternario y establece entradas contrapuntísticas de dos en dos voces, S.T/C.B. o S.C./T.B., finalizando en la tonalidad de *do* menor.

Resumiendo: en cuanto a la parte vocal, podemos decir que está perfectamente acoplada a cada una de las tesituras, escapando de todo tipo de virtuosismo. Sin embargo, el

tratamiento del conjunto instrumental, con sus frecuentes intervenciones a lo largo de la obra y diálogos entre coro y orquesta, dejan patente la maestría del P. Manuel Aróstegui como compositor.

A este mismo período y publicado en Valladolid, junto con la Misa en honor del Beato Alonso de Orozco, pertenece el motete *O Salutaris Hostia* para solo de barítono y acompañamiento de armonio o piano. Se trata de una «*composición bien sentida, elegante y original*», dividida en cuatro secciones claramente delimitadas por la doble barra. La primera de ellas está en la tonalidad de *do* mayor; la segunda en la de *fa* mayor; la tercera, con su repetición, permanece en una tonalidad un tanto indefinida y; en la cuarta, concluye definitivamente en la tonalidad de *do* mayor. Las resoluciones armónicas, hacen que el conjunto de la



**MISA**  
**A GRANDE ORQUESTA**  
A CUATRO Y OCHO VOCES  
Y REDUCCION A ORGANOS O PIANO  
EN HONOR DEL  
**BEATO ALONSO DE OROZCO**  
DEDICADA  
A LOS H. H. R. P. P.  
Fray Manuel Diez Gonzalez,  
Vicario Provincial y Comisario en Madrid  
de los Agustinos Filipinos,  
Fray Eugenio Alvarez Novoa,  
Rector del Colegio de Filipinos de Valladolid  
y compuesta por el  
**R. P. F. MANUEL DE ARÓSTEGUI GARAMENDI**  
PROFESOR DE MUSICA  
en dicho Colegio de Agustinos Filipinos de Valladolid  
Precio fijo 12'50 pesetas.  
VALLADOLID.  
LITOGRAFIA DE FOURNIER.  
1885.

51. Contraportada de la «Misa a grande Orquesta a cuatro y ocho voces y reducción a órgano o piano, en Honor del Beato Alonso de Orozco», compuesta por el P. Manuel Aróstegui Garamendi. Aunque la edición corresponde al año 1885, la obra data de 1882.

139. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, pág. 543.

obra resulte un tanto sorprendente. Así, por ejemplo, cuando prepara una cadencia y llega a un acorde de *la* mayor con séptima, lo que hace esperar una resolución en el acorde de *re* mayor, nos llevamos la sorpresa de que la resolución concluye en un acorde de *sol* con séptima. En el Archivo de los PP. Agustinos Filipinos de Valladolid se conserva esta obra manuscrita. Si bien las partes del barítono y del armonio o piano coinciden exactamente con la edición de 1885, la parte del violín está incompleta<sup>139</sup>.

Según el P. Villalba, podemos saber con cierta exactitud la pertenencia al período de estancia en Valladolid, de otro grupo de obras. Son las siguientes: Misa a pequeña orquesta, Misa Pastorela a tres voces y orquesta, varios motetes, Invitorios, Salve a tres voces y órgano, Ave María para solo de tenor y Flores a María a tres voces y órgano, con letra del P. Conrado Muiños, etc.. De todas ellas, solo podemos tener conocimiento de dos: de la *Salve* y *Flores a María*, publicadas también en la Litografía Fournier en los años 1885 y 1886 respectivamente.

La *Salve*, consta de diez páginas y está dividida en cuatro secciones: *Salve*, *Ad Te clamamus*, *Eja Ergo* y *O Clemens*, escritas en las tonalidades de *la* menor, *fa* mayor, *do* mayor y *la* mayor respectivamente.

En la primera sección, la *Salve*, el acompañamiento instrumental es totalmente pianístico; de movimientos escalísticos, octavas de refuerzo en los graves, acompañamiento acorral, interludios que rememoran células melódicas de la voz e imitaciones melódicas entre instrumento y voz. Está en la tonalidad de *la* menor y realiza marchas musicales (compases 10-11 y 12-13). La *Salve Regina* inicial lo realiza sólo la segunda voz, recordando al solista del responsorio gregoriano. A pesar del predominio de la textura homofónica, el autor en esta ocasión incluye algunas entradas fugadas que, si bien apuntan hacia una sección contrapuntística, pronto convergen en la homofonía presionante. Aunque el estilo es silábico, el autor se da alguna licencia de coloratura en la *Salve* de la primera voz; lo mismo hará ocasionalmente en la sílaba «*flen*» del siguiente número (*ad te clamamus*).

La sección del *Ad Te clamamus*, de estilo predominantemente silábico, está en la tonalidad de *fa* mayor. También de un acompañamiento pianístico, juega con células repetitivas que le dan un carácter de bajo «*ostinato*», con pasajes arpegiados tipo «*bajo alberti*», con notas pedales típicas del piano. Los recursos expresivos emulan a los madrigalistas italianos del renacimiento (*suspiramus*), con una abundante utilización del cromatismo de la melodía y del acompañamiento. Al igual que en la sección anterior, el autor hace uso de leves entradas fugadas dentro del predominio de la homofonía entre las voces.

La sección *Eja Ergo* y *O Clemens*, en *do* mayor, está en compás ternario y utiliza la fórmula rítmica de acompañar con tresillos arpegiados. El autor utiliza un recurso ya utilizado antes y que recuerda al lied alemán, consistiendo en presentar el inicio de la melodía de la voz, primero con el piano. Quizá sea esta la sección que realiza más pasajes contrapuntísticos, aunque sin descuidar el efecto armónico de las voces, en la que prevalece la textura homofónica. Este número tiene un carácter bastante ligero, reforzado por un acompañamiento cuyo bajo está en continuo movimiento arpegiado, que en ocasiones dobla su velocidad, pasando de corcheas a semicorcheas, y también por las anacrusas y los giros melódicos ascendentes que crean un ambiente de celeridad hacia el culmen melódico.

*Flores a María*, con texto del escritor agustino, P. Conrado Muiños, es una composición de reducidas dimensiones, escrita para tres voces graves –Tenor 1º, Tenor 2º y Bajo– con acompañamiento de órgano o armonio. En tonalidad de *do* mayor y compás de 6/8, se sustenta bajo una armonía limpia en la que el órgano desempeña un importante papel, dejando

sentir su protagonismo en varios de los pasajes. La introducción corre a cargo del órgano durante los tres primeros compases en un estilo de carácter marcadamente escalístico. Una vez que comienza el texto, el órgano pasa a tener una función de acompañante a través de arpeggios, jugando a veces con coloraturas realizadas con grupos de cuatro semicorcheas, que llenan notas sostenidas en el texto. De estilo silábico y textura homofónica, el autor realiza un juego melódico por movimiento contrario entre el bajo del órgano y la voz del tenor.

Gracias a las todavía recientes investigaciones realizadas por Eutimio Bullón, profesor del Real Colegio de Alfonso XII, tenemos la suerte de poder conocer algunas de las obras manuscritas que el P. Manuel Aróstegui dejó inéditas, como son: una *Salve*, una *Elevación*, dos *Marchas* y dos *Sinfonías*. Todas estas obras pertenecen a la etapa de El Escorial, a excepción de una de ellas: la *Salve*. Conservada en el Archivo de los PP. Agustinos Filipinos de Valladolid, hace pensar que sea de esta época. Así nos la describe Eutimio Bullón<sup>140</sup>: «Es una partitura breve y manuscrita en dos folios. Consta de dos partes: una primera en que está escrita la *Salve* completa en la tonalidad de *la* menor y una segunda, Letanía, que está escrita en tonalidad de *do* mayor; esta segunda parte parece estar incompleta, aunque da la impresión de que podía terminar tal como está, añadiendo tan sólo un compás más. Alguien, ya que la letra es distinta, escribió al lado del título la palabra «nueva». En ella consta también el nombre, seguramente autógrafo, del P. Manuel de Aróstegui, ya que en todos los documentos en que aparece este nombre la letra es idéntica. En este caso escribe: «Fr. Mel. Aróstegui», con una raya debajo a modo de rúbrica».

Casi con toda seguridad, nos atrevemos a decir que la mayoría de las obras compuestas por el P. Manuel Aróstegui pertenecen al período de estancia en El Escorial. Muestra de ello son algunos de los títulos relacionados tanto a festividades como a otro tipo de acontecimientos que tenían lugar en el Real Monasterio. He aquí algunos ejemplos: Misa dedicada a Felipe II, Gozos a la Sma. Virgen del Patrocinio y Consolación, Motetes, Lamentaciones o Habaneras, Zarzuelitas y Valses compuestos para los alumnos y la banda del Real Colegio de Alfonso XII, etc.

A esta época de El Escorial pertenecen probablemente otras composiciones inéditas que se conservan en el Archivo de Música Agustiniiano de El Escorial, tales como: una *Elevación*; dos *Marchas*, una fúnebre y otra dedicada al Nuncio de Su Santidad y; dos *Sinfonías*, escritas en las tonalidades de *mi*, mayor y *re* mayor respectivamente. Tomando siempre como referencia las investigaciones de Eutimio Bullón, vamos a exponer los comentarios que hace sobre las cinco obras, mostrando los problemas que presentan algunas de ellas para su análisis, especialmente la *Sinfonía en re mayor*.

De la *Elevación*, dice Eutimio Bullón<sup>141</sup>: «Se trata de una composición muy breve y que tenía una finalidad muy clara. Está escrita en la tonalidad de *la* menor y consta de 24 compases. La finalidad no es otra que ser interpretada en la Misa en el momento de la Elevación, de ahí su nombre. La brevedad de la obra obedece también a la brevedad de ese momento de la Misa. Está escrita para cuarteto de cuerda y oboe. Sencilla y acogedora, la melodía invita al recogimiento que ese momento de la Misa exige e inspira».

La *Marcha al Exmo. Sr. Nuncio* o *Marcha al Nuncio de Su Santidad*, es una obra que fue compuesta, casi con toda seguridad, para ser interpretada durante aquellas ocasiones en las

140. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, pág. 543.

141. *Idem*, pág. 547.

142. *Idem*, pág. 548.

que el Nuncio hacía acto de presencia en sus visitas oficiales al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Esta composición permanecía oculta dentro de un pequeño sobre entre papeles sueltos junto con la *Marcha Fúnebre*, pudiendo haber pasado desapercibida ante la atención de los investigadores.

Así nos describe Eutimio Bullón<sup>142</sup>: «Nuestro primer trabajo no fue otro que confeccionar las partituras de orquesta correspondientes. La Marcha al Sr. Nuncio quedó confeccionada en 9 páginas y un total de 70 compases. La obra está escrita en la tonalidad de *fa* mayor y consta de la siguiente plantilla orquestal: Flauta, Clarinetes en *si*, Fagot, Cornetines en *si*, Trompetas en *fa*, Violín 1º, Violín 2º, Violonchelo y Contrabajo.

La introducción al tema, con claro carácter de Marcha, corre a cargo de los cornetines y las trompas. Flauta, clarines y violines inician posteriormente el tema al unísono. La obra consta de dos partes claramente diferenciadas. En cada una de ellas aparece un tema principal. En la segunda parte, y al final, vuelve a escucharse el tema de la primera parte».

En cuanto a la *Marcha Fúnebre*, continúa<sup>143</sup>: «La partitura de orquesta que hemos confeccionado consta de cuatro páginas y un total de 30 compases. Está escrita en la tonalidad de *la* menor y tiene esta plantilla: Flauta, Oboe, Clarinetes en *si*, Fagot, Cornetines en *si*, Trompetas en *fa*, Violín 1º, Violín 2º, Viola, Violonchelo y Contrabajo.

Esta obra está claramente dividida también en dos partes. En la primera, el tema principal suena en las trompas y un segundo tema superpuesto aparece más adelante en los clarinetes. En el compás 14, la flauta introduce un tercer tema. En la segunda parte, más breve, flauta, oboe y clarinetes son los protagonistas del nuevo tema, incorporándose el violín 1º al final de la obra».

De la *Sinfonía en mi, mayor*, existe la partitura para orquesta de doce páginas y las partituras correspondientes a cada instrumento. Dividida en dos movimientos: el primero de ellos tiene quince compases de extensión está en tiempo de *Largo* y M. de M. (negra=68); el segundo está en tiempo de *Allegro*, M. de M. (blanca=120) y a su vez está subdividido en otras tres partes de 107, 17 y 10 compases de extensión respectivamente. Sobre ella, nos explica Eutimio Bullón<sup>144</sup>: «La obra está escrita en la tonalidad de *mi*, mayor. Tanto el primer tiempo como el segundo acaban con el acorde de la dominante: *si*, mayor. La plantilla orquestal es la siguiente: flauta, oboe, clarinetes en *si*, fagot, cornetines en *si*, trompas en *mi*, violín 1º, violín 2º, viola, violonchelo y contrabajo. Existe también en la partitura de orquesta el inicio de la reducción a piano, pero sólo escribe compás y medio y no aparece más en todo el resto de la plantilla. Las partituras están completas y se da una coincidencia exacta con la partitura de orquesta. Son papeles perfectamente legibles y existen dos copias del violín 2º. El *Allegro* responde de forma clara a uno de los movimientos clásicos de esa forma musical. Hemos podido observar la presencia constante del contrapunto. Retardos, progresiones y pequeñas modulaciones fluyen constantemente a lo largo de este tiempo.

El tratamiento y protagonismo de los diferentes instrumentos nos lleva a pensar en las pretensiones orquestales del P. Manuel. No es una obra más dentro del repertorio, sino que las pretensiones del P. Aróstegui van un poco más lejos y vienen a demostrarnos que no se trata de un simple estudio orquestal, sino que se enfrenta a una obra más compleja en la que el resultado final nos lleva a pensar que estamos ante un músico que sabe aplicar sus cono-

---

143. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, pág. 549.

144. *Idem*, págs. 550-551.

cimientos a un grupo tan complejo como lo es la orquesta sinfónica.

El tema central está basado en un arpeggio ascendente de la tónica: *mi*₃. Este arpeggio será la columna vertebral que mantenga toda la estructura de este *Allegro*. Aparece un segundo tema que inician las flautas y los violines. Es un tema muy breve y que da paso a un tercer tema en progresión ascendente. Finalmente serán el violonchelo, el contrabajo y el fagot los protagonistas de la última parte».

Finalmente, mencionar la obra que más problemas ha planteado al investigador en el momento de realizar su análisis: la *Sinfonía en re mayor*. Según Eutimio Bullón, por un lado existe la partitura para orquesta, interrumpida en el compás 127 y que contiene la siguiente plantilla: violín 1º y 2º, flauta, bombardino, Contrabajo y reducción para piano; por otra existen las partichelas: flauta 1ª, clarinetes en *si*₃, fagot, cornetines en *la*, trompas en *re*, violín 1º, violín 2º (dos copias), violón y contrabajo. De esta composición, nos dice<sup>145</sup>: «Todas estas partichelas, a excepción de una de las copias del violín 2º, escriben 82 compases y ahí se interrumpen. La copia del violín 2º que no coincide con el resto de las partichelas, escribe 169 compases y termina con una triple barra cruzada horizontalmente por otras dos. Esta partichela está llena de tachaduras. Se da, pues, un desajuste entre las partes de la partitura de orquesta y las partichelas. Lo que sí es claro es que las partichelas pertenecen a esta obra, dada su coincidencia musical con la partitura.

¿Por qué no están incluidas todas las partichelas en la partitura?, ¿Por qué las partichelas escriben sólo hasta el compás 82?, ¿Por qué el bombardino no existe entre las partichelas?, ¿Por qué una copia del violín 2º escribe más compases? Muchos han sido los interrogantes a que nos ha llevado esta obra y a los que no hemos podido dar respuestas claras. En resumen, nos encontramos ante una obra con el siguiente contenido: partitura de orquesta: 128 compases; partichelas: 82 compases; un violín 2º: 169 compases.

Después de muchas vueltas, lo primero que me propuse fue completar la partitura de orquesta, lo que me llevó a escribir tan sólo cinco compases más. Me pareció que de esta forma la partitura quedaba terminada. Sin embargo, ¿qué hacer con las partichelas que sólo escribían hasta el compás 82? Basado en la reducción de piano que contiene la partitura y por la semejanza existente con las otras partes de la misma, añadí casi literalmente los compases que faltaban a estas partichelas. Después de este trabajo, la partitura quedaba concluida constando de 156 compases, contando las repeticiones. A pesar de todo, tengo que decir que los interrogantes siguen estando ahí y que las dudas no se han desvanecido.

La obra consta de dos tiempos: *Adagio* y *Allegro*. La estructura, por tanto, es idéntica a la *Sinfonía en mi*₃ *mayor*. El *Adagio* es breve, consta de 26 compases. El tema principal consta de cuatro compases, que se repiten con pequeñas variantes. aparece un segundo tema muy breve y vuelve a aparecer de nuevo el tema principal. El *Allegro* está dividido en dos partes claramente diferenciadas. La primera está escrita en la tonalidad de la obra, *re mayor*. El tema principal consta también de cuatro compases y está protagonizado por las flautas y los violines primeros. Poco más tarde aparece un juego de corcheas en todas las voces, lo que podemos considerar como el segundo tema. Esta parte tiene la indicación de *pizzicato*, lo que crea un ambiente singular y personal. Una doble barra en la partitura nos conduce a la

145. Bullón, Eutimio: *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial. La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium*. Madrid 1992, págs. 551-552.

146. Pérez, Elviro J.: *Catálogo Bio-Bibliográfico de los Religiosos Agustinos de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de las Islas Filipinas*. Manila 1901, pág. 767.

segunda parte de *Allegro*. Esta segunda parte está escrita en la tonalidad de *fa* mayor, que alterna, de vez en cuando con la tonalidad de *re* mayor. Aparece aquí el tema principal del primer tiempo. Con un tema en escalas de los violonchelos concluye la obra».

4. El cuarto de los hermanos agustinos, *Marcelino Aróstegui Garamendi*, nació en Ochandiano el 26 de abril de 1856 y realizó los estudios regulares en el Colegio de Santa María de La Vid, donde profesó el 12 de septiembre de 1875 y fue ordenado de presbítero en febrero de 1880<sup>146</sup>.

Un año después, junto con los Padres Juan D. Amezti y José V. Alústiza, pasó a formar parte del grupo de la *Provincia de España y sus Antillas* para restaurar las tres antiguas provincias de Castilla, Andalucía y Aragón, donde llegó a desempeñar, entre otros, los cargos de maestro de novicios y definidor en los colegios de Calella (Barcelona), Valencia de Don Juan (León) y León.

Primeramente, comenzó ocupando el cargo de procurador en Calella, después los de vicerrector y profesor del colegio de Valencia de Don Juan, regresando otra vez como rector a Calella.

Transcurridos cuatro años, fue nuevamente reelegido vicerrector y profesor de novicios en Valencia de Don Juan, permaneciendo en dichos cargos por espacio de doce años, hasta que otra vez fue nombrado rector del colegio de Calella en 1903. Finalmente, en 1907, fue trasladado con el mismo cargo a León, donde permaneció hasta su muerte, acaecida el 29 de diciembre de 1910.

De carácter amable y bondadoso, al igual que sus hermanos de sangre, fue distinguido por la gran labor que realizó en la reconstrucción de la provincia de España y sus Antillas, manteniendo su prestigio en situaciones muy adversas. Gracias a su capacidad emprendedora, supo ganarse la simpatía y los favores de la gente más dispar, consiguiendo multitud de recursos para los colegios de su provincia<sup>147</sup>. Con el reconocimiento y la fama que adquirió, atrajo a sus aulas un gran número de escolares.

En cuanto a su faceta artística, según nos cuenta el Padre Gregorio de Santiago Vela, fue quien se encargó de la enseñanza y formación musical, preparando los recursos humanos que habrían de servir musicalmente en su provincia:

«... los progresos que en esta parte consiguió y que hoy honran a la misma son debidos exclusivamente al P. Marcelino, que siempre trabajó con fe y con un entusiasmo a toda prueba. La lista de sus composiciones musicales, no inferiores en mérito a las del P. Manuel, es muy extensa, y es una lástima que no sean más conocidas por medio de la imprenta y que sus bellezas sólo puedan saborearlas los que tienen el gusto de visitar los colegios de la provincia en los días clásicos de funciones religiosas o académicas. El carácter de la

---

147. En 1899, a cuenta de una deuda del colegio de Calahorra, contactó con el Exmo. Sr. Don Isidoro de Aróstegui, Senador del Reino.

148. Santiago Vela, Gregorio de: *Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín*. Madrid 1913, pág. 240.

149. *Idem*.

música del P. Marcelino tiene mucho de romántico; sus melodías suelen ser dulces, expresivas y de una sencillez deleitosa. Armoniza bastante bien, pero sin atrevimientos de ninguna clase»<sup>148</sup>.

A continuación ofrecemos una breve lista de composiciones, facilitadas en su día por el P. Gilberto Blanco Álvarez, quien decía que las obras del P. Marcelino Aróstegui se hallaban esparcidas en los colegios de Calella, Valencia de Don Juan y León, y que sería difícil recopilarlos «*por andar en manos de muchos y carecer en su mayoría de partituras formales*»<sup>149</sup>.

Tabla 18

2	Misas
2	Villancicos
6	Salves
	<del>Gozos a San José</del>
	Gozos a Ntra. Señora de la Consolación
?	Letanías
2 ó 3	Motetes
1	Himno dedicado al P. Juan Domingo Amezti en sus bodas de oro
1	Himno dedicado a la Virgen del Camino
1	Terceto para orfeón
1	Dueto dedicado a la Soledad de la Virgen
1	Sinfonía

5. *Pablo Aróstegui Garamendi*, nacido el 30 de junio de 1863, es el último miembro que cierra esta notable familia de organistas ochandianeses y el más joven de los cinco hermanos agustinos. Al igual que ellos, se inició en la música desde niño a través del vínculo familiar. Siguiendo la tradición familiar, su primera formación musical la realizó junto a su padre José Agustín, cantando como tiple y tocando el órgano en la Iglesia Parroquial de Santa Marina de Ochandiano:

«... el [oficio] que a ocupado el Pablo Aróstegui ha sido de tiple cantor y en tañer el órgano, siendo el de su padre y abuelo paterno por muchos años de maestros de escuela y organistas, y en algunos solo de organistas»<sup>150</sup>.

En 1878, a la edad de quince años, se ausentó de la villa para cursar estudios en el colegio de Santa María de La Vid y en el Seminario Conciliar de Comillas. El 16 de octubre de 1881 emitió los votos monásticos en el convento de Valladolid, concluyendo la carrera eclesiástica en El Escorial<sup>151</sup>, siendo ordenado de presbítero el 17 de diciembre de 1887. Poco después fue trasladado nuevamente al monasterio de Santa María de La Vid, donde permaneció desempeñando el cargo de organista y dirigió la enseñanza musical hasta 1899. Durante aquel mismo año, el P. Pablo Aróstegui fue destinado a la residencia conventual de Santa Fé de Bogotá (Colombia), donde también ejerció el cargo de organista y confesor.

150. Archivo de los PP. Agustinos Filipinos de Valladolid. Dato confirmado por el cura párroco de Ochandiano, Bernabé de Ocerín, en declaración formalizada a petición del P. Eugenio Alvarez Novoa, Rector del Colegio de Agustinos Filipinos de Valladolid. Ochandiano 16 de Septiembre de 1880.

151. Merino, Manuel: *Agustinos Filipinos Evangelizadores de Filipinas 1565-1965*. Madrid 1965, pág. 450.

Gracias a su carácter sencillo y humilde, fue muy querido y apreciado por la sociedad de la capital colombiana.

Aquejado de fiebres tifoideas, el P. Pablo murió en la ciudad colombiana de Tocaima el 29 de octubre de 1919, a donde había sido trasladado por orden de sus superiores para reponerse de su salud, deteriorada desde algún tiempo atrás.

Como músico, también dejó algunas composiciones inéditas de cierta calidad, aunque sin llegar a alcanzar el grado de perfección que sus hermanos. Así queda recogido en la nota necrológica publicada en el *Boletín Oficial Agustiniiano* de enero de 1920:

«Con el P. Pablo desaparece toda una generación de Arósteguis agustinos y músicos. El menos notable, y también el más joven de todos ellos fue nuestro difunto; los otros cuatro, PP. Manuel, Matías, Marcelino y José, singularmente el primero, nos han dejado estimadísimos frutos de su ingenio. También el P. Pablo deja inéditas algunas no mediocres composiciones, pero nunca alcanzó a igualar al más inferior de sus otros hermanos. No obstante, como músico, prestó señalados servicios, antes que en Colombia, en el Colegio de La Vid, donde por espacio de once años desempeñó el oficio de organista y dirigió la clase de música»<sup>152</sup>.

---

152. Archivo Histórico Hispano-Agustiniano y Boletín Oficial de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Filipinas. Madrid 1920, págs. 117-118.

## 1. CUADRO CRONOLÓGICO REFERENTE A LATRAYECTORIA DE FRAY JOSÉ DE ECHEVARRÍA

AÑO	LOCALIDAD	MOTIVO
16-?	EIBAR	Fray José Echevarría nace en la villa guipuzcoana de Eibar, probablemente, en la primera mitad del siglo XVII.
1659	EIBAR Iglesia de San Andrés	Realiza un órgano basado en un <i>plenum</i> de 26 palmos, constituyendo un ejemplar excepcional en el País Vasco, por lo poco frecuente que era en esa época.
1659	ALCALÁ DE HENARES Convento de San Diego	Construye un órgano de carácter excepcional para la época, y que tomará como modelo para sus obras posteriores. En este instrumento es precisamente donde el organero franciscano colocó por primera vez un medio registros alto de clarines en fachada y otro medio de corneta en ecos.
1660	LEQUEITIO Iglesia de Santa María	Construye un órgano para dicha parroquia. Este instrumento fue sustituido el año 1776 por otro de nueva factura, construido por el organero italiano Andrés Gasparini.
1662	SANTO DOMINGO DE LA CALZADA Catedral de El Salvador	El cabildo de la catedral manda buscar a fray José de Echevarría para que continúe con la construcción del nuevo órgano que acababa de comenzar el navarro José Baquedano.
1663	SANTO DOMINGO DE LA CALZADA Catedral de El Salvador	El organero franciscano se presenta en Santo Domingo tras un largo año de espera para reparar el órgano viejo y dar continuidad a la obra del nuevo, iniciada por Baquedano.
1664	SANTO DOMINGO DE LA CALZADA Catedral de El Salvador	Concluye el órgano que dos años antes había iniciado el organero lerinés José Baquedano, añadiendo una diferencia <i>que llaman de ecos</i> .
1665	VITORIA Convento de San Francisco	Construye un órgano con un sistema de medio registro alto de clarines en eco, <i>por primera vez ejecutados</i> . A este instrumento se le considera como el primer órgano de España en el cual se instaló el mencionado sistema.
1667	EIBAR Iglesia de San Andrés	Realiza trabajos de afinación en el órgano que él mismo había construido unos años antes.
1667	EIBAR Santuario de Arrate	Se compromete a construir un pequeño órgano para el santuario de Arrate. Este instrumento se retiró en 1816 por encontrarse totalmente inutilizado.

AÑO	LOCALIDAD	MOTIVO
1677	MONDRAGÓN Iglesia de San Juan	Fray de José Echevarría, junto con su discípulo José Echevarría, conciertan escritura con las autoridades de la villa de Mondragón para la construcción de un nuevo órgano. Será el fraile franciscano quien diseñe y establezca tanto las condiciones como la composición sonora del instrumento, dejando la materialización de la obra a cargo de su sobrino homónimo.
1680	OCHANDIANO Iglesia de Santa Marina	El día 15 de junio de este mismo año, fray José de Echevarría junto con su inseparable alumno, formalizaban una escritura con las autoridades de la villa de Ochandiano para la construcción de un nuevo órgano. Al igual que en el caso de Mondragón, el instrumento fue realizado por José Echevarría, mientras que la traza y su composición fueron establecidas por el fraile franciscano.
1681	OCHANDIANO Iglesia de Santa Marina	El 6 de noviembre, concluidas ya las obras, fray José Echevarría examinaba el órgano, dándolo por válido.
1683	TOLOSA Iglesia de Santa María	Vuelve a coincidir fray José de Echevarría con su discípulo para establecer las escrituras del nuevo órgano que se habría de construir en la parroquia de aquella villa. En esta ocasión, el maestro franciscano presentó un proyecto muy elaborado, basado en el órgano que él mismo había realizado en el convento de San Diego de Alcalá de Henares y que tomaría como modelo.
1686	ANDOSILLA Iglesia de San Julián	Asiste al examen y reconocimiento de un órgano que fue construido por Félix de Yoldi.
1688	PALENCIA Catedral	El cabildo de la catedral de Palencia solicita licencia al comisario general de la orden franciscana, para que fray José de Echevarría y su discípulo fray Domingo de Aguirre, también franciscano, fueran a Palencia para fabricar un nuevo órgano.
1689	PALENCIA Catedral	Ya anciano, fray José de Echevarría llegó a Palencia acompañado de fray Domingo Aguirre en la tarde del 27 de octubre.
1690	PALENCIA Convento de Santa Clara	Mientras se estaba construyendo el órgano de la catedral, el maestro franciscano se ocupó también del órgano del convento de Santa Clara.
1691	PALENCIA Convento de San Francisco	Enfermo, el maestro organero fray José de Echevarría fue trasladado al convento de San Francisco, donde murió el 10 de mayo de aquel mismo año. Se le dio sepultura en la Capilla Mayor del mencionado convento.

## 2. CUADRO CRONOLÓGICO REFERENTE A LA TRAYECTORIA DE JOSÉ DE ECHEVARRÍA (DISCÍPULO)

AÑO	LOCALIDAD	MOTIVO
1677	MONDRAGÓN Iglesia de San Juan	Construye un órgano diseñado por su maestro fray José de Echevarría.
1680	OCHANDIANO Iglesia de Santa Marina	Construye un órgano diseñado por su maestro fray José de Echevarría.
1681	OCHANDIANO Iglesia de Santa Marina	El 3 noviembre de 1681, terminaba con la obra y hacía la entrega del nuevo órgano.
1681	MARQUINA-XEMEIN Iglesia de Santa María	Construye un nuevo órgano para la parroquia de Santa María, proyectado, probablemente, por su maestro fray José de Echevarría.
1683	TOLOSA Iglesia de Santa María	Se encargaría de materializar y llevar a cabo las obras de un magnífico instrumento diseñado por fray José de Echevarría, basado en el modélico órgano del convento de San Diego de Alcalá de Henares.
1686	BOLÍVAR Colegiata de Cenarruza	Al igual que en la vecina villa de Marquina, construye un órgano diseñado, posiblemente, por fray José de Echevarría.
1693	TOLOSA Iglesia de Santa María	Termina de construir el órgano después de haber pasado diez años desde la firma del contrato. El examen de la obra corrió a cargo del organero navarro Félix de Yoldi.
1693	EL BURGO DE OSMA Catedral	Félix de Yoldi afirma haber trabajado junto a Echevarría en el órgano de la catedral.
1694	TOLOSA Iglesia de Santa María	Tras el informe desfavorable de Félix de Yoldi, José Echevarría debió continuar en el órgano de Tolosa hasta corregir ciertas deficiencias y obtener el visto bueno.
1695	ARRÓNIZ Iglesia de San Salvador	Ante el fallecimiento del maestro navarro Félix de Yoldi, José Echevarría sería el encargado de proseguir con las obras del órgano hasta su conclusión.
1695	SESMA Iglesia de Santa María	Por el mismo motivo y al igual que en el caso de Arróniz, José Echevarría se encargaría de terminar el órgano.
1697	SEVILLA Catedral	Lleva a cabo una pequeña reparación en el órgano de la catedral sevillana.

AÑO	LOCALIDAD	MOTIVO
1699	CUENCA Catedral	Después de las reformas efectuadas entre 1692 y 1695 por Roque Blasco y José Bertrán, José Echevarría realizó otra importante reforma en el órgano de la catedral.
1700	SALVATIERRA Iglesia de Santa María	Hacia aquel año se encontraba construyendo un órgano nuevo para la parroquia alavesa. En 1700 se pagaba la caja al maestro arquitecto de Oñate Tomás Azurmendi.
1699	SIGÜENZA Catedral	Es requerido por el cabildo de la catedral de Sigüenza para la construcción de un nuevo órgano, aunque sin éxito.
1702	SIGÜENZA Catedral	Asiste al reconocimiento del órgano, construido finalmente por el organero navarro Domingo Mendoza.
1702	EL BURGO DE OSMA Catedral	Ya desde hacía algunos años, José Echevarría fue solicitado por el cabildo de la catedral de El Burgo de Osma para reformar el órgano pequeño, aunque sin éxito. Finalmente sería el organero José Colomero quien la llevó a cabo.
1702	VALLADOLID	Cuando fue requerido por el cabildo de Osma, parece ser que se encontraba trabajando en algún órgano de Valladolid.
1706	BURGOS Catedral	Realiza una profunda reforma en el órgano del lado de la Epístola. Este órgano fue construido en 1636 por Juan de Argüete.

### 3. CUADRO CRONOLÓGICO REFERENTE A LATRAYECTORIADE SANTIAGO HERDOIZA

AÑO	LOCALIDAD	MOTIVO
1727	ELORRIO	Nace en la villa vizcaina.
1749	ELORRIO Iglesia de la Concepción	Añade unas dulzainas y afina la lengüetería del órgano.
1751	ELORRIO Iglesia de la Concepción	Afina algunos registros del órgano.
1756	HARO Iglesia de Santo Tomás	Recibe 660 reales por reforzar la estructura de la caja del órgano. Estuvo acompañado por el organista de Haro José Español y aparece en los documentos como Santiago Ardoiza.
1760	ELORRIO Iglesia de la Concepción	Apea y afina el órgano de la iglesia.
1761	OCHANDIANO Iglesia de Santa Marina	Repara y amplía el órgano construido en 1681 por José Echevarría. Las condiciones para la reforma fueron establecidas por el que fuera organista de la villa, Antonio Gogénola.
1762	DEUSTO Iglesia de San Pedro	Realiza algunas reparaciones.
1764	ORDUÑA Iglesia de Santa María	Aparece como Santiago de Aldoyza haciendo algunas reparaciones.
1765	SANTO DOMINGO DE LA CALZADA Catedral de El Salvador	Durante este año, Andreas Gasparini terminaba de construir un órgano para la catedral, recusando como jueces de su obra a Santiago Herdoiza y a Lorenzo Arrázola.
1765	VITORIA Colegiata de Santa María	Establece las escrituras para la construcción del nuevo órgano que se habría de asentar en la colegiata vitoriana, por cuya obra recibiría la cantidad de 22.500 reales de vellón.
1767	BRIONES Iglesia de la Asunción	Presta declaración con motivo del examen de la caja del órgano que estaba construyendo el organero italiano Andreas Gasparini.
1767	SORIA Colegiata de San Pedro	Repara el órgano por 1.100 reales de vellón. Se le menciona como vecino de Vitoria.
1768	ALMAZÁN Iglesia de Santa María	Realiza una reforma en el órgano, consistiendo en la construcción de un secreto y unos fuelles nuevos.

AÑO	LOCALIDAD	MOTIVO
1768	MAÑARIA Iglesia de Santa María	Construye un secreto nuevo para el órgano y un registro de chirimía.
1768	VILLANUEVA DE VALDEGOVÍA	Formaliza una escritura por la cual se obligaba como maestro organero a fabricar un órgano nuevo para la iglesia parroquial de Oyón. Tras recibir 300 ducados del mayordomo encargado de la fábrica del órgano de la citada iglesia, le otorgan fianza Diego Ayala y Francisco Salazar.
1768	VITORIA	En agosto de 1767 se le vuelve a mencionar como vecino de la villa vizcaína de Elorrio. Sin embargo, en enero de 1768 se encontraba nuevamente instalado en Vitoria.
1769	GALDÁCANO Iglesia de Santa María	Lleva a cabo unas reparaciones en un órgano construido por el organero Lorenzo de Arrázola.
1772	VITORIA Colegiata de Santa María	Finaliza con las obras del nuevo órgano de la colegiata. Este instrumento, que debía de estar terminado para 1766, no fue posible concluirlo a causa de las numerosas dificultades económicas por las que atravesó la Iglesia a lo largo de todos aquellos años.
1773	OYÓN Iglesia de Santa María	Se hacen entrega de 1.201 reales al propio Santiago Herdoiza y a Francisco Montoya, en concepto de <i>los hierros que habían de regir los registros</i> y la manutención del organero y sus criados.
1773	OYÓN Iglesia de Santa María	Se dispusieron 1.575 reales y 30 maravedís para trasladar los moldes que Herdoiza tenía en Santo Domingo de la Calzada.
1774	OYÓN Iglesia de Santa María	En enero de este mismo año se despacharon a los oficiales que trabajaron con Herdoiza.
1777	AMOREBIETA Iglesia de Santa María	Realiza algunas reparaciones.
1777	OCHANDIANO Iglesia de Santa Marina	Se le hace entrega de algún dinero por unas escrituras que formalizaba con el cabildo eclesiástico. Así mismo, durante aquel mismo año, remienda las cantimploras de la alhóndiga a petición del Ayuntamiento de la villa.
1778	OCHANDIANO Iglesia de Santa Marina	Partiendo de la reseña histórica que hace Juan Ramón Iturriza en su obra <i>«Historia General de Vizcaya»</i> , el órgano fue construido en 1778 y costó 63.000 reales.
1779	LAGUARDIA Iglesia de Santa María	Asiste, entre numerosos expertos, al examen del órgano que acababa de ser reformado por el organero de Logroño, Francisco Antonio San Juan.
1780	ELORRIO Iglesia de la Concepción	Afina el órgano y repone algunas lengüetas de la trompetería.
1780	AMOREBIETA Iglesia de Santa María	Examina un órgano que acababa de construirse por el organero José Antonio Albisua.
1782	DEUSTO Iglesia de San Pedro	Realiza algunas reparaciones.

AÑO	LOCALIDAD	MOTIVO
1782	DURANGO Iglesia de Santa María	Construye un órgano nuevo que fue examinado por Joseph Larrañaga y el organero Salvador Baquijano.
1783	AMOREBIETA Iglesia de Santa María	Realiza algunas reparaciones.
1784	OCHANDIANO Iglesia de Santa Marina	Recibe cierta cantidad de dinero por parte del cabildo eclesiástico en concepto de la cuenta que tenía la <i>Fábrica del Órgano</i> .
1785	ORDUÑA Iglesia de Santa María	Efectúa algunas reparaciones.
1786	DEUSTO Iglesia de San Pedro	Realiza algunas reparaciones.
1786	OCHANDIANO Ayuntamiento de la Villa	Las autoridades municipales de la villa compran a Santiago de Herdoiza un par de cantimploras con su juego de cubos.
1786	OCHANDIANO	El 24 de octubre de aquel año, con motivo de la boda de su hija María Lucas, se le menciona como vecino de la villa junto a su mujer Francisca de la Baca. María Lucas era natural de Pancorbo (Burgos), localidad a la que Herdoiza ya estaba vinculado desde al menos 1768, cuando se formalizaba el contrato del órgano de Oyón.
1791	GALDÁCANO Iglesia de Santa María	Realiza varios arreglos de cierta envergadura.
1791	OCHANDIANO Iglesia de Santa Marina	Apea el órgano para llevar a cabo una puesta a punto del instrumento, empleando cuarenta días y medio.
1795	CEBERIO Iglesia de Santo Tomás	Realiza trabajos de limpieza y afinación.
1797	OCHANDIANO	Otorga un poder a su hija María Lucas de Herdoiza para cobrar en su persona una deuda que se le debía en Bermeo, a cuenta de unas reparaciones efectuadas en el órgano de la Iglesia de Santa Eufemia.
1797	OCHANDIANO	Fallece en la villa de Ochandiano el día 1 de julio a las siete y media de la mañana. Murió pobre, a los setenta años de edad. Su hijo Francisco, organero al igual que él, fue quien sufragó los gastos del funeral.

#### 4. DOCUMENTOS RELACIONADOS CON LOS ORGANEROS Y EL ÓRGANO EN OCHANDIANO

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1680. ]

Concejo de hoy domingo de la santissima trinidad 16 de junio de 1680= (?)

En la villa de Ochandiano hoy domingo de la Santissima Trinidad diez y seis del mes de junio de mill y seiscientos y ochenta años estando juntos y congregados al oír de campana tañida despues de echa la amonestacion acostumbrada al tiempo del ofertorio de la misa conbentual en la parroquial desta dha villa a los vecinos de ella conbocan y juntan vuestra sala consistorial para tratar construir y deliberar las cosas tocantes al servicio de Dios Ntro. Señor bien (?) desta republica y (?) a las cosas espirituales y temporales de ella nombradamente Juan de Elguea Alcalde y juez ordinario desta dha villa y Juan Ocerin por el Rey nro. señor Martin de Eguia Manuel de Echavarria regidores, Domingo de Ajuria y Domingo de Minerza fieles syndicos procuradores y Francisco de Guinea segundo alcalde, Matheo de Ulibarren tercer alcalde Baltasar de Eguia escribano Real de su Mgt'd y del numero desta villa Juan de Eguia Juan de Arrese mayor (?), Bernardo Ochoa de Yurrebaso Domingo de Arriola, Domingo de Puxana Burgoa Juan de Arrese maior (?), Pedro de Antaparaluceta Pedro de Aspe Domingo de Alday Juan de Ysasbiribil Francisco de Larriona Asencio de Pedrera, Juan Lopez de Ordaneta y Bartolome de Pedrera, todos justicia y regimiento concejo y vecinos de esta villa que dejeronles la maior parte de los que ay en ella= y asi estando juntos (?) alcalde propuso y dijo de como en ejecucion de presentes jueces (?) havia propuesto en los ayuntamientos desta dha villa de hacer un organo para la iglesia parroquial desta dha villa havian echo concierto y escritura ayer sabado quince deste presente mes y año con el mtr. Joseph de Echevarria vecino dela villa de Oñate por mil y cien ducados de vellon obligandose de lo hacer conforme el memorial (?) acabando y executando en toda perfeccion para el dia de Sn Juan Baptista veinte y quatro del mes de junio de mil seiscientos y ochenta y dos años puesto en su caxa que a costa de esta villa se concerto de hacerla Santiago de Eriz vecino de la villa de Mondragon por mil y quatrocientos reales de dho vellon para ponerla asi echo en toda perfeccion enel coro de la dha parroquial desta villa conforme la traza que para ello el dho Jph de Echevarria le concerto de darle, y todo lo qual como de suso dho (?) se asento por escriptura que se otorgo por testimonio de mi el escribano presente para hacer el pago en los plazos y tiempos enella referidos que todo enella asentado lo hace manifestacion yo de como el dho Joseph havia recibido treinta y un doblones ademas de dos escudos de oro, y el dho Santiago de Heriz veinte y seis reales de a ocho em plata blanca de mano de los señores alcalde y regimiento havindolos entregado Juan de Eguia diciendo eran los que en poder del (?) el año pasado de mil y seiscientos y setenta y nueve siendo el suso dho alcalde ordinario desta villa= y sobre lo suso dho habiendo conferido siendo (?) y conformes (?) que el dicho concierto y escriptura del dho organo y su caxa estava vien echo y asi lo aproban y (?) en la mejor forma y por (?) y dixeron que (?) ni manera alguna contra lo asi echo (?) para (?) oidos en juicio, ni fuera de el, y de pagar la parte desobediente a este decreto todas las costas de mas y menos cabos que se seguieren (?), y todo con lo suso dho assi lo ordenaron y decretaron y mandaron que yo el escribano infraescrito assi lo a ciente y firmaron los questavan conforme la costumbre desta villa, y en fee de ello lo hice yo el escribano=

Manuel de Echevarria  
Balthassar de Eguia  
Juan de Ysasbiribil  
J. S. de Arrese  
P. de Anteparaluceta

Domingo de Minerza  
Juan de Guinea  
Domingo de Arriola  
Bernardo Ochoa de Yurrebaso  
Pedro de Aspe

Ante mi

Bernardo de Zaraa

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1681. ]

Decreto del 3 de Noviembre de 1681 años sobre el entrego del organo nuevo que estaba hecho.

Sean los que vieren como nos la Justicia y Regimiento Consexo y Vecinos desta muy Noble y Leal Villa de Ochandiano que juntos estamos, a son de campana tañida en la Sala Consistorial puesto acotumbrado para tratar conferir y deliberar las cossas tocantes al servicio de Dios nro. Señor vien y utilidad, desta Villa y aumento de las cosas espirituales y temporales della y conserbacion de sus (?) propiedades y comunidades, extensiones privilexios y libertades nombradamente Juan de Ysasbiribil Alcalde y Juez hordinario desta Villa su tierra y jurisdiccion por el Rey nro. Señor Domingo de Puxana (?) Domingo de Arbinegui Rexidores Martin de Amezua y Antonio de Iturberoaga Fieles Síndicos Procuradores Generales= Dn. Bernardo de Zaraa Matheo de Uribaren Juan de Eguia Juan de Elguea Juan de Guinea Juan de Goycolea Juan de Arrese el mayor de dias Pedro de Berrosteguieta Domingo de Unda Pedro de Axpe Blas de Elguea Ignacio de Goicolea Juan de Goicolea Echavarria Manuel de Usaola menor de dias Mathias de Arriola Juan de Urdaneta Domingo de Elguea Pedro de Alday mayor de dias Clemente Diaz Pasqual y Pedro de Alday todos Justicia y Regimiento Consexo y Vecinos y la mayor y sana parte de los que ay enella de que (?) dara fee= e yo Balthassar de Eguia Escribano publico del Rey nro. Señor del numero y Ayuntamiento desta Villa zertifico y doy fee que en esta junta se allan la mayor parte de la Justicia y Regimiento y vecinos desta Villa= cuios los dhos Justicia y Regimiento Consexo y Vecinos por nos mismos y por los que estan ausentes e ympedidos suzesiones por quienes prestamos voz y cancion de rato grado judicatum solbendo a manera de finanza (?) estaran y passaran por lo que se expresare otorgamos y decimos por cuanto el Mtro. Joseph de Echavarria vecino de la Villa de Oñate se obligo de fabricar un horgano nuevo para la Yglesia Matriz desta Villa en virtud, de scriptura de su razon que paso por testimonio de Bernardo de Zaraa Sno. del numero de esta Villa, y la traza y memorial para el efecto hizo fray Joseph de Echavarria relixioso de la orden de (?) Serafico San Francisco y Mtro. artifice en dho arte y por aver acavado y (?) parte aver traydo para su vista y examen al dho relixioso quien aviendo reconocido y tanteado le declaro estar conforme el memorial y condiciones insertas en la dha scriptura segun que consta por su declaracion echa, a los seys deste presente mes y año y no faltar sino en la refinacion que se a de hacer por el mes de Otubre del año siguiente al de ochenta y dos y en su consideracion y avernos pedido el dho Joseph de Echavarria a que le dmos recibo de la entrega y por que es justa supxentencia assi se la dimos con las mismas zircunstancias que contiene la dha memoria y nos damos por entregado el dho organo sobre que renunciamos las leyes del entrego y prueba del recibo como enellos se contiene y nos obligamos de que no se pediera por ntra. parte ni en nro.nombre cossa alguna ademas de lo contenido en la dha declaracion por el dho relixioso y si lo hicieremos en contrario o lo hicieren ntros. sucesores seamos y sean derecha desde juicio como cossa intentada por no parte dello le damos recibo en forma (?) cumplimentado obligamos (?) personas y vienes y los propios y rentas desta Villa avidos y por aver y damos poder a justicias de suma gd. para que nos apremien y les apremien por lo que de rigor y (?) via executiva y como por sentenzia (?) passada la cossa juzgada y renunciamos las leyes de nro. favor y la jeneral en forma y le otorgamos en la dha sala consistorial a nuebe de noviembre de mill y seiscientos ochenta y un años y los sres. otorgantes que yo el Scribano doy fee conozco firmaron los que supieron por los que no un testigo siendo de ello presentes dho Thomas de Ugarte Domingo de Larrave y Juan de la Pedreña estantes en esta dha Villa=

Isac de Ysasbiribil	Bernardo de Zaraa
Antonio de Yturberoaga	Pedro de Berrosteguieta
Francisco de Ysasbiribil	
Juan de Gordobil	
Juan de Guinea	Manuel de Echavarria
Pedro de Aspe	Domingo de Unda
Pedro de Elosua	Blas de Elguea

Ante mi

Balthassar de Eguia

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1719. ]

40 Pasansele en quenta otros sesenta R.<sup>s</sup> coste que ocasiono el soldar 5 caños del organo de dha Parroquia y componer los tres fuelles de el con los recad.<sup>s</sup> necesarios. . . . . 060

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1721. ]

64 Mas se les pasa en quenta seiscientos reales que pagaron por componer y refinar el organo de la Parroquia: a saver al organero por su trabaxo, trescientos y sesenta, y por el sustento suio y su criado de diez y ocho dias, a Don Gabriel de Aguirre, ducientos y quarenta R.<sup>s</sup> . . . . . 0600

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1754. ]

36 Item once R.<sup>s</sup> por conducir a dicho Difundidor a su Anteiglesia de Izurza y al Padre frai Martin de Oaraveitia que vino a afinar el organo a la Anteiglesia de Zeanuri. . . . . 011

37 Item setenta y cinco reales dados de limosna al referido Padre Martin por el trabajo que tubo en afinar el organo de la Parroquial de esta Villa. . . . . 075

68 Item ciento y treinta y ocho r.<sup>s</sup> pagados a Lazaro, digo noventa r.<sup>s</sup> pagados a Juan Mrn. Garcia de Guraya por hospedar al religioso que afino y compuso el organo en espacio de ocho dias. . . . . 090

[ A.H.E.V., LIBRO DE FABRICA DE LA PARROQUIA, AÑO 1758. ]

Mas dos bisagras de confesionarios una hoz para quitar las espinas de las paredes una cerraja y llave para la puerta del coro, otra llave para el órgano, y composición de ellos 18 reales.

Mas se compusieron los fuelles para lo que se trajeron 4 baldeses, una badana, una libra de cola, un ciento de tachuelas. Los baldeses a tres reales y medio, la badana 3, las tachuelas 1 real, la cola 4 reales son 22 reales (...) mas la composición de dichos fuelles que hizo Antonio de Huandurraga, y por hacer la escalera de la torre se le dieron 48 reales.

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1759. ]

69 Item sesenta r.<sup>s</sup> a frai Juan de Urrejola por afinar el organo de la Parroquial de esta Villa. . . 060

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1761. ]

18 Item mill r.<sup>s</sup> a Santiago de Herdoiza para enpago de tres mill r.<sup>s</sup> en q.<sup>e</sup> ajusto los añadimientos del organo y su composicion. . . . . 1000

53 Item noventa reales a Antonio de Gogenola organista por el trabajo que tubo en poner las condiciones de la forma que se havra de añadir el organo de esta Villa y su composicion. . . . . 090

54 Item setenta y dos r.<sup>s</sup> y tres quartillos, gasto q.<sup>e</sup> el suso dicho y el organero hizieron en la posada en cinco dias. . . . . 072

[ A.H.E.V., LIBRO DE FABRICA DE LA PARROQUIA, AÑO 1763. ]

Item. 10 reales coste de la cerraja y llave del órgano.

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1764. ]

57 ltt. quarenta y cinco rr.<sup>s</sup> á Pastor de Urigoitia por la conducion de los abanicos para los fuelles del org.<sup>no</sup> de la Parroq.<sup>l</sup> de esta Villa, de la de Gordexuela. . . . . 045

[ A.H.P.L., LIBRO DE PROTOCOLOS NOTARIALES, AÑO 1767. ]

Declaraz.<sup>on</sup> echa p.<sup>r</sup> Santiago de Herdoiza vecino de Lorrio sobre la caixa del organo desta Yg.<sup>a</sup>.

En la villa de Briones a nueve dias del mes de Agosto año de mil settecientos sesenta y siete ante su mrd. el s.<sup>or</sup> D.<sup>n</sup> Juan Joseph de Gobantes Ocio Alcalde, y Justicia hordinaria por el Noble Estado en ella, y su Jurisdiccion parecio Santiago de Herdoiza vecino de la v.<sup>a</sup> de Lorrio mro. organero, y arquittecto residentte al presentte es esta primero Nominada, y preuio Juram.<sup>to</sup> q.<sup>e</sup> su mrd. le reciuio en mi ttestimonio por Dios nro. s.<sup>or</sup> y una señal de Cruz en forma de Dro. y haiendose echo como se requiere, y es necesario: Dixo y Declaro q.<sup>e</sup> de preceptto y mandatto de los s.<sup>res</sup> Patronos, y Administradores de la Fabrica de la Yglesia Parrochial de Santta Maria de esta dha villa ha leido, y reconocido la ess.<sup>ra</sup> de obligacion q.<sup>e</sup> Sevastian de Porttu ttambien Mro. arquittecto vecino de la ciudad de Logroño otorgo ante mi el escrivano en veintte, y seis del mes de Maio del año mas proximo q.<sup>e</sup> passo para la Construccion de la caja para el organo que de nuevo se fabrica en la dha Yg.<sup>a</sup> y la Declaraz.<sup>on</sup> echa p.<sup>r</sup> Joseph Corttes vecino de la Ciudad de Burgos en veintte y ttres de Enero de el año q.<sup>e</sup> rige; Y que registrada con el Devido reparo, y ttoda proljidad lo esterno e interno de la mencionada caja la ha encontrado en un ttodo conforme, y arreglada a la traza q.<sup>e</sup> se preuino para su ejecucion, y a quantas condiciones, y pacttos comprenden los cittados Ynstrumenttos. Ejecuttada segun arte, reglas de Arquittectura y ensamblage sin discrepancia alguna de lo q.<sup>e</sup> demuestra el diseño a escepz.<sup>on</sup> de el ultimo cuerpo en el que ha escedido en el adorno y trabajo haiendolo ttodo dejado con ttoda seguridad y la maior solided, y los gruessos, del ttablage maiores q.<sup>e</sup> lo q.<sup>e</sup> se pacto: Todo lo qual dixo ser la verdad segun lo que su profes.<sup>on</sup> le da a entender, y en esta declaraz.<sup>on</sup> que le fue leida se afirmo baxo de su Juram.<sup>to</sup> y la firmo con dho s.<sup>r</sup> Alcalde declaro ser de hedad de quarenta años de q.<sup>e</sup> doy fee.

Santiago de Herdoiza

Antte mi

Pedro Antonio Rubio Olarte

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1769. ]

44 ltt. Catorce r.<sup>s</sup> coste de dos baldeses y una libra de cola para la composicion del organo de la Parroquial de esta V.<sup>a</sup> ..... 014

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1775. ]

Quentas Particulares.

La Fabrica me hace cargo de 458 rr.<sup>s</sup> y 23 mvs. y rebajando 45 rr.<sup>s</sup> y 29 mvs. decimas de la recoleccion queda de bueno 412 rr.<sup>s</sup> y 28 mvs. de las que hago entrega para la constitucion de la obra del organo, cuiio asiento constara en su quenta que queda cerrada.

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1776. ]

La Fabrica me hace cargo de quatro.<sup>tos</sup> cincuenta y ocho reales y veinte y tres mvs. y bajando a esta cantidad quarenta y cinco rr.<sup>s</sup> y veinte y nueve mvs. Decimas de la cobranza queda de bueno para la dha fabrica quatrocientos y doce rr.<sup>s</sup> y veinte y ocho mvs. de los que hago entrega al dar estas quentas y son para la construccion de la obra del organo nuevo como constara de su q.<sup>ta</sup> y esta queda cerrada y en paz.

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1777. ]

Doy en data quatro cientos setenta y siete reales y tres maravedis: á saver trescientos cincuenta y tres r.<sup>s</sup> y tres mvs. de los corridos de los mil y setenta duc. arriba expresados: catorce reales gastados en tres ess.ras con Herdoiza, Abarrategui y Urrexola: y diez duc. de la cobranza. .... 477, 03

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1777. ]

47 It. veinte r.<sup>s</sup> á Santiago de Erdoiza Mtro. organero por la composición de las cantimploras de esta V.<sup>a</sup> ..... 020

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1779. ]

Me hago cargo de quatro mil ochocientos quarenta y quatro realesy diez y ocho mrs. correspondientes a la mesa Capitular de dho mi Cabildo, procedidos de las rentas de Casas, Huertas, Heredades y Maiores, corridos de censos al quitar; en cuja cantidad se incluien los 303 rr.<sup>s</sup> y 20 mrs. corridos de los 920= ducados pral. de la Obra del Organo enesta cantidad no se incluien los corridos de los censos de las heredades de Madina y Guinea por estar en curso. .... R 4844,, 18

Doi en data setecientos y setenta y cinco rr.<sup>s</sup> y veinte mrs. a saber: 110 rr.<sup>s</sup> los mismos que me corresponden como Mayor.<sup>mo</sup> por la Cobranza: 50 de lo inbertido en la Obra de la heredad que trae en el archivo Joseph de Echevarria: 303 y 20 mrv. de los reditos para el organo...

Quentas Particulares.

La Fabrica y obra del organo me hace cargo de 303 rr.<sup>s</sup> y 20 mvs., y rebajando 30 rr.<sup>s</sup> y 12 mvs. por las decimas quedan de bueno a su favor 273 rr.<sup>s</sup> y 8 mvs. los que entregue al dar estas quentas.

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1780. ]

Me hago cargo de quatro mil, novecientos y diez y siete R.<sup>s</sup> y cinco mrv., correspondientes a la mesa Capitular de dho mi Cabildo como de Reditos de censos, rentas de casas en cuja cantidad se incluien los tresciento, y tres R.<sup>s</sup> y veinte mrs., que tiene a favor el Organo.

Mas trescientos, y tres R.<sup>s</sup> y veinte mrs. correspondientes al Organo.

Cuentas Particulares.

La Fabrica del organo: Me hace cargo de 303 rr.<sup>s</sup> y 20 mvs. y rebajando 30 rr.<sup>s</sup> y 12 mvs. por los decimos de su cobranza quedan á su favor 273 y 8 mvs.

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1781. ]

Doy en data quatro cientos nobenta y buebe r.<sup>s</sup> y veinte mrs.: a saber trescientos tres r.<sup>s</sup> y veinte mrs. correspondientes a la fabrica del organo: (...)

Quentas Particulares.

La Fabrica del organo me hace cargo de trescientos tres r.<sup>s</sup> y veinte mvs. y rebajando de esta cantidad treinta r.<sup>s</sup> y doze mvs. de la decima por la cobranza tiene de bueno, doscientos setenta y tres r.<sup>s</sup> y ocho mvs., los que entregue al dar las dhas quentas y queda cerrada esta quenta.

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1782. ]

Se hace cargo de 4889 r.<sup>s</sup> von. y 30 mrs. q.<sup>e</sup> y descontando 413 r.<sup>s</sup> y 20 mrs. a saber 303 r.<sup>s</sup> y 20 mrs. correspondientes a la obra del organo y los 110 de la cobranza ( . . )

Fabrica del organo.

La obra del organo tiene 303 r.<sup>s</sup> y 20 mvs. de los q.<sup>e</sup> descontando 30 r.<sup>s</sup> y 12 mvs. de la Decima quedan a su favor 273 r.<sup>s</sup> y 8 mvs.

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1783. ]

Cargo General.

Me hago cargo de 4889 rr.<sup>s</sup> y 33 mvs., y descontando 413 y 20 a saber 303 y 20 mvs. del organo y los 110 de la cobranza, quedan en liquido 4476 rr.<sup>s</sup> y 13 mvs., y repartidos entre cinco igualm.<sup>te</sup>, tocan a cada uno 895 y 9 mvs.

Fabrica del organo.

La obra del organo tiene 303 rr.<sup>s</sup> y 20 mrs. de los que descontando 30 rr. y 12 mrs. de la decima quedan a su favor 273 rr. y 8 mrs. los que se depositaron en el archivo del Cavildo al dar estas quentas.

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1784. ]

Me hago cargo de quatro mil novecientos y veinte y dos r.<sup>s</sup> y veinte y tres mrs. correspondientes a la mesa Capitular de dho mi Cavildo, y asi reditos de censos perpetuos i al quitar, rentas de casa y tierra, en cuia cantidad se incluye lo que a su favor tiene la obra del organo; los corridos de los casos que deben las casas de los herederos de Guinea y Ochandiano se incluyen en esta quenta i descalfando de este cargo 456 r.<sup>s</sup> y 20 mrs. a saver 303 r.<sup>s</sup> y 20 mrs. del organo 110 que se dan al Maiordomo por la cobranza: (...)

Me hago cargo de trescientos y tres r.<sup>s</sup> y 20 mrs. y doi en data doscientos y veinte y ocho r.<sup>s</sup> y seis mrs.; a saber 30 r.<sup>s</sup> y 12 mrs. de la administracion y su cobranza: 82 r.<sup>s</sup> y 28 mrs. entregados al Mro. Organero Santiago de Herdoiza para su total cobranza, como consta de su recivo que esta en la quenta del organo: 115 a Lucas de Camara por tantos que tenia puestos en el archivo para cierta diligencia y descontando esta cantidad, quedan de bueno a favor de dha obra setenta y cinco r.<sup>s</sup> y catorce mrs., los que se depositaron en el archivo de dho Cavildo para la continuacion de los reparos del espresado organo, y queda esta cuenta cerrada y en paz.

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1785. ]

Me hago cargo de cuatromil novecientos treinta y tres r.<sup>s</sup> y treinta y tres mrs. correspondientes a la Mesa Capitular de dho Cavildo, y son reditos de censos perpetuos, y al quitar renta de casa, y tierras: en esta cantidad se incluye lo que tiene a su favor la obra del organo (...)

Me hago cargo de la obra del organo en trescientos tres r.<sup>s</sup> y veinte mrs. y bajando treinta r.<sup>s</sup> y 12 mrs. de la decima quedan a su favor doscientos setenta y tres r.<sup>s</sup> y ocho mrs.

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1786. ]

Me hago cargo de 4939 rr. V.<sup>n</sup> y 16 mrs. correspondientes a la mesa Capitular de dho Cavildo, asi en censos perpetuos, como al quitar renta de casa y tierras, los reditos que tiene a su favor el organo, que son 303 rr. y 20 mrs. (...)

Cargo del organo.

El organo tiene a su favor 303rr. y 20 mrs. anuales y rebajando de esta cantid.<sup>d</sup> 30rr. y 12 mrs. de la decima de la cobranza, le queda 273 rr. y 8 mrs. los q.<sup>e</sup> se pusieron en el archivo (...)

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1786. ]

21 It. trescientos quarenta reales p.<sup>r</sup> dos cantimploras que de orden del Ayuntamiento se compararon con sus cubos a Santiago de Erdoiza. . . . . 340

[ A.H.E.V., RELACIÓN DE MATRIMONIOS, AÑO 1786 (fol. 89v-90). ]

Pedro Garcés y María Lucas de Erdoiza.

En veinte y quatro de Ocb.<sup>e</sup> de mil setez.<sup>s</sup> ochenta y seis io D.<sup>n</sup> Jorge Pedro de Pujana Cura y Benefiz.<sup>do</sup> de esta lg.<sup>a</sup> de esta V.<sup>a</sup> de Ochandiano habiendo precedido examen de doctrina, la explicación (...) asistió (...) Pedro Garcés y María Lucas de Erdoiza; hijo lex.<sup>mo</sup> de Ant.<sup>o</sup> Garcés y de Fermina de la Torre vez.<sup>os</sup> q.<sup>e</sup> fueron de la ciudad de Soria; y de la otra María Lucas naral. de la V.<sup>a</sup> de Panquerbo (Pancorbo) y resid.<sup>te</sup> en la V.<sup>a</sup> de Ochand.<sup>no</sup> hija lex.<sup>ma</sup> de Santiago de Erdoiza y de Fran.<sup>ca</sup> de la Baca vez.<sup>os</sup> de dha V.<sup>a</sup> de Ochandiano. Siendo tgos. D.<sup>n</sup> Benancio de Zaldibar y Juan Mrn. de Arriola y Jph. de Basañez y otros muchos q.<sup>e</sup> se allaban pres.<sup>tes</sup> y para q.<sup>e</sup> conste firme=

D.<sup>n</sup> Jorge Pedro de Pujana

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1787. ]

Me hago cargo de 4917 r.<sup>s</sup> y 16 mrs. correspond.<sup>tes</sup> a la mesa Capitular de dho Cvdo. en censos, rentas de casas y tierras, renta del org.<sup>no</sup> que son 303 r.<sup>s</sup> y 20 mrs. (. . .)

Organo

Los 303 r.<sup>s</sup> y 20 mrs. del org.<sup>no</sup> deducida la decima de la cobranza, quedan en 273 y 8 m.<sup>s</sup> que se archivan al dar estas quantas.

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1788. ]

Me hago cargo de cinco mil, ochenta y ocho r.<sup>s</sup> y un mrdi. de vellon correspondientes á la mesa Capitular de dho Cavildo en censos, rentas de casas, y tierras, inclusa en dha cant.<sup>d</sup> la renta del organo.

It. trescientos y tres r.<sup>s</sup> y veinte mrs. correspondientes al organo. . . . . 303,20

Me hace cargo el Organo de trescientos y tres r.<sup>s</sup> y veinte mrs. y le doy en data treinta r.<sup>s</sup> y 12 mrs. decimas de la administracion; y los doscientos setenta y tres r.<sup>s</sup> y ocho mrs. que me hace alcance los deposito en el archivo al dar estas quantas, con lo que queda empatada esta cuenta.

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1789. ]

Me hago cargo de cinco mil y quarenta y un r.<sup>s</sup> y veinte y nueve mrs. pertenecientes á la mesa Capitular de dho mi Cavildo procedidos de censos, rentas de casas, y tierras, en cuia cantidad comprenden los reditos de los censos que a su favor tiene el organo. . . . . 5041,,29

It. trescientos y tres r.<sup>s</sup> y veinte mrs. correspondientes al organo. . . . . 303,20

El Organo me hace cargo de trescientos y tres r.<sup>s</sup> y veinte mrs. y le doy en data treinta r.<sup>s</sup> y doce mrs. dros. de su adm.<sup>on</sup>: los doscientos setenta y tres r.<sup>s</sup> y ocho mrs. que me hace alcance los deposito en el archivo al dar estas quantas, con lo q.<sup>e</sup> queda esta q.<sup>ta</sup> empatada.

[ A.H.E.V., LIBRO DE CUENTAS DE LA PARROQUIA, AÑO 1790. ]

Me hago cargo de cinco mil ciento y diez r.<sup>s</sup> y un mrs. pertenecientes a la mesa Capitular de dho mi Cav.<sup>do</sup> procedidos de censos, rentas de casas y tierras q.<sup>e</sup> en su favor tiene, en cuia cantidad de incluyen los reditos de los novecientos y veinte ducados de pral. correspondientes al organo de esta Ygl.<sup>a</sup> Parroquial. . . . . 5110,1

lt. trescientos y tres r.<sup>s</sup> y veinte mrs. correspond.<sup>tes</sup> al organo. . . . . 303,20

Los 303 r.<sup>s</sup> y 20 mrs. correspond.<sup>tes</sup> a la obra del organo de esta Ygl.<sup>a</sup> Matriz, con la rebaja de las decimas de su cobranza, o administracion, tengo satisfechos al Maiordomo clavero de ella y al comisio- nado de la V.<sup>a</sup> p.<sup>ra</sup> este efecto; a una hice la entrega de la Esc.<sup>ra</sup> de imposición de los 920 doc.<sup>os</sup> de pral. q.<sup>e</sup> dho organo tiene en su favor en virtud de despacho de la superioridad q.<sup>e</sup> p.<sup>ra</sup> el efecto se me intimo.

[ A.H.E.V., LIBRO DE FABRICA DE LA PARROQUIA, AÑO 1790. ]

Item. 30 reales a Eduardo de Ubandiarraga por la composición del clave en dicha iglesia.

Item. 53 reales y 6 maravedís por el importe de las cuerdas que se trajeron para dicho clave.

[ A.H.E.V., LIBRO DE FABRICA DE LA PARROQUIA, AÑO 1791. ]

Item. 300 reales de vellón importe de los fuelles del órgano viejo que se vendieron (?) a las Monjas Mercedarias del convento de Escoriaza.

Item. 800 y 10 reales de vellón a Santiago de Erdoiza maestro organero por cuarenta y medio días que ocupó en la afinación y apeo del órgano de dicha iglesia a razón de 20 reales por día importaron dicha cantidad.

Item. a Manuel de Gasteaburu oficial organero que acompañó a dicho Erdoiza en la afinación apeo y composición del órgano en 39 días a razón de 5 reales por día 195.

Item. 550 reales de vellón que se dieron al nominado Santiago Erdoiza con quien se hizo ajuste de entregar el órgano afinado y compuesto decentemente porque se creió con fundamento que costaría sin comparación mas (?).

Item. a Joaquín de ¿ Zestafe ? maestro herrero por diez libras de varillas que hizo para el órgano importaron 17 reales y 22 maravedís.

Item. 2 reales de clavos que se gastaron en dicho órgano.

Item. 16 reales pagados al mismo ¿ Zestafe ? de otras piezas que hizo de orden del organero para dicho órgano.

Item. 11 reales que se gastaron en carbón en la composición del dicho órgano.

[ A.H.E.V., LIBRO DE FABRICA DE LA PARROQUIA, AÑO 1792. ]

622 reales 2 maravedís que costó el tabique nuevo del coro de dicha iglesia su blanqueo y com- posición con la inclusión de yeso, cal, y el quitar la caja del órgano viejo.

Item. 54 reales pagados a Ponciano de Ubandiarraga en la forma siguiente 20 reales por unos remiendos que hizo en la iglesia 12 reales por componer la imagen de San Martín y poner en el órgano y 22 reales por limpiar la iglesia para las funciones de Santa Marina.

[ A.M.O., LIBRO DE PROTOCOLOS NOTARIALES, AÑO 1797. ]

Enero 17 de 1797:

Poder Santiago de Herdoiza a su hija Maria Lucas.

Yo Santiago de Herdoiza vecino de esta Villa de Ochandiano Maestro Organero digo que de orden de los Señores de Justicia de la de Bermeo à nre de ella compuse el organo de la Yglesia de Santa

Eufemia de la misma Villa cuja composicion segun quenta sacada pormenor importa dos mil novecientos y quarenta reales de vellon para los que nada tengo recibido sino algunas cortas cantidades que se pagaron a la posadera de la casa en que me mantube por los alimentos que me dio en el tpo que me detube y ocupe à componer dho organo; y pues necesito para mis urgencias del resto y no puedo pasar en persona apercivirlo otorgo que doy mi poder cumplido sin limitacion ni restriccion alguna à Maria Lucas de Herdoiza vecina de esta Villa para que judicial ò estrajudicialmente y como mas bien visto la pareciere cobre y reciva el liquido de dha cantidad de la citada Villa de Bermeo su representación, de los indibiduos de Ayuntamiento que me ordenaron acer dha reposicion ò de quien condro pueda y deba la nominada cantidad; y para el efecto parezca ante Señores Jueces y Justicias que corresponda siendo necesario pïesentando pedimentos requerimientos protestas juramentos; pide execuciones prisiones solturas embargos desembargos ventas trance y remate de vnes tome posesion de ellos, de los recibos y cartas de pago con la formalidad necesaria de las cantidades que así percibiere y cobrare, y practique todas las diligencias judiciales y estrajudiciales que se requieran y que yo aria y pudiera hacer siendo presente pues el poder que para todas se requiere ese mismo doy a la nominada Maria Lucas con clausula espresa de sustituir rebocar sustitutos y crearlos de nuebo con la relebacion condro necesaria; y a la seguridad de quanto en virtud de este poder se hiciere y obrare obligo mis vnes abidos y por aber. Y asi lo otorgo ante el presente Escribano Real del Numero y Secretario de Ayuntamiento de esta Villa à diez y siete de Enero de mil setecientos nobenta y siete y lo firmo siendo tgos Francisco y Josef de Basañez y Bernabé Diaz de Mendibil vecinos y nral de ella: a quienes y al otorgante yo el escribano doy fee que conozco y firmo:

Santiago de Herdoiza

Ante mi

Diego Antonio de Basaguren

[ A.H.E.V., RELACIÓN DE FINADOS, AÑO 1797 (fol. 16v-17). ]

Pobre

Santiago de Herdoiza natural de la villa de Elorrio ¿casado?, murió en esta villa de Ochandiano el día primero de Julio de mil setecientos noventa y siete a las siete y media de su mañana de edad de setenta años cumplidos: Recibió los Santos Sacramentos. No testó por no tener qué; su hijo Fran.<sup>co</sup> sufragó la alma de su Padre en el modo posible y para que conste firmé io el infraescrito cura:

D.<sup>n</sup> Tomás Antonio de Ugarte

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1824. ]

Noventa y dos rs. costes de un refresco al Ayuntam.<sup>to</sup> con motivo del convenio que hizo con el Organero Erdoiza de arreglar el organo de la Parroquial. . . . . 92

Dos mil rs. pagados al espresado Maestro Organero Erdoiza á cuenta del ajuste y convenio que hizo con el Ayuntam.<sup>to</sup> de reponer y arreglar el organo de la misma Parroquial segun consta de limbram.<sup>to</sup> y recibo. . . . . 2000

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1825. ]

Setecientos noventa y nueve rs. que ha tenido de coste el reconocimiento del organo de la Parroquia de esta Villa segun convenio que el Ayuntam.<sup>to</sup> hizo con el Organero D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> de Erdoiza, habiendo sido nombrado para dho reconocim.<sup>to</sup> el Padre Fr. José de Larramendi organista del comben-to de San Fran.<sup>co</sup> de Mondragon. . . . . 699

Doscientos setenta rs. pagados al Organero D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> de Erdoiza á cuenta de lo que la Villa le adeuda por la reposicion del organo de su Iglesia Parroquial. . . . . 270

Cuarenta y ocho rs. al mismo sindico por otro viage á Durango á consultar cierta deuda que ocurrio con el Organero D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> de Erdoiza en punto al cumplim.<sup>to</sup> de la contrata hecha con el Ayuntamiento p.<sup>a</sup> reponer el organo de la Parroquia, en cuiá suma se incluien diez y seis hon.<sup>s</sup> de la consulta. . . . 48

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1826. ]

Mil quinientos rs. al Maestro Organero D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> de Erdoiza á cuenta de mayor cantidad que le adeuda la Villa por la nueva obra egecutada en el organo de la Parroquia. . . . . 1500

Mil noventa y siete rs. con treinta y dos mvs. al espresado D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> de Erdoiza para completo pago de su haber. . . . . 1097,32

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1827. ]

Cuatrocientos rs. al Maestro Organero D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> de Erdoiza por su labor que tenia por la reposicion del organo de la Parroquia de esta Villa. . . . . 400

[ A.H.P.A., LIBRO DE PROTOCOLOS NOTARIALES, AÑO 1849. ]

Los Maestros Organeros D.<sup>n</sup> Ignacio Bermeo, y D.<sup>n</sup> Pedro Roques despues de haber reconocido detenidamente el famoso Organo de la Parroquial de esta Villa de Ochandiano, presentan al Ilustre Ayuntamiento de la misma el siguiente presupuesto de gastos que la reposicion perentoria de dicho organo ecsige.

- Primeram.<sup>te</sup>.- Por un desmonte general de todos los caños para limpiarlos y hacer cantar con todo el vigor que corresponde, poniendo nuevos cuantos haya obstruidos en los fondos del lleno.
- 2º.- Una reparacion en los fuelles para la igualdad del viento, poniendolos en todos los abanicos obstruidos nuevos baldreses.
- 3º.- Arreglar toda la lenguateria que enteramente se halla descompuesta, poniendo lenguas nuevas á mucha parte de trompetas, y hacer cantar con su verdadero sonido á todas ellas, poniendolas al mismo tiempo nuevos muelles á la mayor parte por hallarsen, muchos de estos obsidados por el tiempo transcurrido sin dicha reparacion.
- 4º.- Poner al corriente algunos movimientos que se hallan torpes entre la multiplicación grande de dicho organo.
- 5º.- Hechar nuevas uñetas de hueso al teclado.
- 6º.- Se hará una reforma en las contras, embocandolas de modo que canten lo mejor posible, dandolas una mano de almazarron con cola por dentro, y forrandolas, si hay necesidad, de pergamino las juntas, y de papel todas ellas.
- 7º.- Una afinacion general de todo el Organo, quedando á gusto de los inteligentes que el Ilustre Ayuntamiento tenga á bien nombrar para su reconocimiento. Todo por el importe de cuatro mil y quinientos reales pagaderos en tres plazos marcados segun benga bien al Ayuntamiento.

Toda la reposicion dicha es de indispensable necesidad para conservar una obra tan magnificamente trabajada, y que a la vuelta de pocos años tendrian que hecer triplicados gastos.

Nota.-Correrá á cuenta del Ayuntamiento la pequeñez de darles una ayuda por algunos ratos altiempo de desmontar las contras, y un chico para bajar los fuelles al tiempo de la afinacion.

Ochandiano Noviembre 17 de 1849

Ignacio Bermeo

Por ausencia de D.<sup>n</sup> Ignacio Bermeo.  
firma su compañero.

Pedro Roques

[ A.H.P.A., LIBRO DE PROTOCOLOS NOTARIALES, AÑO 1852. ]

Ochand.º 20 de Julio 1852.

D. Pedro Roques mro. organero y el Ayunt.<sup>to</sup> de Ochand.º, de reformar el organo de la Parroquia de esta villa por cinco mil r.<sup>s</sup> pagad.<sup>s</sup> 2000 en el acto: 2000 al concluir la obra en este año, y los otros mil al año de la entrega.

En la sala consistorial de esta villa de Ochand.º á veinte de Julio de mil ochocientos cincuenta y dos ante mí el Escribano y Testigos, D. Pedro Roques vecino de la Ante Iglesia de Begoña en Vizcaya, estante aquí al presente dice: que encontrándose el organo de la Iglesia Parroquial de S.<sup>ta</sup> Marina de esta villa en la absoluta necesidad de ser reformado, manifestó el ayuntamiento de ella en el año pasado de mil ochocientos cuarenta y nueve, al compareciente y su consorcio D. Ignacio Bermeo, el decir que tenía de que establecieron bases como maestros organeros vajo las cuales se habia de realizar la reforma del citado organo, y accediendo á ello el otorgante y su compañero formaron aquellas y las suscribieron en diez y siete de Noviembre del citado año: que aceptadas en un todo por d<sup>ha</sup> corporación municipal, se remitieron al S.<sup>r</sup> Gobernador de esta provincia de Vizcaya con el objeto de que se sirviera prestar su aprobacion, como así lo hizo en su oficio de veinte y nueve de octubre del siguiente año de mil ochocientos cincuenta, y el tenor de las citadas bases originales es el siguiente.

#### Aquí las bases originales

Que posteriormente ha tratado el compareciente con el enunciado Ayuntamiento acerca de dar nueva forma á los dos fuelles del organo aplicando una nueva invencion, á calidad de que cobre los cuatro mil y quinientos reales que se espresan en la base sétima, se habrán de abonar al otorgante y su consorcio otros quinientos, á lo cual accedio también la municipalidad, y á fin de que en todo evento conste por escritura pública el convenio, en la forma que mas lugar haga el compareciente por sí mismo y en nombre de su referido consorcio D. Ignacio de Bermeo, se obliga á practicar cuantas obras se mencionan en las siete bases que contiene el premierto documento con la condicion de que los cinco mil reales indicados les serán satisfechos en dinero metálico en esta forma: dos mil en este acto que los recibe de D. José Manuel de Zaldivar depositario de dho ayuntamiento en monedas usuales en el reino de cuya entrega y recivo yo el Escno. doy fe porque se realiza á mi presencia y de los testigos instrumentales: Otros dos mil les serán entregados al concluir la operacion de la reforma que cuando mas tarde será en treinta y uno de Diciembre del corriente año, dando principio en mediados de Octubre, entre los dos consortes Bermeo y Roques; y los mil restantes al año contado desde la entrega del organo el cual correrá de cuenta de aquellos dos maestros durante dicho año.

Bajo las condiciones aqabadas de espresar dice el compareciente que se compromete en formar á reformar el organo y sus fuelles sin dar lugar á reclamaciones de ningun genero. Y estando presentes los S.<sup>res</sup> D. Mateo de Arrieta, D. Jose de Landa, D. Dom.º de Urrejola, D. Juan Ign.º de Ocerin: D. Dom.º de Ochand.º: D. Timoteo de Maydagan: D. Aquilino Ortiz de Mend.<sup>l</sup>, y D. Guillermo Elguea, Alcalde, Teniente y Concejales del Ayuntamiento de esta villa, y enterados del contesto de esta Escra. dicen: que la aceptan en los mismos terminos que aparece estendidos y en consecuencia se comprometen á satisfacer al D. Pedro Roques y su compañero D. Ignacio Bermeo los tres mil reales que restan p.<sup>a</sup> el completo pago en los plazos y especie explicados, toda vez que aquellos cumplan por su parte, como lo espresan, el compromiso explicado en este instrumento, á cuya estabilidad obligan, esto es e D. Pedro sus propios bienes, y los S.<sup>res</sup> de Ayuntamiento los de este y sus arbitrios presentes y futuros con renunciacion de los ausilios de su favor, incluso los de menor edad, restitucion ni integracion; y firman siendo testigos D. Balentin de Bengoa y Jose Mendivil, de esta vecindad, en cuya verdad y de conocer á los S.<sup>res</sup> otorg.<sup>tes</sup> lo hago yo el Escno..

Pedro Roques	Mateo de Arrieta
Josef de Landa	Domingo Urréjola
Domingo de Ochandiano	Juan Ignacio de Ocerin
Aquilino Ortiz de Mendivil	Timoteo de Maydagan
	Guillermo Jose Elguea
Valentin de Bengoa	Jose Diaz de Mendivil

Ante mí

Celedonio de Azcúnaga

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1854. ]

Ayuntamiento extraordinario del 27 de Diciembre de 1854.

En la sala consistorial de la villa de Ochandiano á veinte y siete de Diciembre de mil ochocientos cincuenta y cuatro; se reunieron los individuos que componen esta municipalidad, y el Presidente hizo relación las medidas que se debian de tomar por la exhalación del rayo en la torre de la Parroquia, que derribó parte de la torre, bovedas y organo que ocurrió á las doce y cuarto del mediodia del 20 del corriente mes, y para su restauracion era necesario agenciar una cantidad suficiente para ejecutar dhas obras pues carecia la villa de fondos. Al mismo tiempo se le hiciese presente á la Diputacion si se podia conseguir alguna cantidad para en cuenta de la cantidad que debia de la guerra de la independecia por el suministro de las raciones por esta villa; que para la restauracion del organo se pusiese de presupuesto cinco mil reales: que para la direccion de las obras de la torre y bovedas se le avisase a Dn. Rafael de Zabala Arquitecto y vecino de Elorrio, y en vista de su plano se pusiese en conocimiento de la Diputación para su aprobacion: y fué nombrado para dha comision para que pasase á Bilbao el Sr. Presidente, que unanimes resolvieron; con lo cual quedó terminada esta acta, de que yo él secretario certifico.

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1863. ]

Sesion del dia 24 de Octubre.

En la villa de Ochandiano á veinte y cuatro de Octubre de mil ochocientos sesenta y tres, bajo la presidencia de Dn. Nicasio de Garamendi Alcalde de la misma se reunieron en sesion ordinaria el teniente Dn. Acisclo de Quintana los regidores Dn. Timoteo de Maidagan, Dn. Mateo de Arrieta, Dn. José M<sup>a</sup> de Viteri y el sindico Dn. Mateo de Burgoa con asistencia de mi el secretario y asi reunidos el señor Presidente anunció a los concejales que el organero Dn. José Lino de Uribarri habia llegado á esta villa y que se dispusiese lo que se creyera conveniente para tratar del arreglo ó reforma del organo de la parroquia hoido lo espuesto por el señor Presidente dijeron de unanime conformidad que atendiendo al mal estado en que se encuentra el organo por motivo del destrozo que sufrió el año cincuenta y cuatro por la exalacion que se introdujo desde la torre cuyo destrozo fué por aquel entonces repuesto por el aficionado Dn. Marcos de Gallaga y como no quedo en el estado necesario y que al tenerlo en tal estado podría ocasionar mayor avería y resultando que por el producto que hay en el presente año de los arbitrios de la villa resultan sobrantes para poder hacer la reposicion que sea necesaria sin necesidad de nuevos impuestos dispusieron que el indicado Uribarri como acreditado por uno de los buenos organeros reconociese dicho organo y pusiera el presupuesto de su coste y unido á las condiciones que al efecto se dispongan se remitan á la Illma. Diputacion gral. del señorío para su aprobacion y consignarlo en el presupuesto general de Gastos (?) del municipio con lo que levanto la sesion firmando los concurrentes de que yo el secretario certifico.

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1863. ]

Sesion del dia 12 de Diciembre.

En la sala consistorial de la villa de Ochandiano á doce de Diciembre de mil ochocientos sesenta y tres; bajo la presidencia de Dn. Nicasio de Garamendi alcalde del mismo se reunieron en sesión ordinaria el teniente Dn. Acisclo de Quintana, los regidores Dn. Timoteo Maidagan, Dn Mateo de Arrieta, Dn. José M<sup>a</sup> de Viteri y el síndico Dn. Mateo de Burgoa con asistencia de mi el secretario y asi reunidos el señor Presidente anuncio a los concejales que Dn. Damian Sanz organista de la Catedral de Pamplona nombrado para el examen de las obras del organo las habia aprobado sin restricción ninguna y por lo cual las aprobaba en contacto con lo que quedaron conformes los concejales y accedieron al recibo de la obra con lo que se levanto la sesión firmando los concurrentes de todo y cual yo el secretario certifico=

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1879-80. ]

Por arreglo del órgano de la parroquia . . . . . 114

## 5. DOCUMENTOS RELACIONADOS CON LOS ORGANISTAS DE LA VILLA DE OCHANDIANO

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1643. ]

Decreto sobre el mtre. escuela  
y organista= y tambien sobre  
cortar arboles.

En la cassa del consejo de la noble villa de Ochandiano a quatro dias del mes de henero de mill y seiscientos y quarenta y tres años estando juntos y congregados a son de campana tañida segun lo (?) de uso y costumbre para tratar y conferir cosas tocantes al servicio de Dios nro. Sr. (?) especial y nombradamente sus mercedes Juan de Zaraa alcalde hordinario de la dha villa y Juan Bautista de Ajuria y Sebastian de Arrese Regidores Joan de Axpe y Antonio de Ysaspiribil Fieles sindico Procuradores de la dha villa Joan de Ocerin Don Bernardo de Zaraa (?) de Arriola Domingo de Urrexola Bautista de Eguia Pedro de Eguia Pedro de Elguea menor Joan de Arrese Pedro de Axpe Andres de Goycoechea, (?) de Antepara Francisco de (?) Joan de Elosua Domingo de Axpe (?) Alonso Pascoal Pedro de Alday Pedro de Arrese Francisco Pascoal, Baltasar de Arrese Ambrosio de Axpe y otros muchos Vecinos de la dha villa que por su prolixidad no se nombran= Dixeron y decretaron que por quanto avia mucha necesidad y falta de un maestre escuela para la enseñanza de los hijos natibos desta dha villa y asi bien de un horganista por falta que avia en la dha Yglesia y Domingo de Axpe natural de la dha villa avia parecido a querer servir en los dhos oficios dixeron todos juntos unanimes y conformes sin contra (?) alguna se le diesen los dhos oficios de maestre escuela y dho horgano y por este año por el dho trabaxo se le diesen trescientos (?) y adelante serian conforme de su servicio y el dho Domingo de Axpe que estaba presente (?) y se obligo en forma a acer bien los dhos oficios con puntualidad= otro si se decreto que por quanto cortaban robles y montes para carbon seco los que al Regimiento o alguno de ellos y no se podia (?) que quaalquiera persona que quisiere robles o montes den un memorial al señor. del ayuntamiento o al fiel sindico para que de cuenta y razon al Regimiento y tocando campana en consejo pleno se de a la parte que lo pidiere y amenos ninguno sea osado de dar o cortar pena de que se proceda contra la tal persona a boluntad del Sr. alcalde y firmo sumiso y algunos que savian y se guarde lo decretado=

Juan de Zaraa  
Juan de Axpe

Ante mi  
(?) de Zaldibar

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1653. ]

Decreto sobre el Mtro.  
escuela de enseñar a niños  
y organista= en 26 de henero 1653.

En la Cassa del Consejo desta Villa de Ochandiano dia domingo que se cuentan veinte y seys de henero de mill y seyscientos y cinquenta y tres años estando juntos y congregados a son de campana tañida segun uso y costumbre para tratar y conferir las cosas tocantes al servicio de Dios nro. Señor y

bien comun desta dha Villa, especialmente los señores Martin de Usaola segundo Alcalde Juan de Axpe y Gaspar de Viteri Regidores= y Martin de Arrese fiel sindico procurador general haciendo cancion de rato grato por su compañero Juan Perez de Ajuria ausente= Pedro de Eguia Andres de Goycochea Juan de Arrese el mayor Pedro de Elguea menor en dias Matheo de Uribarren Antonio de Ysasbiribil Pedro de Apoyta Matheo de Uribarri Hieronimo de Echebarria Pedro de Alday Juan de Ugarte y otros muchos vecinos y por su prolixidad noban a cascritos sus nombres por testimonio de mi es presente Ssno. propuso su merced el dho señor segundo Alcalde como el Ldo. Asencio de Axcorbegoytia estava para enseñar a ler scrivir y contar, a los niños desta Villa y tambien para tañer el organo de la Iga. parroquial de señora Santa Marina desta dha Villa y por la dhas educaciones y asistencias le señalasen salario competente= y con vista de la dha proposicion todos unanimes y conformes dixeron que al dho Ldo. Asencio de Axcorbegoytia le señalaban y le señalaron por salario para la dha educacion enseñanza y tañer el organo= se le diese y pagase cinquenta ducados pagados de los propios averes desta villa en tres tercios de quatro en quatro meses y se los paguen los fieles sindicos procuradores desta Villa segun costumbre enella= y en quanto a los ducientos que antes de haora esta villa tiene dados al dho Ldo. Axcorbegoytia para que aprendiese a tañer el organo en ese año no se le descuento cossa alguna por necesitar el susodho de ordenarse de missa y otras cosas y en los años que binieren los cobre de susodho el Alcalde y Regimiento que adelante fueren= otro si se decreto que a Domingo de (?) sacristan se le añade dos ducados con que a de tener cuidado de tañer la campana del medio dia= y con esto dieron fin a este dho decreto y junta y firmaron los que savian y en fee dello yo el dho Scno.= todo se le diese y pagase= en el presente año= (?) y contar= cuidado de=

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1676. ]

Decreto del consejo y orden de fundar  
una Capellania (?) ordenanzas de la  
Villa de Ochandano dia Domingo  
26 de Abril del 676 años.

En la Villa de Ochandiano que es en el muy noble y muy leal señorío de Vizcaya dia domingo veinte y seys de Abril de mill y seyscientos y setenta y seys años estando en su Ayuntamiento a son de campana tañida segun uso y costumbre precedido el abiso y llamamiento al tiempo del ofertorio de la missa comensual que se ha celebrado oy dia en la Iglesia Parroquial de señora Santa Marina desta Villa y juntos los señores Justicia y Regimiento y Vecinos de ella para tratar, conferir y deliberar, las cosas tocantes al servicio de Dios nro. Señor y utilidad de esta Villa, y aumento de las cossas espirituales, y temporales de ella, nombradamente Juan de Urigoitia Alcalde ordinario, Juan de Elguea y Francisco de Guinea Regidores, Domingo de Puxana (?), y Lucas de Echabarría fieles sindicos procuradores Generales, y Justicia y Regimiento desta Villa por el Rey nro. Señor= Matheo de Uribarren, Juan de Unda el mayor, Ignacio de Ugarte Pedro de Larrinoa, Juan de Arrese mayor en dias, Pedro de Berroxa mayor, Martin de Echabarría Mayordomo y mayor en dias, Jeronimo de Echabarría, Rodrigo de Echabarría, Juan de Arrese menor en dias, Martin de Ercilla, Juan de Urrexola, Juan de Argaute mayor en dias, Juan de Eguia, Juan de Ysasbiribil, Juan de Goycolea, Domingo de Ajuria, Domingo de Alday, Domingo de Arbinegui, Bartolome de Echabarría, Juan de Antepara, Gabriel de Goycolea, Pedro de Axpe el de Udaleche, Alonso de Unda, Juan de Astola, Roque de Elguea, Martin de Alday, Martin de Uribarri, Juan de Echabarría, Juan Diaz Pasqual, Pedro de Berroxa menor en dias, Manuel de Echabarría, Andres de (?) Basterrechea, Bernardo Ochoa de Yurrebaso, Pedro de Alday confesando como confesaron ser la mayor y mas sana parte de la Justicia y Regimiento y Vecinos desta Villa con asistencia de mi D. Bernardo de Zaraa escribano publico del Rey nro. Señor del numero y Ayuntamiento de ella se decreto lo siguiente=

En este Ayuntamiento el dho señor alcalde hizo relacion que atendiendo a que todo, o, las mas republicas tienen sus ordenanzas, y constituciones, para la observancia de sus fueros estilos y costumbres dispuestas para mayor servicio de Dios nro. Señor, paz, y quietud de sus vecinos y moradores, y consiguiente para escusar pleitos y contiendas entre si y los demas que confinan con esta dha Villa, assi en los pastos, montes, aguas, corta, y roza y otros aprobecamientos, como se sus sissas, y (?) y a este respecto muchas cossas que la experiencia ha mostrado necesidad precissa poner remedio, y de acla-

racion enellas, y que aunque esta dha Villa, ha tenido y tiene sus ordenanzas, se allan muy defectuosas, no en la parte de su disposission, pero si que carecen de (?) otras precisas, y necessarias, y que para su mayor firmeza y cumplimiento debian estar confirmadas por su Magestad del Rey nro. Señor que Dios guarde, o por los. señores Reyes sus antecesores= Y considerando que la proposicion sera muy justa, y el remedio precisso segun dicho es todos los dhos señores unanimes y conformes (?) discrepante, acordaron, y decretaron y mandaron que la dhas ordenanzas, se terminen y reconozcan, y con su vista, y reconocimiento se añadan las que conbengan, y todas puestas en forma se remitan a su Magestad, y los señores de su Real Consexo para que las manden confirmar, aprobar, y ratificar, y para el efecto, y disponer, las diligencias que conbengan, dieron pleno poder, y comision sin limitacion alguna a los dhos señores Alcalde, Regidores y Fieles Síndicos Procuradores Generales para que lo hagan dispongan y consigan por quenta desta Villa sus propios y rentas=

Proposicion ya de la (?) Capellania.

En este Ayuntamiento propusso assi mismo el dho señor Alcalde que la dha Iglesia parroquial tiene su capilla mayor altares, coraterales, ornamentos, y demas necessario segun sus fuerzas, y caudal, con toda su decenzia, y deseando la mayor beneracion del culto dibino por tener como tiene, organo, en el coro de la Iglesia, sin que haya persona que lo exercite en los officios dibinos para su solemnidad, asistidos de este buen celo con comunicacion de los señores cura y beneficiados de la dha Iglesia han presuepitado, ser de mucha utilidad y descencia el que haya un organista que en las funciones y fiestas principales de que adelante se hara mencion aya de tocar, y tañer el dho, organo, y que el tal organista sea clerigo presbitero, o por lo menos de menores ordenes, con facultad de que a titulo del estipendio que yra señalado se pueda ordenar de orden sacro, y que este obligado cumplir a la letra sin poder obtener beneficio, serbicio, ni capellania por aver de ser unica y personal el del exercicio de organista y sacristan de dha Iglesia= Y que el primero que se a de nombrar, y presentar ha de ser el Ldo. Francisco de Echabarria clerigo de menores ordenes natural desta Villa, y despues de su muerte, o bacante, que hubiese por no cumplirse con lo contenido en este decreto havra de subceder, y ser presentados todos, y nombrados los laicos naturales, y Patrimoniales de dha Iglesia conrelacion de que a de ser el siguiente el que tubiere mas edad, y el que fuere mas ydoneo y suficiente para exercitar el tañer dho, organo, y demas obligaciones= Y que si cumplidos los veinte y cinco años no se ordenare de missa llegado el caso a de ser visto quedar por nulo el nombramiento, y presentacion y poderla hacer, los señores Patronos en la persona en quien concurrieren las calidades referidas= Y en cualquier tiempo, casso, y subcesso, que alguno de los que fueren presentados y nombrados faltase en todo o en parte a lo expressado enestos decretos, luego que lo tal suceda para que la dha capellania por ser como dho es yncompatible con otra qualquier renta eclesiastica, serbicio, o ausencia= Que el dho sacristan, y organista ha de ser obligado a decir y celebrar en cada un año doce missas una en cada mes en la Hermita de señor San Roque para que con su intercesion, y la del glorioso sant (?) que esta en la mesma Hermita tenga esta Villa sus vecinos y moradores las felicidades, y buenos aciertos que han experimentado, y esperan recibir, y experimentar= y que por estipendio de dhas doce missas vecadas se le ayan de dar diez ducados de vellon= Que el tal capellan, organista, y sacristan, ha de cuidar la sacristia, y de los ornamentos de ella y de la asistencia de los señores sacerdotes que llegaren a decir missa y a las demas funciones pertenecientes a la Iglesia parroquial con obligacion de la limpieza y adorno de los ornamentos y hacer las ostias necesarias segun y como se ha acostumbrado, y han tenido obligacion los que antecedentemente han servido en la sacristia, y de tañer las campanas a tiempo de missa, visperas, y la oracion, y por el trabaxo, ocupacion y asistencia de lo referido le hayan de dar los dhos señores curas y beneficiados, y los mayordomos, clabero y de la beracruz, la porcion, y estipendio que se acostumbra y tener asignado a dicho sacristan=

Que el dho capellan, organista, y sacristan aya de ser obligado a tocar y tañer las campanas de la dha Iglesia, a medio dia, y a las noches a las animas despues de la oracion y al temporal en su tiempo segun estilo ynmemorial que esta Villa ha tenido, y de cuidar del gobierno y concierto del reloj por cuyo embarazo, y asistencia se le aya de dar por esta dha Villa y sus propios, y rentas veinte ducados de vellon al año=

Que el tal capellan y sacristan aya de ser y sea forzossamente organista, y como tal aya de tocar, el organo de dha Iglesia, todos los Domingos, y fiestas de guardar, de cada año al tiempo que se cele-

bra la missa conbentual en ella y los demas oficios dibinos, y las missas que en todos los sabados del año se dicen en dha Iglesia a nuestra señora y por esta obligacion aya de dar esta dha Villa, al tal organista y sacristan veinte ducados de vellon de renta en cada año=

Que el dho organista sacristan tenga obligacion precissa de decir en dha Iglesia todos los Domingos y fiestas de guardar del año la missa que llaman del alba, pena de pagar todas las veces que fuere omisso a esta obligacion una libra de cera aplicada para la fabrica de dha Iglesia, de la cual ha de ser, libre todas las veces que por enfermedad, o yndisposicion lo dexare de hacer y por esta obligacion le aya de dar, y de esta dha Villa diezducados de vellon de renta al año sin que se entienda sean por razon de estipendio de dhas missas porque las a de decir libremente a la yntencion, y por quien quisiere baliendose de la limosna que por ellas le dieren=

Que en obserbancia y cumplimiento de lo contenido en estos decretos, y cada uno de ellos, han de ser Patronos para su execucion, presentacion, y nombramiento los señores y curas beneficiados que a la sazón estubieren sirviendo en la dha Iglesia de la una parte= y de la otra los dhos señor Alcalde, Regidores, y Fieles Sindicos Procuradores Generales que al presente son, y adelante fueron de esta dha Villa perpetuamente= y para otorgar en la razon de la fundacion de esta capellania y lo a ello anexo y concerniente las (?) necesarias dieron poder cumplido, y sin limitacion alguna a los dhos señores Alcalde, Regidores, y Fieles Procuradores Generales para que en nombre de esta Villa sus propios y rentas, y de sus vecinos, se obliguen al entero cumplimiento de todo lo referido= Con lo cual se disolbio este Ayuntamiento y consejo avierto, y la firmaron los que sabian segun costumbre siendo testigos Pedro de Elosua, Pedro de Alday, y Domingo de Alday estantes en esta Villa= (?) = bien= y concierto= velar=

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1680. ]

Otro si para tañer el organo nuevo que esta haciendo para la Parro.ª desta villa se prebenga organista que tañe, y si Rodrigo de Echeb.ª el de Urugocena quisiere su hijo el estudiante aprenda, a tañer el organo, y sirba en dho exercicio a esta villa y p.ª en dos años se le de seiscientos Rs de vellon, a trescientos Rs cada año pagado como conbenga en sus plazos concertados por escritura. (...)

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1683. ]

Decreto sobre el organista y Mtro. escuela  
y la licencia que se le dio para alzar  
la cassa.

En la Villa de Ochandiano a diez dias del mes de Henero de mill y seyscientos y ochenta y tres años estando juntos y congregados a son de campana tañida, despues de la missa conbentual, en la qual al tiempo del ofertorio se les amonesto, a los vecinos della combocar y juntar a esta sala conxistorial para tratar conferir y deliberar las cossas tocantes al servicio de ambas Magestades; Divina y Umana; y bien por uso desta Villa, asistiendo en ella los seres. Juan de Elguea Alcalde y Juez ordinario, Bernardo Ochoa de Yurrebaso, y Pedro de Arrese Rexidores; Juan Ochoa de Elosua y Mathias de Arriola, Fieles Sindicos Procuradores Generales, Dn. Bernardo de Zaraa, Mathias de Ulibarren, Juan de Eguia, Juan de Arrese Juan de Goicolea, Juan de Ysasiribil Francisco de Guinea Martin de Eguia, Juan de Gordobil, Francisco de Ysasiribil Martin de Amezua Domingo de Zaldibar Blas de Urrexola Rodrigo de Echevarria, Domingo de Puxana, Manzoa Francisco Pz. de Larrinoa Juan Bautista de Usaola, Pedro de Elguea, Martin de Usaola, Domingo de Garay Gordobil, Pedro de Elosua, (?) Lopez de Urdaneta y otros muchos vecinos (?) prolixidad no van espezificados sus nombres con asistencia de mi Balthassar de Eguia Scno. publico del Rey nro. Señor del numero y Ayuntamiento desta Villa y abiendo en dho Ayuntamiento conferido algunas materias al vien comun y entre otros decretos que acordaron asentar fueron los siguientes=

Que por quanto abia falta de organista por no haber quien tañese en la Parrochial desta Villa y porque al presente se allaba Dn. Gaspar de Eguia natural de ella y persona capaz para el efecto, ordena-

ron y decretaron que se le de y pague cinco Pesos de a doze Rs. por el discurso deste año de los propios haberes y rentas desta dha Villa= sin que haya falta por su parte ni ausencia.

Otro assi bien decretaron y ordenaron a que se le de a Blas de Elguea ochenta ducados por el discurso deste año por el cuidado que tiene de enseñar a leer escribir contar y la doctrina christiana a los niños desta Villa= Y assi bien se le de permiso y licencia al dho Blas de Elguea para que pueda alzar y redificar la cassa que pretende hacer y lo pueda dexando un paxadizo que pueda passar una carreta y no se le ponga ympedimento ajustandosse con Francisco de Guinea= Y con lo referido se dio fin (?) de oyo dho día y firmaron los que supieron segun costumbre y en fee yo el Scno.=

Bernardo Ochoa de Yurrebaso

Ante mi

Balthassar de Eguia

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1685. ]

Poder de la Villa en horden a la Capp.<sup>na</sup>

Sean los que esta vieren como nos la Justicia y Regimiento y V.S. desta Villa de Ochandiano que es eneste muy noble y muy leal señorío de Vizcaya estando juntos y congregados a son de campana tañida enesta sala consistorial despues de la misa combensual pata tratar conferir y deliverar las cossas tocantes al servicio de Dios nuestro Señor y las cossas spirituales y temporales, utiles y combenientes desta Villa sus privilegios, executiones, y livertades hallandose enella special y nominadamente el señor Juan de Eguia Alcalde y Juez hordinario, Fran.<sup>co</sup> de Goycolea y Domingo de Minerca Regidores, Pedro de Caldivar, y Juan Bap.<sup>ta</sup> de Usaola fieles syndicos procuradores generales= D. Bernardo de Caraa, Matheo de Uribarren, Juan de Elguea, Juan de Ysasbiribil, Fran.<sup>co</sup> de Guinea, Juan de Arrese, Martin de Eguia, Fran.<sup>co</sup> de Ysasbiribil, Antonio de Yturberoaga, Blas de Elguea, Juan de Goycolea menor, Pedro de Axpe, Rodrigo de Echevarria, Manuel de Usaola, Fran.<sup>co</sup> Diaz de Larrinoa, Martin de Amecua, Thomas de Ugarte, Domingo de Machain, Domingo de Arriola, Pedro de Elguea, Pedro de Arrese, Domingo de Garaygordobil, Alonso de Unda, y Clemente Diaz Pasqual y otros muchos vecinos que por obrar prolixidad no se van aqui expressdos= y confessamos ser la mayor y sana parte de los vecinos que ay enesta Villa de que por los ausentes enfermos e impedidos, prestamos voz y cancion en forma de que pasaran y lo avran por bueno lo que se expressara y assi estando juntos otorgamos y conocemos que damos todo nuestro poder cumplido quando derecho se requiere y es necesario a Fran.<sup>co</sup> Lopez Aguado procurador de la audiencia episcopal del obispado para que por nos y en nuestro nombre e instancia parezca ante su señoría Ilustrisima del señor Obispo de Calahorra y la Calzada y su discreto provisor en razon de que por quanto Pedro de Ochandiano hijo natural que fue desta Villa y vecino que lo hera de la imperial Villa del Potosi en Indias; deto y fundo en la parroquial de la patrona titular de Santa Marina desta dha Villa una Capp.<sup>a</sup> colatiba, y aviendo en su cumplimiento sus testamentarios agregado a ella diferentes bienes y efectos y entre ellos un juro y privilegio de sesenta y seis mil y quatro reales en cada un año situado sobre las alcavallas de Torrejon de Velasco y en su defecto de todo el condado de Paño en Rostro= y porque con la injuria del tiempo descuido y omission de los capellanes y patronos, se a perdido la capellania y sus efectos de manera que amas de veinte años que esta sin exercicio y a cessado su cumplimiento, y porque combiene a nuestro intento pedir a su señoría Ilustrisima o al provisor para que con su celosa providencia por lo que les toca privativamente el que las disposiciones piadosas se cumplan en toda precision y puntualidad, y consiguiente medite la destitucion y reparo de dha capellania a que se vuelba a su ser y principio dando temperamento con hacer nueva fundacion y llamamientos de patronos y capellanes respecto de no aver al presente (?) alguno ni persona llamada assi del patronato activo como passibo de dha capellania= y por quanto a titulo de que aviamos de poner corriente dha capellania fabricamos un organo de consideracion en nuestra parroquial para que con ella se sustentase un organista y que tambien lo cumpliesse con las cargas en la que dha capellania se allava constituida, y por allarse el dho organo sin organista ni exercicio de persona que le tañe y hallarnos imposibilitados y con muchas obligaciones de poder corresponder con la renta y llevando efecto la dha capellania poderse sustentar el tal orga y permanecer su perpetuidad para siempre assi enesta conside-

racion se procurara con las diligencias posibles nuebamente recobrar y dejar corriente el dho juro que es el efecto que solamente ay memoria y en hacer nueba fundacion de la dha capp.<sup>a</sup> sobre el dho juro con los llamamientos de patrones y capellanes y demas clausulas que a los dhos señores Obispo y su provisor parecieren mas combeniente que con esso avra ademas del sufragio de las animas del purgatorio para el servicio y culto divino un logro feliz respecto de que con toda vigilancia nos allamos prontos de hacer los remedios competentes e utiles y gastos que se puedem reducir en pedir el cumplimiento del dho juro y su privilegio ante el juez competente sin dejarle asta poner corriente y con que el tal capellan que a titulo de ella se ordenase siendo beneplacito de su señoria su Illus.<sup>ma</sup> o su discreto provisor mande tenga precissa oblig.<sup>on</sup> de tañer forcossamente dho organo para su conservacion= sobre lo cual parezca ante dhos señores presente pedimentos escritos y otros instrumentos y pida a (?) en su horden se reciva informacion y lo demas que combenga y tache, contradiga, gane, (?) mandamientos, censuras, y letras, aga intimar a donde y a quien se dirigieren y en su orden haga las diligencias judiciales y extrajudiciales devidas hasta (?) con el intento que llevamos expressado que para ello le damos y otorgamos este dho poder con general administracion y facultad de sustituir y nombrar a otros que a todos relevamos en forma y a su firmeza obligamos nuestras personas, y bienes y los propios desta villa de haver por firme este poder y lo que en su virtud se obrare el cual le otorgamos por testimonio de nuestro scrivano de ayuntamiento que fue fecha enesta dha villa a once del mes de febrero de mil y seiscientos y ochenta y cinco años siendo testigos Thomas de Hercilla, Juan Bap.<sup>ta</sup> de Urigoitia y Andres de Anteparaluzeta estantes enesta Villa y a los dhos otorgantes a quienes yo el scrivano doy fe conozco firmaron los que supieron y por los que no dos de los referidos testigos=

Juan de Eguia	Domingo de Minerza
Bernardo de Zaraa	Juan de Ysasbiribil
Fran.co de Guinea	Juan de Arrese
Antonio de Yturberoga	Fran.co de Ysasbiribil
Domingo de Arriola	Blas de Elguea
Andres de Anteparaluzeta	

Ante mi

Balthassar de Eguia

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1695. ]

Decreto de 9 de otu.<sup>le</sup> del 1695 en razon del Mtro. escuela y organista.

En la Villa de Ochandiano y en su sala Consistorial a nueve dias del mes de octubre de mill y seiscientos y noventa y cinco años despues de la missa combentual, que se ha celebrado en la qual al tiempo del ofertorio segun que se practica se les amonesto a los vecinos combocar y juntar para diferir cosas combenientes al servicio de ambas magestades divina y humana bien y utilidad, desta republica siendo combocados a son de campana tañida asistiendo en ella especial y nominadam.<sup>le</sup> el señor Domingo de Machain Alcalde y Juez ordinario, Jn. Bap.<sup>ta</sup> de Berroja, Domingo de Pujana (?) Regidores Zeledon de Guinea y Manuel de Ugarte fieles sindicos procuradores generales Justicia y Regimiento. En el pr.<sup>te</sup> año desta dha Villa por su Mag.<sup>d</sup> el Capitan Don Jn. de Elosua D. Bernardo de Zaraa, Jn. de Eguia Fran.<sup>co</sup> de Guinea Martin Garcia de Guraya Martin de Amezua Antonio de Urberoaga Pedro de Arrese, Tomas de Hercilla, Pedro de Elosua Ajuria, Jn de Zaldibar Jn. de Bicinay, Pedro de Elguea Manuel de Arrese, Domingo de Usaola Fran.<sup>co</sup> de Guinea menor, Bernardo de Aguirre, Jn. Bap.<sup>ta</sup> de Ajuria Ignacio de Goycolea Antonio de Urigoitia Pedro de Axpe, y otros vecinos que por obviar prolixidad no se especifican quienes por los ausentes enfermos e impedidos prestaron cancion y voz de rato grato, judicatum solvendo, con asistencia de mi Balthassar de Eguia scribano publico del Rey n.<sup>tro</sup> S.<sup>r</sup> numero y ayuntamiento de ella en el qual tratando sobre diferentes puntos parecio Martin de Quintana natural de la Villa de Antoñana de la provincia de Alaba y asistente por organista en la parroquial desta Villa y presento un memorial diciendo siendo justo y beneplacito desta dha Villa y sus vecinos su deseo y empleo era el de servir en la enseñanza de los niños, desta Villa y sus parroquianos en adelante alibiando en hacer rebaja de la renta del que tenia Clemente de Arrese maestro al presente de niños en qarenta ducados, que

pagaba de mas y que se le admitiese su buena ley y aficion que el professaba y daria cuenta con la fidelidad, que pedia y requeria negocio tan grande del pesso y cuenta de lo que era a su cargo y tambien asistiria en tañer el organo y no teniendo quiso concederle della suplicando cumplimiento a lo rrespectivo, a que se hallaba obligado queria producir su remedio= en cuya bista por la presente sin discrepar en cossa alguna admitieron y decretaron en que para nueve años asentasse escriptura el dho Martin para que desde el dia primero de Enero del siguiente de seyscientos y nobenta y seis (?) assistiesse en la enseñanza de ser maestro escuela de niños como tambien cuydase del producto y cuenta del pesso del vino segun que se practica, dando de ssalario quarenta ducados en cada año como tambien cuydasse en tañer el organo, en la parroquial de la patrona titular de S.ª desta Villa en los dias consignados en los tiempos antecedentes y que para este efecto se le diessen sesenta ducados en cada uno de dhos (?) ultra de los quarenta siendo ambas partidas cien ducados a los tercios que ha sido costumbre y para este fin otorgavan poder los circunstantes qual de derecho se rrequiere y es necesario a los dhos Justicia y Regimiento, para que otorguen escriptura con qualquiera gravamenes circunstanCIAS requisitos condiciones sustituciones generales y especiales salarios con los demas, que al cavo sean concnientes que desde luego lo que assi hiciessen y otorgassen (?) aqui fuesen inciertas he incorporadas davan por repetidas de Vervo ad Verbum; y les han de ligar y obligar en todo tiempo a su firmeza y estabilidad, que hicieron obligacion en forma y como para la paga de los dhos cien ducados como para lo demas, dando y otorgando su amplia comission en forma y assi lo otorgaron decretaron y firmaron los que supieron y por los que dixeron no saver firmar lo hizo uno de los testigos que lo fueron Jn. de Goycolea menor, Jn. de Acha= y Martin de Yrigoyñ= estantes en esta dha Villa=

Domingo de Machayn

Ante mi

Balthassar de Eguia

[ A.H.E.V., LIBRO DE CAPELLANIA DE LA PARROQUIA, AÑO 1695. ]

Carga de tañer el organo.

... pueda el dho Patrón, imponerle la carga y obligación (además de las misas) de tañer el organo, y ayudar a cantar en las festividades, que se ofrecen en la dha Yglesia asi en las misas combentuales como en las visperas, y los dias de sabado a las misas de Nra. Señora, y salves, y a que asistan en el coro, y altar ayudando al Cavildo, mientras no se ocupare en el ministerio del organo...

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1704. ]

Mas mill y duzientos Reales a Mrn. de Quintana Mro. de escuela p.ª la educacz.ª de los niños y thañer el organo. . . . . 1.200

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1705. ]

Mas mill duzientos R. a Mrn. de Quintana Mro. de escuela y Organista. . . . . 1.200

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1706. ]

Mas mill duzientos R.ª a Martín de Quintana Maestro de escuela y Organista por su salario. 1.200

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1707. ]

7 Mas mill y duzientos R.ª a Mrn. de Quintana Mro. de escuela y Organista por su salario. 1.200

- [ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1708. ]  
Mas mill y duzientos Reales a Mrn. de Quintana Mro. escuela y Organista de su salario. . . . 1.200
- [ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1709. ]  
7 Mas mill y duz. Rs. a Mrn. de Quintana Mro. de escuela y Organista de esta V<sup>a</sup> p.<sup>r</sup> su salario. 1.200
- [ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1710. ]  
6 Mas mill y duz. rr. a Mrn. de Quintana Mro. de niños y Organista. . . . . 1.200
- [ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1711. ]  
8 Pasaseles en quenta mill, y ducientos reales salario de el Mro. de niños y Organista. . . . 1.200
- [ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1712. ]  
8 Pasasseles en q.<sup>ta</sup> mill y duzientos R.<sup>s</sup> salario de el Mro. de niños y Organista. . . . . 1,200
- [ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1713. ]  
7 Paseles en quenta mill y duz.<sup>tos</sup> Rs. que pagaron a Mtrn. de Quintana, Mro. de niños y organista por su salario. . . . . 1.200
- [ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1714. ]  
7 Mas mill y duzientos Rs. a Mrn. de Quintana Mro. de escuela y Org.<sup>ta</sup> de su salario. . . . 1,200
- [ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1715. ]  
7 Pasaseles en quenta quatro cientos R.<sup>s</sup> que se le pagaron del primer tercio a Man.<sup>l</sup> de Recacochea, por su salario de Organista. . . . . 450  
43 ltt. Pasaseles en quenta ciento y ochenta r.<sup>s</sup> que hubo de gasto con el organista de Aranzazu, que estuvo tañiendo el organo mientras estaba vacante. . . . . 180  
53 Pasaseles en q.<sup>ta</sup> veinte y dos R.<sup>s</sup> y medio gasto de un pedim.<sup>to</sup> que por esta villa se tuvo contra Mrn. de Quintana Mro. de Niños y Organista que fue de ella por el pleito que introdujo sobre que se le devia dar el ultimo tercio de su renta: al Abogado de Durango quince rr.<sup>s</sup> y al propio siete y m.<sup>d</sup> . . . . . 221/2
- [ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1716. ]  
7 Pasaseles en quenta mill y ducientos R.<sup>s</sup> salario que se le dio a Manuel de Recacochea Mro. de Niños y Organista de esta V.<sup>a</sup> . . . . . 1.200
- [ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1717. ]  
5 Passaseles en quenta mill, y duz.<sup>os</sup>, Reales salario que pagaron a Manuel de Recacochea Mro. de niños y Organista. . . . . 1.200

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1718. ]

6 Pasaseles en quenta mill y ducientos Rs. y dieron y pagaron a Man.<sup>l</sup> de Elecacochea Maestro de Niños y Organista. . . . . 1.200

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1719. ]

5 Mas mill duzientos R.<sup>s</sup> al organista y Mro. de niños por su salario anual. . . . . 1.200

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1720. ]

5 Mas mill y duzientos reales a Mrn. de Quintana Organista y Mro. de niños desta Villa . . . 1.200

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1721. ]

5 Pasaseles en quenta setecientos Reales, que pagaron á Martin de Quintana p.<sup>f</sup> el salario de siete meses que sirvio por Mro. de niños y organista. . . . . 700

6 Pasaseles en quenta cien R.<sup>s</sup> que pagaron á Antonio de Echevarria, por el tabaxo de tañer el organo, en cinco meses. . . . . 100

7 Mas por el gasto de las comidas, del dho Organista, en los dhos cinco meses, y por el trabaxo de sacar la quenta de la sisa en el referido tiempo, duzientos y cinquenta Reales.

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1722. ]

5 Como también se les pasa en q.<sup>ta</sup> mill y duz.<sup>s</sup> R.<sup>s</sup> por su salario de Mtro. de Niños y Horganista, á Antonio de Gogenola. . . . . 1.200

31 Reciveseles enq.<sup>ta</sup> doze R.<sup>s</sup> gasto que se ocasiono al tpo. que se otorgo la escrp.ra del organista, y Mro. de Niños. . . . . 012

91 Pasaseles enq.<sup>ta</sup> cien R.<sup>s</sup> que dieron á Mtrn. de Quintt.<sup>na</sup> Mro. de Niños, y Horganista que fue de esta Villa, por yerro de quenta, que con el ubo, en año antecedente. . . . . 0100

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1723. ]

29 Pasaseles en quenta, mill y duzientos R.<sup>s</sup> por el salario del organista, y Mro. de niños, que pagaron á Antonio de Goxenola. . . . . 1.200

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1724. ]

6 Pasasele también en quenta mill y duz.<sup>tos</sup> R.<sup>s</sup> de V.<sup>n</sup> por el salario del Horganista y Mro. de Niños. . . . . 1.200

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1724. ]

En la Sala Consistorial de esta N. V. de Ochandiano á cinco días del mes de Noviembre de mill setecientos y veinte y quatro años, estando juntos y congregados, á Campana tañida como lo es de uso y costumbre para tratar conferir y deliverar cosas tocantes, al servicio de ambas citas divina y humana, y bien por comun de esta republica; especial y nominadamente los sres. Dn. Juan Bautpista de Usaola Alcalde y Juez ordinario de ella, y su jurisdizion por (?) Lucas y Prudencio de Urquiola, Regidores y

Antonio de Usaola, fiel sindico procurador gral, Dn. Juan de Elosua, Juan Bautista de Usaola el maior, Antonio de Urigoitia, Clemente de Ugarte, Martin de Urrexola, Juan Antonio de Amezua, Lorenzo de Eguia, Pedro de Berrosteguieta, y otros vecinos que confesaron ser la mayor y cuias sana parte con asistencia de mi Balthassar de Eguia, scribano Real se S. M. y del numero de esta dha Villa ayuntamiento y Notario Apostolico, quienes por los ausentes enfermos y venideros prestaron Voz y Canción de Rapto, de que estaran y pasaran por lo que de yuso se dira bevaxo de obligacion que hicieron de sus personas y vienes propios y ventas de esta dha Va. dixeron: que el Mtro. de primeras letras de ella, cumpla con los años de su obligacion el dia seis de henero del proximo benidero de mill setecientos y veinte y cinco y para en lo futuro necesitavan de otro que fuese decente e ynteligente en la lectura, servir y contar, para la buena educacion y enseñanza de los niños, cuias circunstancia era y es de suma ymportancia y utilidad para esta republica, y sus yndividuos; por lo que pedian y encargavan á dhos señores Alcalde Justicia y Regimiento hagan exactas diligencias a fin de lograrlo y despachen edictos, á las partes, conbenientes y necesarias para dar esta notizia, y que parezcan la persona o personas que asi seguieren conducir á eleccion dandosela su salario decente= Y porque una de la clausaulas de la Capellania que enesta Yglesia Parroquial fundo, Pedro de Ochandiano, era y es (?) el Capellan ha de ser obligado á cantar las Misas, y tocar el organo, como a sido y es costumbre, se comboquen dhos señores Alcalde Justicia y Regimiento con los señores del Itte. Cavildo, como Patron, que es de dha Capellania con la mas sumisa cortesania se sirvan en cargar á dho Capellan y en adelante cumpla con el cargo de su obligacion por no ser de la yncumbencia de esta Villa como lo saven y les consta la satisfazion y paga del salario del tal organista= ...

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1725. ]

7 Itt. dan en datta, seiscientos y quarenta R.<sup>s</sup> V.<sup>n</sup> los mismos q an satisfecho á Joseph de Lista, Mtro. de Niños y órganoista, por el discurso de ocho meses, por cada uno ochenta R.<sup>s</sup> V.<sup>n</sup> en los que hizo axuste con los S.<sup>tes</sup> de Justt.<sup>a</sup> . . . . . 640

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO. AÑO 1726. ]

13 Mas se les passa en quenta quinientos y treinta y siete rreales Vellon, que pagaron a Joseph de Lista Maestro de niños y organista por el tiempo que se ocupo, como consta de su recivo. . . . . 537

14 Se les passa en quenta ducientos y zinquenta Reales los que se le dieron a Mrn. de Quintana, organista de la Parrochial de esta Villa por el salario de seis meses como parece de su recivo. . . 250

45 Tambien se les passa en quenta treinta Reales de vellon, los mismos que se dieron al Padre Fr. Jn. de Urrejola por el trabajo y ocupaci.<sup>n</sup> que tubo en tañer el organo dia de Santa Marina. . . . . 030

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1754. ]

7 Item cien reales a los señores del cavildo eclesiastico por la rogativa q.<sup>e</sup> se celebrou por el mal temporal en nueve dias con mas veinte y quatro reales al sacristan y organista que en todo hacen ciento veinte y quatro reales. . . . . 124

45 Item seiscientos y sesenta al organista por su salario. . . . . 660

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1755. ]

Item setenta y nueve r.<sup>s</sup> estipendio de las honras generales que se celebraron en sufragio de las benditas animas del purgatorio en cuios ocho r.<sup>s</sup> del organista serora y sacristan dos r.<sup>s</sup> de aceite y nueve de Achas. . . . . 079

Item seiscientos y sesenta al organista por su salario. . . . . 660

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1756. ]

- 47 Item sesenta R.<sup>s</sup> a los señores del cavildo estipendio de las honras generales q.<sup>e</sup> celebraron en sufragio de las benditas animas con mas diez y nueve r.<sup>s</sup> derechos del organista, sacristan, serora saca de achas y aceite para las achas. . . . . 079
- 56 Item otros seiscientos y sesenta r.<sup>s</sup> al organista por su salario. . . . . 660

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1757. ]

- Itt.<sup>n</sup> seiscientos y sesenta rr.<sup>s</sup> al Organista por su salario. . . . . 660
- Item ochenta r.<sup>s</sup> a los señores del cavildo eclesiastico estipendio de las honras que celebraron en sufragio de las benditas animas del Purgatorio en los q.<sup>e</sup> se incluien los estipendios del organista sacristan serora y achas. . . . . 080

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1758. ]

- 93 Item seiscientos y sesenta r.<sup>s</sup> al organista por su salario. . . . . 660

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1759. ]

- 93 Item seiscientos y sesenta r.<sup>s</sup> al organista por su salario. . . . . 660

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1760. ]

- 27 Itt. treinta R.<sup>s</sup> a Ignacio de Bergareche por el gasto que en su casa causa Juachquin de Aspe Maestro de escuela y Horganista actual al tiempo que vino a conducirse a esta Villa. . . . . 030
- 109 Itt. ochocientos sesenta r.<sup>s</sup> al Mro. de Escuela por 6 meses y se le dio por entero su renta por la Villa por haverle despedido por el mes de junio mediante el Horganista cayo enfermo de enfermedad avitual y se preciso vacar Horganista y maestro de Escuela que a una serviese Escuela y Horgano. 860
- 110 Itt. seiscientos y sesenta r.<sup>s</sup> a dho Horganista que se postro en cama mediante haver servido a esta Villa mas de sesenta años en dho ejercicio. . . . . 660
- 111 Itt. mil doscientos y un R.<sup>s</sup> a Juachin de Aspe por data de dos mil y sesenta R.<sup>s</sup> en que se condujo por año por Mro. de Escuela y Horganista correspondiente a los siete meses que ha servido.1.201

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1761. ]

- 27 Item a Juachin de Aspe Mro. de escuela y organista dos mill y sesenta. . . . . 2060
- 32 Item veinte y tres r.<sup>s</sup> los derechos de Sacristan serora Organista y saca de achas. . . . . 023

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1762. ]

- 64 Itt.<sup>n</sup> Dos mil y sesenta rr.<sup>s</sup> al organista por su salario. . . . . 2060

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1763. ]

- 125 Itt. dos mil sesenta rr.<sup>s</sup> al Organista y Mro. de Escuela por su salario. . . . . 2060

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1764. ]

41 ltt. dos mil y sesenta r.<sup>s</sup> salario del Organista y Mro. de Escuela, y sacar la cuenta de la sisa. 2060

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1765. ]

97 ltt. otros veinte r.<sup>s</sup> dados al Organista por el trabajo de tocar el organo en dhas rogaciones. . 020

120 ltt. dos mil y sesenta r.<sup>s</sup> al Organista y Mro. de niños por su salario. . . . . 2060

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1766. ]

44 ltt. dos mil y sesenta R.<sup>s</sup> al Mtro. de Niños y Organista tanvien por su salario . . . . . 2.060

107 ltt. ocho R.<sup>s</sup> al Organista por la asistencia a la rogacion q.<sup>e</sup> de orn. de la V.<sup>a</sup> celebró el cavildo (...) por tañer el organo en ella . . . . . 008

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1767. ]

23 ltt. noventa y tres r.<sup>s</sup> gastados en el refresco q.<sup>e</sup> se le dio a los musicos de S.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> de Bilbao q.<sup>e</sup> asistieron a las Funcion.<sup>s</sup> de Corpus Christi. . . . . 093

65 ltt. dos mil y sesenta r.<sup>s</sup> al Mro. de Niños y Organista por su salario. . . . . 2060

70 ltt. seiscientos treinta y dos r.<sup>s</sup> a dho Domingo de Ugarte por el gasto q.<sup>e</sup> hicieron once musicos de la capilla de San Pedro Parroquial de la Ciudad de Vitoria en las funcion.<sup>s</sup> de Santa Marina Patrona de esta V.<sup>a</sup> sus cavallerias y criados.

72 (...) los quarenta restantes al Clarinero por el trabajo q.<sup>e</sup> tubo en tañer el clarin en las corridas.

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1768. ]

60 ltt. dos mil y sesenta r.<sup>s</sup> de Organista y Mtro. de Niños por su salario. . . . . 2060

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1769. ]

24 ltt. Ochenta y quatro r.<sup>s</sup> y doce mrs.: Estipendio de las honras grales. celebradas al dia inmediato de Sta. Marina, los sesenta r.<sup>s</sup> al sobre dicho Maiordomo, y los veinte y quatro y seis mrs. deros. del organista, sacristan, serora, achas, y velas puestas en el tumulo . . . . . 84,12

26 ltt. Ochenta r.<sup>s</sup>: los sesenta al citado Maiordomo estipendio de las honras grales. que anualmente se celebran despues de todos los Santos, y los restantes veinte dros. del organista, sacristan, serora, achas, y coste del aceite. . . . . 060

36 ltt. dos mil y sesenta r.<sup>s</sup> salario del Organista y Mtro. de Niños. . . . . 2060

59 ltt. diez y seis r.<sup>s</sup> á Joachin de Axpe Mtro. de Niños de esta V.<sup>a</sup> por hechar cubierta de pergamino á las ordenanzas de ella, como por copiar diferentes cartas. . . . . 016

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1770. ]

23 ltt. diez y seis r.<sup>s</sup> al Sacristan y Organista por la asistencia, y tocar las campan.<sup>s</sup> á dha Rogacion. . . . . 016

36 ltt. Ocho r. <sup>s</sup> al Organista por dha rogacion. . . . .	008
61 ltt. Ochenta r. <sup>s</sup> los sesenta a los señores del Cavildo Ecl. <sup>co</sup> , y los restantes al organista sacristan, y serora, estipendios respectivos de las honr. <sup>s</sup> que segun costumbre celebraron dhos señores en sufragio de las almas del Purgatorio. . . . .	080
89 ltt. dos mil ciento y sesenta r. <sup>s</sup> al Mro. de Niños, y Organista por su salario. . . . .	2.160
[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1771. ]	
124 ltt. dos mil doscientos y sesenta R. <sup>s</sup> salario del Organista, y Mro. de Niños. . . . .	2.260
[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1772. ]	
104 ltt. dos mil doscientos y sesenta r. <sup>s</sup> salario del Organista y Mro. de Niños. . . . .	2.260
[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1773. ]	
96 ltt. dos mil doscientos sesenta r. <sup>s</sup> salario del Organista, Mro. de Niños y asistencia de los vinos q. <sup>e</sup> se consumen en las quatro tavernas de esta Villa. . . . .	2.260
[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1774. ]	
112 ltt. dos mil doscientos y sesenta reales al Maestro de Niños y organista por su salario .	2.260
[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1775. ]	
(...): y quatro r. <sup>s</sup> al organista: (...)	
48 ltt. dos mil doscientos y sesenta r. <sup>s</sup> al Organista, Mtro. de Niños, y asistencia de esta V. <sup>a</sup> por su salario. . . . .	2.260
95 ltt. veinte r. <sup>s</sup> dros. del sacristan, organista, serora, y de las achas de las cofradias de la Santa Vera Cruz, y el Rosario, en las honras q. <sup>e</sup> segun costumbre celebra anualm. <sup>te</sup> esta N. V. <sup>a</sup> en sufragio de las almas del Purgatorio. . . . .	020
[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1776. ]	
52 ltt. dos mil doscientos y sesenta r. <sup>s</sup> al Organista, Mtro de Niños y asentista de vinos, por su salario. . . . .	2.260
[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1777. ]	
(...): ocho r. <sup>s</sup> dros. del organista: (...)	
40 ltt. dos mil doscientos y sesenta reales al organista y Maestro de Niños por su salario . . .	2.260
54 ltt. veinte r. <sup>s</sup> á Josefa de Lasarte Serora para pagar los dros. de las honras grales. q. <sup>e</sup> anualm. <sup>te</sup> hace celebrar esta N. V. <sup>a</sup> , á las cofradias, sacristan, organista, aceite y suias. . . . .	020
67 ltt. diez y seis r. <sup>s</sup> al organista dros. de dos rogas. <sup>t</sup> . . . . .	016

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1778. ]

70 lt. mil q.<sup>s</sup> quarenta y tres rr.<sup>s</sup> satisfechos y pagados a Juaq.<sup>n</sup> de Axpe Mtro. de primeras letras y Organista q.<sup>e</sup> á sido de esta villa por ocho meses y seis dias que sirbio dho año á razon de dos mil doscientos y sesenta. . . . . 1.543

99 lt. quinientos y setenta r.<sup>s</sup> pagados és á saber doscientos y quarenta á Esteban de Bergareche p.<sup>r</sup> el salario anual y trescientos y treinta á Don Santiago de Bergareche su hijo Organista por tres meses y veinte y quatro dias que tainio el organo en la Ig.<sup>a</sup> de esta citada Villa. . . . . 570

102 (...): veinte y dos por la procesion de la Semana Santa; por dhas rogaciones y procesiones ál sacristan y organista treinta y dos; por la procesion del día de Santa Marina veinte y dos; dros. de una rogacion ál organista ocho: (...)

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1779. ]

lt. mil doscientos y treinta r.<sup>s</sup> de V.<sup>n</sup> satisfechos y pagados a Esteban de Bergareche vecino de esta Villa y Sacristan de su Yglesia parroquial los doscientos cuarenta p.<sup>r</sup> el salario anual correspondiente a este presente año y los novecientos y noventa a nombre de su hijo D.<sup>n</sup> Santiago de Bergareche por el salario anual de Organista tambien correspondiente á este año. . . . . 1.230

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1780. ]

105 lt. mil doscientos treinta r.<sup>s</sup> a Esteban de Bergareche p.<sup>r</sup> la Renta del organo, y Sacristia. . . . 1.230

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1781. ]

55 lt. un mil doscientos y treinta reales de Vellon á D.<sup>n</sup> Santiago de Bergareche organista, y sacristan de esta dha Villa por su salario anual. . . . . 1.230

122 lt. treinta y dos reales á Esteban de Bergareche Sacristan por si y a nombre de D.<sup>n</sup> Santiago de Bergareche Horganista, por estipendio de dos rogaciones hechas a los santos Antonios para alcanzar honeridad de tpo. . . . . 032

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1782. ]

lt. un mil doscientos, y treinta r.<sup>s</sup> a Esteban de Bergareche por el salario de organo y Sacristia. . 1.230

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1783. ]

ltt. diez y seis rr.<sup>s</sup> al organista por su salario de dhas rogaciones. . . . . 016

ltt. dos mil doscientos nov.<sup>ta</sup> y un rr.<sup>s</sup> y veinte y tres mrs. a D.<sup>n</sup> Santiago de Bergareche mro. de niños y organista por su salario. . . . . 2291,23

ltt. ocho rr.<sup>s</sup> a dho D.<sup>n</sup> Santiago por tañer el organo en accion de Gracias del feliz parto de la prinz.<sup>sa</sup> . . . . . 008

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1784. ]

48 lt. dos mil quinientos y treinta r.<sup>s</sup> al Organista y Mro. de primeras letras por su renta anual. . . 2.530

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1785. ]

76 It. dos mil quinientos ochenta y quatro r.<sup>s</sup> a D.<sup>n</sup> Santiago de Bergareche Org.<sup>ta</sup> y Mro. de primeras letras p.<sup>f</sup> su salario anual, refaccion, y trabajo de tañer el org.<sup>no</sup> en tres novenas de Rogac.<sup>s</sup> por el buen temporal. . . . .2.584

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1786. ]

102 It. dos mil quinientos treinta reales de vellon a D.<sup>n</sup> Santiago de Bergareche por su salario anual de Maestro de Escuela, y Organista. . . . .2.530

[ A.H.E.V., RELACIÓN DE MATRIMONIOS, AÑO 1786 (fol. 89). ]

En veinte y uno de Agosto de mil setecientos ochenta y seis yo D.<sup>n</sup> Jorge Pedro de Pujana Cura Benefiz.<sup>do</sup> de las Ig.<sup>as</sup> de esta villa de Ochand.<sup>o</sup> havendo presentado examen de doctrina, la explicación de impedim.<sup>tos</sup> las tres mociones canónicas en tres días festivos continuos al ofertorio de la misa conventual y no resultando impedim.<sup>to</sup> alguno y poniéndome presente consentim.<sup>to</sup> de los padres asistí al Matrimonio q.<sup>e</sup> in facie Ecclesia contrajeron Justo Pastor de Aróstegui hijo lex.<sup>mo</sup> de Ignacio de Aróstegui y Josefa Ant.<sup>a</sup> de Arana nrales. y vez.<sup>os</sup> de la V.<sup>a</sup> de Elgoibar; y Fran.<sup>ca</sup> Juliana de Larrinoa, hija lex.<sup>ma</sup> de Fran.<sup>co</sup> de Larrinoa y Nicolasa de Garamendi nral. y vez.<sup>os</sup> de esta villa siendo testigos Dn. Carlos de Burgoa, D.<sup>n</sup> Josef Gregorio de Zaldibar, D.<sup>n</sup> Santiago de Zaldibar y otros muchos, y se velaron al mismo día del dho mes.

D.<sup>n</sup> Joege Pedro de Pujana

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1787. ]

101 Dos mil quinientos y treinta R.<sup>s</sup> a Don Santiago de Bergareche Mro. de Escuela y Organista por su salario. . . . .2.530

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1788. ]

It. Dos mil quinientos treinta reales a D.<sup>n</sup> Santiago de Bergareche Maestro de Primeras letras, y Organista por su salario anual. . . . .2.530

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1789. ]

It. dos mil quinientos y treinta r.<sup>s</sup> pagados en esta forma, un mil seiscientos ochenta y seis r.<sup>s</sup> y veinte y dos mrs. a D.<sup>n</sup> Santiago de Bergareche por los dos tercios primeros del año que ha serbido a esta Villa como tal Mtro. de Escuela y Organista y los ochocientos quarenta y tres r.<sup>s</sup> y doze mrs. a D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui por ultimo tercio que ha servido en dicho exercicio. . . . .2.530

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1823. ]

It. Dos mil trescientos sesenta r.<sup>s</sup> á D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui organista de esta Villa, con los que, y quinientos sesenta r.<sup>s</sup> entregados por el Depositario anterior se halla satisfecho del salario de todo el año. . . . .2.360

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1824. ]

Cuatro mil cuatrocientos treinta y cinco rs y medio pagados á D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui y su hijo

D.<sup>n</sup> José Agustín por el salario de todo el año como organista y de once meses que han servido el magisterio de primeras letras. . . . . 4435 1/2

[ A.H.P.A., LIBRO DE PROTOCOLOS NOTARIALES, AÑO 1824. ]

En la villa de Ochandiano a seis de Abril de mil ochocientos veinte y cuatro ante mi el Ecno. y testigos se constituo D.<sup>n</sup> Jose Agustín de Arostegui natural de esta villa y residente en elle y dijo: Que la Jusicia Ayuntamiento y vecinos de la misma se había dignado elegirle y nombrarle por organista de la Iglesia de esta referida villa, y para el mas esmerado y exacto desempeño de dicho empleo se le ha pedido por los representantes de ella otorgue la competente Esra. a lo q.<sup>e</sup> ha condescendido y para q.<sup>e</sup> tenga efecto en la vía y forma q.<sup>e</sup> mas haya lugar en dro. cerciorado del q.<sup>e</sup> le compete otorga q.<sup>e</sup> se obliga a cumplir con la mayor exactitud vigilancia y solicitud las condiciones q.<sup>e</sup> se le han hecho notorias y son las siguientes:

Que ha de teñer el organo durante los tres años primeros contados desde esta fha en todos los dias a Misa, y en los dias festivos a Misa y Visperas: Que su Padre D.<sup>n</sup> Justo Pastor segun lo tiene prometido en la Esra. q.<sup>e</sup> ha otorgado este dia de la obligacion de Escuela ha de acompañar en todos los dias solemnes y sus funciones a cantar siempre q.<sup>e</sup> se halle en disposicion para ello.

Que tendra a su cargo el peso ó alondiga de esta villa con la obligacion de sacar las sisas mensuales, y la sisa particular segun costumbre al Sindico Pror. ó Fiel con los dros. q.<sup>e</sup> le produxieren a su favor q.<sup>e</sup> son los siguientes: Trescientos r.<sup>s</sup> del dro. de la sisa ded Durango: Doscientos r.<sup>s</sup> de la del Señorío: Quinientos r.<sup>s</sup> por los cinco pellejos de vino q.<sup>e</sup> dan los Arrieros obligados de la villa: dos reales por cada pellejo de aceite que se pese: dos reales por cada tercio de jabon: dos reales por cada tercio de leña: un real por cada pellejo de vino clarete q.<sup>e</sup> se pese fuera de los obligados, sea por faltas para la taverna o particulares, y lo mismo en vino blanco y generoso: un real de cada cerdo q.<sup>e</sup> se pese: un real por cada pesada de cueros ó sebos: medio real por cada cabra o carnero: Y ademas por el Ayuntamiento se le contribuirá con cuatro reales y medio diarios.

Que tendra obligacion de enseñar la musica y canto llano a todos los q.<sup>e</sup> quieran asistir por ocho reales mensuales a cada uno de los niños q.<sup>e</sup> se le presenten para el efecto y harán el pago a la entrada del mes, para lo cual se le señala la hora de las once a las doce de cada dia.

Bajo cuias condiciones se obligo a tomar a su cargo el tañer dicho organo en todos los dias de los tres años, y en todas las funciones solemnes q.<sup>e</sup> se ofrezcan: y hallandose presentes los Señores D.<sup>n</sup> Santiago de Iturzaeta Alcalde y Juez ordinario: D.<sup>n</sup> Pablo de Ajuria, D.<sup>n</sup> Juan Andres de Eguia Regidores, D.<sup>n</sup> Domingo Tomas de Iturzaeta, D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> dde Urrejola Sindicos y D.<sup>n</sup> Domingo de Landaburu Diputados del comun, y enterados a su satisfaccion del tenor de esta Escritura y sus condiciones digeron, q.<sup>e</sup> en virtud de la comision q.<sup>e</sup> tienen de su Ayuntamiento la aceptan por hallarse en un todo conforme a lo pactado con el organista obligado, quien á la observacion y cumplimiento de todo lo referido obliga sus bienes muebles raices dros. y acciones havidas y por haver dio el poder necesario a las justicias y Jueces de su facultad competentes a quienes se somete para su apremio como por sentencia definitiva pasada en autoridad de cosa juzgada y consentida que por tal la recibe y renuncia las leies fueros y dros. de su favor con la general en forma.

Asi lo otorga á quien doi fe conozco y lo firma siendo testigos Cayetano de Urigoitia Pedro de Urrejola, y Fran.<sup>co</sup> de Urrejola vecinos de esta expresada villa de Ochandiano q.<sup>e</sup> a todos igualmente los conozco de q.<sup>e</sup> doi fe y firme con el otorgante.

Jose Agustín de Arostegui

Ante mi

Timoteo Ochoa de Echagüen

[ A.H.E.V., RELACIÓN DE MATRIMONIOS, AÑO 1824 (fol. 223). ]

José Agustín de Aróstegui y Catalina de Urandurraga.

A diez y nueve de Octubre de mil ochocientos y veinte y cuatro: Yo D.<sup>n</sup> Santiago de Bergareche, Cura y Beneficiado de las Iglesias de esta Villa de Ochandiano precedido al examen de doctrina cristiana, explicación de impedimentos, y leídas las tres canónicas mociones que dispone el S.<sup>mo</sup> Concilio de Trento en tres días festivos continuos al tiempo del ofertorio de la Misa Conventual y no resultando impedimento alguno con licencia de sus padres, asistí al Matrimonio que in facie Ecclesiae contrayeron José Agustín de Aróstegui, natural de esta villa, hijo legítimo de Justo Pastor, natural de Elgoibar, y Francisca Juliana de Larrinoa, natural de esta villa y vecina de ella; y Catalina de Urandurraga, hija legítima de Eduardo de Urandurraga y María Concepción de Basaguren, naturales y vecinos de esta referida villa; siendo testigos José Domingo de Basaguren, Francisco de Basaguren, José María de Galíndez, Jorge de Iturzaeta, y otros vecinos naturales de esta citada villa: Así mismo se velaron en el mismo día y para que conste firmé:

D.<sup>n</sup> Santiago de Bergareche

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1825. ]

Mil seiscientos cuarenta y dos rs. y diez y siete mrs. á D.<sup>n</sup> José Agustín de Arostegui, por su salario de Organista. . . . . 1642 1/2

Dos mil novecientos veinte rs. á D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui por su salario de Maestro de primera enseñanza. . . . . 2920

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1826. ]

Mil seiscientos cuarenta y dos al Organista D.<sup>n</sup> José Agustín de Arostegui también por su salario. 1642

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1827. ]

Mil seiscientos cuarenta y dos rs. al Organista D.<sup>n</sup> José Agustín de Arostegui por su salario. 1642

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1828. ]

Ayuntam.<sup>to</sup> del día 14 de Enero.

En la Sala Consistorial de esta N.<sup>o</sup> Villa de Ochandiano á catorce de Enero de mil ochocientos veinte y ocho, se congregaron según lo tienen de costumbre, los Sres. Alcalde Juez ordinario, Regidores capitulares, Síndicos Regidores, Diputados del comun, Síndicos personero, D.<sup>n</sup> Antonio de Urandurraga, D.<sup>n</sup> Santiago de Iturzaeta, D.<sup>n</sup> Domingo Tomás de Iturzaeta, D.<sup>n</sup> Vicente de Elguea, D.<sup>n</sup> Manuel Lázaro de Oyanguren, D.<sup>n</sup> Gaspar de Eguía, D.<sup>n</sup> Millán de Abarrategui, D.<sup>n</sup> Segundo de Ondaran, D.<sup>n</sup> José de Ajuria, D.<sup>n</sup> Juan Fran.<sup>co</sup> de Vicinay, D.<sup>n</sup> Alejo Fermín de Elosua, D.<sup>n</sup> Gabriel de Burgoa, D.<sup>n</sup> Bartolomé de Pujana menor y D.<sup>n</sup> Pedro de Burgoa Diputados de Ayuntam.<sup>to</sup> y estando así convocados para tratar y resolver asuntos concernientes al bien general de esta Villa, habiendo manifestado que son la mayor y mas sana parte de los Sres. que la representan, en testimonio de mí el Esno. acordaron lo siguiente.-

D.<sup>n</sup> Justo Pastor y D.<sup>n</sup> José Agustín de Arostegui Maestro de primeras letras y organista asalariados de esta Villa presentaron un memorial esponiendo que en consideracion de la abanzada edad y dilatados años de servicio que lleva el primero, y deseando por su parte que la primera educacion sea dirigida con aquellos conocimientos que requiere un ramo tan interesante y dedicado y (?) por sí solo atender el espresado D.<sup>n</sup> Justo, se habian propuesto el que el referido D.<sup>n</sup> José Agustín presenta á la Villa de Bilbao al lado de un buen Maestro de primeras letras se perfeccione en esta enseñanza, y despues de

examinado y obtenido el correspondiente titulo conforme se proclama en el nuevo Reglam.<sup>10</sup> de Escuelas de primeras letras, aiude á su Padre en las horas que le (?) despues de atender á su obligacion de organista, con lo que quedarán cumplidas las intenciones del Ayuntamiento.<sup>10</sup> que solo espera á la buena dedicacion de la jubentud. Y enterados los Sres. constituyentes de esta solicitud acordaron que concedian su permiso á dho D.<sup>n</sup> José Agustin de Arostegui para que trasladandose a Bilbao, adquiriera los conocim.<sup>10s</sup> que desea y manifiesta en dho memorial, y luego que sufra el examen y obtenga el titulo de Maestro de primera educacion, el Ayuntamiento.<sup>10</sup> procederá al otorgam.<sup>10</sup> de las Escrituras que pretenden los dos supligrantes bajo de aquellas condiciones que tenga por conveniente disponerlas.

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1828. ]

Ayuntam.<sup>10</sup> del dia 7 de Sep.<sup>b<sup>e</sup></sup>.

En la Sala Consistorial de esta Villa de Ochandiano á siete de Septiembre de mil ochocientos veinte y ocho, se congregaron en la forma acostumbrada los Sres D.<sup>n</sup> Pedro de Garay Gordobil Alcalde Juez ordinario de ella y su jurisdiccion, D.<sup>n</sup> Fermin de Astola y D.<sup>n</sup> Santos de Ugarte Regidores, D.<sup>n</sup> Julian de Alday, Sindico Procurador general, D.<sup>n</sup> Diego de Ajuria guerra Diputado del comun, D.<sup>n</sup> Luis de Usaola Sindicos Procuradores, D.<sup>n</sup> Antonio de Urandurraga, D.<sup>n</sup> Pedro de Burgoa, D.<sup>n</sup> Gaspar de Eguia, D.<sup>n</sup> José de Ajuria, D.<sup>n</sup> Segundo de Ondaran, D.<sup>n</sup> Millan de Abarrategui, D.<sup>n</sup> Justo Marcos Ortiz de Mendibil, D.<sup>n</sup> Gabriel de Burgoa, D.<sup>n</sup> Leon de Urigoitia, D.<sup>n</sup> Vicente de Elguea, D.<sup>n</sup> Santiago de Iturzaeta, D.<sup>n</sup> Juan Fran.<sup>co</sup> de Vicinay, D.<sup>n</sup> Dom.<sup>o</sup> Tomas de Iturzaeta y D.<sup>n</sup> Cayetano de Urigoitia Diputados de Ayuntamiento.<sup>10</sup>, y estando asi convocados para conferenciar y resolver asuntos concernientes al mejor servicio del Rey Ntro. Sr., bien y utilidad de esta Villa despues de haber asegurado qe componian la mayor y mas sana parte de la representacion de ella en testimonio de mi el Esno. su Secretario acordaron lo que sigue.-

A fin de que este Ayuntamiento.<sup>10</sup> pueda desembarazarse del asunto que hace tiempo ha sido causa de varias conferencias con motivo de las disputas que han tenido D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui y su hijo D.<sup>n</sup> José Agustin sobre la diferencia y arreglo de salario que deben disfrutar como Maestro de niños y organista de esta Villa, se resolvió unaním.<sup>te</sup> que ambos nombrasen dos sujetos de su confianza para que entre ellos hagan la distribucion de los doce rs. y medio que se les paga de los fondos comunes, y de los emolumentos que gozan, conviniendo entre si lo que cada uno ha de disfrutar por el empleo que desempeña, y en el caso de no avenirse amigablem.<sup>te</sup> entre los dos, que el Sr. Alcalde viendo las razones que respectibam.<sup>te</sup> espongan y el parecer de los dos asociados, resuelva y dictamine lo que á S.S. le parezca conveniente sin dár lugar á ulteriores reclamaciones.

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1828. ]

Mil doscientos setenta y cuatro rr. entregados al Organista D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui por id. . . 1274

Mil setecientos catorce rr. y diez y siete mrs. al Oeganista D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui, á saber mil cuatrocientos ochenta y nueve por su salario del semestre ultimo, y doscientos veinte y cinco y medio correspond.<sup>tes</sup> al primer semestre. . . . .1714:17

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1829. ]

It. Mil quinientos treinta y ocho rr. y diez y siete mrs. a D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui Organista por id. . . . .1538:17

It. Mil quinientos sesenta y cuatro rr. á D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui Organista por su salario de los seis meses ultimos. . . . . 1564

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1830. ]

Mil seiscientos veinte y nueve al Organista D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui por su salario. . . .	1629
Mil seiscientos cincuenta y seis, al Organista D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui por su salario de seis meses. . . . .	1656

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1831. ]

Tres mil doscientos ochenta y cinco al Organista D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui. . . . .	3258
---	------

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1832. ]

Tres mil trescientos reales al Organista D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui. . . . .	3300
---	------

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1833. ]

Mil seiscientos veinte y nueve rr. al Organista D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui. . . . .	1629
Mil seis cientos cincuenta y seis al Organista D. Justo Pastor de Arostegui por su salario. . .	1656

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1834. ]

It. Mil rr. á D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui para en cuenta de su salario. . . . .	1000
It. Son data trescientos reales satisfechos á D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui organista de la Villa para en cuenta de mayor cantidad devengada por su salario. . . . .	300

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1835. ]

It. Cien rr. á D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui Organista por resto de su salario vencido en el año de 34. 100	
---	--

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1836. ]

It. Son data trescientos treinta y un rr. satisfechos á D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui Organista en pago de su salario. . . . .	331
It. Quinientos y cuarenta rr. á dho D. <sup>n</sup> José Agustin y D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui Organistas en cuenta de sus salarios segun recivo. . . . .	540
It. Doscientos y setenta rr. á D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui para mayor cantidad de su salario. 270	

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1837. ]

It. cuarenta rr. al Organista D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui para id. . . . .	40
It. doscientos treinta y cinco rr. á D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui organista para id. . . . .	235

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1838. ]

Da en descargo cuatrocientos cincuenta y un rr. satisfechos á D. <sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui Organista para en cuenta de su salario. . . . .	451
---	-----

Son data seiscientos y tres rr. satisfechos á D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui Oeganista para en cuenta de su salario. . . . . 603

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1839. ]

Primeramente son data cuatrocientos ochenta y tres rr. satisfechos en parte de pago de su salario á D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui. . . . . 483

Primeramente da en data trescientos y un rr. satisfechos á D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui Organista por su salario. . . . . 331

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1840. ]

It. Setecientos veinte y ocho rr.<sup>s</sup> á D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui por la asignacion de cuatro rr. diarios como organista y Mtro. jubilado. . . . . 728

It. Mil rs. al Mtro. de 1<sup>as</sup> Letras D.<sup>n</sup> José Agustin de Arostegui que tambien ejerce de Organista. 1000

It. Setecientos treinta y seis rr. á D.<sup>n</sup> Justo Pastor de Arostegui por su jubilacion. . . . . 736

It. Mil reales al Organista y Maestro de primera educacion por su salario de seis meses. . . 1000

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1844. ]

En la Villa de Ochandiano á veinte y dos de Diciembre de mil ochocientos cuarenta y cuatro se juntaron en Ayuntamiento gral. segun costumbre para tratar conferir y resolver asuntos concernientes al servicio de ambas M.M. divina y humana, bien y utilidad de esta Villa los Señores D.<sup>n</sup> Domingo de Vicinay Alcalde, D.<sup>n</sup> Francisco de Oyangueren Teniente, D.<sup>n</sup> Pedro de Ajuriaguerra, D.<sup>n</sup> José de Aspe, D.<sup>n</sup> Domingo de Urrejola y Bilbao, D.<sup>n</sup> Ramon de Usaola, D.<sup>n</sup> Juan de Viciola y D.<sup>n</sup> José de Ortueta Regidores, y D.<sup>n</sup> Ignacio Javier de Pujana Proc. Sindico, individuos del Ayuntamiento, con asistencia de muchos vecinos que concurrieron convocados con anterioridad, y cuya especifica nomina se omite por evitar prolijidad: y estando asi juntos y congregados en presencia de mi el Secretario de Ayuntamiento se acordó lo que sigue:

... se dio cuenta de un Memorial presentado por mi el Secretario de Ayuntamiento ofreciendo organizar y dirigir la Escuela de esta Villa introduciendo los mejores metodos que se conocen, y ampliando la enseñanza en las diferentes asignaturas de reglamento; proponiendo proporcionar de su cuenta los enseres que faltan en la Escuela, y en fin arreglar la Escuela de esta Villa en el estado mas completo, y dirigirlas convenientemente, pues que se hallaba muy poco atendida por las ocupaciones del Mtro. D.<sup>n</sup> José Agustin de Arostegui, quien le habia indicado presentase memoria, y el Ayuntamiento enterado, resolvió, que mediante D.<sup>n</sup> José Agustin tiene otorgada Esra. de servicio de Mtro. y aneja tambien la ocupacion de organista, no pueden por ahora mientras cumpla el tpo. señalado en la Esra. de servicio de Mtro.; pero que en el caso de que el Ayuntamiento de esta Villa tratase de prover la Escuela de otro Mtro. en cualquier tpo. daban la preferencia al esponente tanto por sus ventajosas proposiciones, como por sus servicios que presta en sus funciones de Secretario, haciendolas de Esno. en muchos casos, por no haberlo en la Villa; como tambien por sus buenas cualidades para desempeñar en el Magisterio de primeras letras; y pruebas que há dado de capacidad.

A esta tpo. se hizo presente que la Escuela de esta Villa se hallaba en el mayor abandono por cuanto el actual Mtro. D.<sup>n</sup> José Agustin de Arostegui por las ocupaciones de organista y el cargo del peso, no podia atender debidamente y con regularidad ál establecimiento de la enseñanza; se tomo en consideracion esta esposicion, y por ultimo se resuelve que cumpla el referido Arostegui la obligacion que tiene contraida, y que para que no interrumpa la asistencia en la Escuela, en la horas en que haya de tañer el

organo, ponga de sustituto un muchacho dedicado organista, y que el indicado Arostegui continúe en la Escuela, entendiéndose esto en los días de labor en que haya clase.

Domingo de Vicinay  
Pedro de Ajuria Guerra

Fran.<sup>co</sup> de Oyarguren  
Domingo de Urrejola

Fran.co Javier de Pujana

[ A.H.E.V., RELACIÓN DE FINADOS, AÑO 1846 (fol. 200v). ]

Justo Pastor de Aróstegui: A treinta de Abril de mil ochocientos cuarenta y seis a las cuatro y media de la tarde de este día después de haber recibido los Stos. Sacramentos y haber testado a los setenta y ocho años de su edad murió Justo Pastor natural de Elgoibar y vecino de esta villa; estuvo casado con Josefa Larrinoa natural de ésta, de cuyo Matrimonio dejó cinco hijos llamados Fr. Marcelino Andrés religioso de la orden de San Francisco, José María casado con Gabriela de Larrondo, Benita con Antonio de Unzalu, José Agustín con Polonia de Garamendi en terceras nupcias, y Justo Atanasio con Martina de Urréjola. Todos naturales de esta menos Gabriela, que es de Orozco, y sus expresados hijos sufrieron su alma con as exequias correspondientes y para que conste firmé el infrascrito cura.

D.<sup>n</sup> José de Pujana

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1847. ]

En la Villa de Ochandiano a diez y nueve de Setiembre de mil ochocientos cuarenta y siete reunidos en junta los Señores D.<sup>n</sup> Luis de Urigoitia Alcalde, D.<sup>n</sup> Valentin de Ochandiano, D.<sup>n</sup> Juan de Vicinai, D.<sup>n</sup> Juan Ignacio de Ocerin, D.<sup>n</sup> Crisotomo de Goicolea, D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> Galindez y D.<sup>n</sup> José M<sup>a</sup> Galindez, Regidores; y estando así congregados acordaron lo siguiente con pres.<sup>a</sup> del Teniente.

El Sr. Alcalde mostró un oficio del Jefe Político de esta Prov.<sup>a</sup> de fha, y del cor.<sup>te</sup> manifestándole q.<sup>e</sup> a consecuencia de la queja q.<sup>e</sup> le fué dada de q.<sup>e</sup> el Mtro. de escuela primaria desempeña además del Magisterio los destinos de Organista y pesador; se disponga q.<sup>e</sup> el citado maestro opte por uno de los mencionados destinos según previenen las R.<sup>s</sup> ordenes; y enterados resolvieron después de una larga conferencia q.<sup>e</sup> se comunique al Maestro D.<sup>n</sup> José Agustín Arostegui lo acordado por el Sr. Jefe Político; para que disponga lo concerniente este Ayuntamiento se dispuso la junta sobre el contitular para el día veinte y uno.

Luis de Urigoitia  
Valentin Ochandiano  
Jose M<sup>a</sup> de Galindez  
Juan Ignacio de Ocerin

Fermin M<sup>a</sup> de Garamendi  
Crisotomo de Goicolea  
Fran.co de Galindez

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1847. ]

En la Sala consistorial de la Villa de Ochand.<sup>no</sup> a veinte y uno de Setiembre de mil ochocientos cuarenta y siete se juntaron en Ayuntamiento según lo tienen de uso y costumbre los Señores D.<sup>n</sup> Luis de Urigoitia Alcalde, D.<sup>n</sup> Fermin M<sup>a</sup> de Garamendi Teniente, D.<sup>n</sup> Valentin de Ochandiano, D.<sup>n</sup> Juan de Vicinay, D.<sup>n</sup> Juan Ignacio de Ocerin, D.<sup>n</sup> Crisostomo de Goicolea, D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> y José María de Galindez, Regidores sindicos del Ayuntam.<sup>to</sup> de la espresada Villa, y estando así juntos y congregados p.<sup>a</sup> tratar conferenciar y resolver asuntos concernientes al bien y utilidad de esta dicha Villa acordaron lo siguiente:

El Señor Alcalde manifestó y había recibido un oficio de fha; que se dio á entender á la junta y es del tenor sig.<sup>te</sup>:

*A este Gobierno Político se han quejado de q.<sup>e</sup> el Maestro de esa Villa esta desempeñando además del magisterio, los destinos de organista y fiel romanero de la alondiga contraviendo á lo dispuesto en*

la R<sup>l</sup> orden de 9 de Febrero ultimo (?) en el Boletín Oficial de 25 del mismo mes. Y en su consignacion hé resuelto ordenar a V. como lo verifico q.<sup>e</sup> en el caso de ser cierta la queja espresada haga V. q.<sup>e</sup> el citado Maestro opte por uno de los mencionados destinos segun previene la referida R<sup>l</sup> orden; de haber dado V. cumplim.<sup>to</sup> á lo q.<sup>e</sup> se ordena en el presente oficio me dará V. aviso Dios gude. Vd..

Consiguiente á lo que se preceptua por el citado oficio por unanime acuerdo de los Señores de esta junta se llamó á esta sala al maestro de 1<sup>a</sup> letras D.<sup>n</sup> José Agustín de Arostegui; y luego que compareció se le hizo saber el contexto del oficio dicho, y enterado dijo que tenia por mas conveniente optar por el destino de organista y pesador, dimitiendo el Magisterio; en su vista se procedió a tratar en razon al sueldo q.<sup>e</sup> habia de señalarle por el destino de organista; y hechas las proposiciones oportunas se resolvió por el Ayuntamiento de acuerdo con el mismo Arostegui, y la dotacion ha de consistir en dos mil y cien reales anuales por el cargo de organista, pagados por los fondos publicos; y que por razon del encargo del peso de la alondiga, há de disfrutar los años que segun costumbre le estan anejos.

En seguida se procedió a tratar de la manera de proveer la escuela, de nuevo Maestro, y atendiendo á las recomendables circunstancias q.<sup>e</sup> concurren en el profesor de instruccion primaria D.<sup>n</sup> Marcos de Gallaga natural y vecino de esta Villa, q.<sup>e</sup> hasta ahora ha desempeñado las funciones de Secretario de Ayuntamiento se acordó unánimemente nombrarle, y nombra para el servicio de dicha circular como Profesor titular de las mismas, y de ello se pase la oportuna comunicacion al Señor Gefe Politico de esta Prov.<sup>a</sup>.

Asi mismo se resolvió se haga saber al Señor Gefe Politico la circunstancia de que la escuela de niños de esta misma Villa se halla dirigida por el espresado Profesor D.<sup>n</sup> Marcos de Gallaga, y asistida en compañía de D.<sup>a</sup> Jacinta de Ajuria interinamente.

Luis de Urigoitia  
Juan de Vicinay  
Fran.<sup>co</sup> de Galindez

Fermin M<sup>a</sup> de Garamendi  
Jose M<sup>a</sup> de Galindez  
Juan Ignacio de Ocerin

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1850. ]

En la Sala Consistorial de la Villa de Ochandiano á diez de Abril de mil ochocientos cincuenta se reunieron en sesion los Señores Dn. Domingo de Urrejola Alcalde, Dn. Justo Marcos Ortiz de Mendibil Regidores Dn. Gregorio de Aspe, id. Dn. Manuel de Abasolo id. Dn. Domingo de Eguia, id. Dn. José de Landa Regidor Sindico, con asistencia de Dn. Juan Ignacio de Ocerin Teniente de Alcalde; y se resolvió lo que sigue: El Sr. Alcalde manifestó que habiendo concluido el termino fijado para la presentacion de memoriales en solicitud de la plaza vacante de la Secretaría de este ayuntamiento se estaba en el caso de proceder al nombramiento segun dispone la ley: se entero la junta de que habia tres aspirantes á saber, Dn. José Agustín de Arostegui, Dn. Zeron de Garagoa, y Dn. Justo Anastasio de Arostegui, y atendiendo á las circunstancias que concurren en el espresado aspirante Dn. José Agustín de Arostegui, dijeron que debian nombrar, y en efecto le nombraron secretario de este ayuntamiento, el cual desempeñará su encargo segun dispone la ley de ayuntamientos vigentes, gozando del sueldo anual de mil cien reales (?): que se comunique al interesado este nombramiento: dando también aviso al gobernador de esta provincia: para los efectos oportunos firmaron los señores concurrentes.

Domingo de Urrejola  
Justo Marcos Ortiz de Mendizabal  
Domingo de Eguia

Juan Ignacio de Ocerin  
Gregorio de Aspe  
Manuel de Abasolo

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1859. ]

Sueldo anual al Organista segun libram. <sup>to</sup> N <sup>o</sup> 20. . . . .	2100
A la orquesta y musicos del coro de la parroquia libram. <sup>to</sup> N <sup>o</sup> 65. . . . .	400

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1860. ]

Al organista sueldo anual libram. <sup>to</sup> N° 26. . . . .	2100
A la orquesta vocal é instrumental del coro libram. <sup>to</sup> N° 70. . . . .	400
A la charanga de aficionados de la villa libram. <sup>to</sup> N° 71. . . . .	400

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1861. ]

24 Sueldo del Organista. . . . .	2100
59 Al director de la Orquesta del Coro. . . . .	400
60 Al mismo p. <sup>a</sup> papeles de musica. . . . .	200

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1863. ]

Sesión del día 31 de Enero.

En la villa de Ochandiano á treinta y uno de Enero de mil ochocientos sesenta y tres; bajo la presidencia del señor Dn. Nicasio de Garamendi Alcalde del mismo se reunieron el teniente Dn. Acisclo de Quintana regidores Dn. Timoteo de Maidagan, Dn. Estanislao de Ochandiano, Dn. Mateo de Arrieta, Dn. José M<sup>a</sup> de Viteri y el sindico Dn. Mateo de Burgoa y yo el secretario de órden de su merced ley una esposicion de Dn. José Agustín de Arostegui actual organista haciendo presente que teniendose que limitar á poca ganancia por motivo del sueldo mezquino que recibia de ambas cosas y que de le asignase alguna cosa á su sueldo y que procuraria agradecer la asignacion que se le hiciese esmerandose como hasta ahora en el desempeño de su cargo, el Ayuntamiento en vista de la presente esposicion vino en levantarle los dos mil y cien reales á tres mil con la condicion de que procurase en su desempeño satisfacer á los buenos deseos de los habitantes de esta villa y sostener a los típles como es costumbre.

Acto continuo el señor Presidente hizo presente á los concejales...

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1868. ]

Inmediatamente se trató á insinuacion del Señor Presidente sobre las economías que precisamente han de introducirse en el año que rige desde primero de Julio y por unanimidad se acordaron los siguientes:

En el sueldo del Depositario, cuarenta escudos, en el de organista cuarenta escudos, en el de sacristan diez escudos, el de sereno suprimido, señalando unicamente setenta y tres escudos por el cuidado del alumbrado público, en el de guardamonte ciento cinco escudos y quinientas milésimas, el alumbrado ciento cincuenta escudos, disponiendo que se pusiese en conocimiento de los interesados las reformas ó economias introducidas antes del día primero de Agosto para que si algunos no se conforman á ellas se provean las plazas con el sueldo que resulta hechas dichas economias.

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1877. ]

Sesion del día 2 de Agosto.

En la sala consistorial de esta Villa de Ochandiano á dos de Agosto de mil ochocientos setenta y siete, bajo la presidencia del Señor Alcalde Don Tiburcio de Ondaro, se reunieron en reunion ordinaria los señores que componen el Ayuntamiento cuyos nombres se espresan al margen, con asistencia de mi el Secretario y declarada abierta la sesion por el Señor Presidente, se dio cuenta a una instancia presentada por D.<sup>n</sup> José Agustín de Arostegui Organista de la Parroquia Matriz de esta misma Villa mani-

festando que el Ayuntamiento del año proximo pasado que era Alcalde D.<sup>n</sup> Ignacio de Herrera, en aten-  
cion de que habia sido destituido dicho Señor Arostegui del cargo de la alhondiga y que solo le queda-  
ba el sueldo de siete r.<sup>s</sup> por el servicio del Organo sueldo insignificante para su sustento, le concedio  
aquella corporacion un real de aumento en su salario, mas al tiempo al tiempo de hacerle paga de dicho  
sueldo por omision involuntaria se le quedo sin pagar aquel real de aumento habiendole hecho sola-  
mente con el sueldo de los siete reales, y que por lo tanto solicitaba a la corporacion presente se dig-  
nase aprobar la gratificacion espresada, y estenderle un libramiento para hacer el cobro donde corres-  
ponda: el Ayuntamiento no hallando ningun antecedente ni consta en ninguna de las actas de sesiones  
celebradas por el Ayuntamiento anterior que justifique le fué concedido aumento de sueldo y que por otra  
parte que los fondos del pueblo no llegan para aumento de sueldos ni tampoco para hacer satisfecho  
los otros devengados por los empleados, acordó desestimar la presencion por unanimidad.

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1879. ]

Sesion del dia 21 de Agosto.

En la sala Consistorial de esta villa de Ochandiano á veinte y uno de Agosto de mil ocho cientos  
setenta y nueve bajo la presidencia de D.<sup>n</sup> José Sandalio Primer Alcalde, se reunio el Ayuntamiento de  
la misma de los Señores que al margen se espresan asistido de mi el Secretario: y habierta la sesion por  
el Señor Presidente se dió lectura á una solicitud de D.<sup>n</sup> José Agustin de Arostegui Organista de la  
Parroquia de la misma manifestando que en la Alcaldia de D.<sup>n</sup> Ignacio de Herrera se le aumento un real  
á su sueldo y que por un descuido involuntario no se le habia abonado: y que siendo su sueldo de orga-  
nista muy insignificante para el servicio que debe prestar, suplica se le aumente el real que antes le fué  
concedido. El Ayuntamiento considerando que la renta del organista es muy reducida y atendiendo ade-  
mas a sus servicios, acordo por unanimidad aumentar un real diario al sueldo que hasta la fecha goza  
cuyo aumento se considerará desde primero de Julio proximo pasado en adelante. Con lo que se levan-  
to la sesion y firman los concurrentes de que certifico=

José Sandalio Romero	Agustin Ajuria Guerra
Luis Canal	Domingo de Zumelza
Juan Ignacio Vicinay	Pio de Aspe
Juan Oyanguren	Jose de Urigoitia

[ A.H.E.V., RELACIÓN DE FINADOS, AÑO 1879 (fol. 245v-246). ]

José Agustín de Aróstegui, viudo 27 de Octubre de 1879

Como cura coadjutor y personal de párroco de la Iglesia Matriz de Santa Marina de esta villa de  
Ochandiano provincia de Vizcaya mandé dar sepultura eclesiástica en el día de la fecha al cadáver de  
José Agustín de Aróstegui natural de esta expresada villa de setenta y cinco años de edad de oficio orga-  
nista de dicha Parroquia: viudo en primeras nupcias de Catalina de Urandurraga en segundas con  
Josefa Fernanda de Goicolea y en terceras de Polonia de Garamendi todas naturales de esta citada villa  
hijo legítimo de Justo Pastor de Aróstegui natural de Elgoibar provincia de Guipúzcoa y Francisca Juliana  
de Larrinoa (...). Falleció a las diez y media de la mañana del día veinte y seis á consecuencia de pul-  
monía catarral según de certificado facultativo después de haver recibido los S.S. de Penitencia...

D. Bernabé de Ocerin y Pujana

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1879-80. ]

Idem al organista. ....	790
A los musicos del coro. ....	100

[ A.M.O.. LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1880. ]

Sesion del dia 19 de Agosto

En la sala Consistorial de esta villa de Ochandiano á diez y nueve de Agosto de mil ochocientos ochenta bajo la presidencia de D.<sup>n</sup> Jose Sandalio Romero Alcalde se reunio el Ayuntamiento de la misma que componen los [concejales] D. Agustin A. Guerra, Luis Cano, Cipriano Arruabarrena, Domingo Zumelza, Felipe Arrese, Juan Ig.<sup>o</sup> Vicinay, Pio Aspe y Juan Oyanguren, atendidos de mi el Secretario. El Señor Presidente manifesto que el objeto de practicar el nombramiento de Organista de la Parroquia que hacia tiempo estaba desempeñando interinamente D.<sup>n</sup> Ignacio Langarica, á cuyo efecto se leyo una carta de D.<sup>n</sup> Isidoro Ruiz de Arbulo quien por su interes y de hacer un bien á D.<sup>n</sup> Saturnino de Urrejola propone el nombramiento á favor del Saturnino quien dentro de dos años puede hacerse cura y siendo organista tendra la villa el beneficio de una (?) mas: si bien hoy no cuenta con la soltura necesaria para desempeñar la plaza podra muy bien estar corriente para cuando se ordene de cura, obligandose dicho D.<sup>n</sup> Isidoro Ruiz de Arbulo á traer un sustituto para cubrir dicha plaza y obligaciones que se le impongan por el Ayuntamiento, y si al ocupar la plaza por D.<sup>n</sup> Saturnino resultara que no ha conseguido la soltura suficiente, previo un examen, el Ayuntamiento tendrá derecho á anunciar vacante la citada plaza y proveerla en persona que reuna las condiciones necesarias. El Ayuntamiento considerando que ademas de hacer un bien a D.<sup>n</sup> Saturnino dandole el nombramiento de tal organista, tiene el pueblo la ventaja de tener un cura mas á una hora fija en los dias de fiesta, accedio unanimente la proposicion del Sr. D.<sup>n</sup> Isidoro Ruiz de Arbulo y recayo el nombramiento á favor del citado D.<sup>n</sup> Saturnino de Urrejola, joven de relevantes condiciones para quien con ayuda de dicha plaza puede hacerse Presbitero en dos años, señalandole las obligaciones siguientes:

1ª. Será obligacion del organista asistir diariamente á misa mayor y visperas los dias festivos, y á la salve en los dias de costumbre.

2ª. Asistirá tambien á las hermitas en los dias señalados para la celebracion de las misas, á cantar la misa y visperas en los dias de costumbre; y tambien á los entierros y honras a tocar el piano, por cuya asistencia tiene asignados sus derechos.

3ª. Será tambien obligacion del organista enseñar el solfeo á cuatro jovenes tiples, de buena voz que sean hijos de los vecinos de la villa, y tenerlos siempre corrientes para cantar en el coro, cuyos tiples seran escojidos por el mismo organista previo examen y aprobacion de las voces, deviendo ser tambien aprobados por el Ayuntamiento, siendo preferido los hijos de los pobres y jornaleros en iguales circunstancias.

[ A.M.O., LIBRO DE CUENTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1880-81. ]

Al organista de la parroquia por su sueldo anual. . . . .	750
A los musicos del coro. . . . .	100

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1883. ]

Sesion del dia 14 de Junio.

En la casa consistorial de esta villa de Ochandiano á catorce de Junio de mil ochocientos ochenta y tres; Bajo la presidencia de D. Juan de Oyanguren Alcalde, se reunio el Ayuntamiento cuyos nombres al margen se espresan. El Sr. Presidente dió cuenta de una comunicacion de D. Saturnino de Urrejola presentando la renuncia del cargo de Organista que estaba nombrado y como el que actualmente desempeña se halla interinamente era necesario proveerla en propiedad y el Ayuntamiento atendiendo á las cualidades que observa el actual organista acordó guardarle todas las consideraciones al proveer la plaza que deberá sacarse vacante, y considerando ademas el sueldo que goza es muy insignificante en razon al aumento de sus trabajos acuerdo señalar un sueldo de ochocientas veinte y cinco pesetas anuales, con las obligaciones de que fué nombrado D.<sup>n</sup> Saturnino, con mas de asistir a las flores de Mayo que

recientemente se hacen en la Yglesia Parroquial, y que de este acuerdo se de cuenta a la Junta Municipal.

Con lo que se levanto la sesion y firman de que yo el secretario certifico=

Juan de Oyanguren  
Agustin de Ajuria Guerra  
Pio de Axpe  
Domingo de Zumelza

José de Urigoitia

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1883. ]

Sesion del dia 30 de Junio.

En la villa de Ochandiano á treinta de Junio de mil ochocientos ochenta y tres, bajo la presidencia de D.<sup>n</sup> Juan de Oyanguren Alcalde se reunio el Ayuntamiento cuyos nombres se espresan. El Sr. Presidente manifesto que el objeto de la reunion era para proveer la plaza de Organista de que en su dia se sacó vacante y se han terminado los dias de solicitar. Se dió lectura á la instancia presentada por D.<sup>n</sup> José de Eceolaza actual organista y unico que ha presentado solicitud. El Ayuntamiento enterado y considerando que el interesado tenia la cualidad de que mas no puede desearse como asi se ha observado mientras se hallan desempeñando su cargo, acordado por unanimidad nombrar como tal Organista de esta villa, con el sueldo de ochocientas veinte y cinco pesetas, con la obligacion (?) cumplimentan las condiciones establecidas bajo las cuales fue nombrado el D. Saturnino de Urrejola, con la asistencia ademas á las flores de Mayo y á los ensayos y demas funciones que acuerde la capilla del coro.

Con lo que se levanto la sesion y firmaron los concurrentes que saben que certifico=

Juan de Oyanguren  
Agustin Ajuria Guerra  
Pio de Aspe  
Domingo de Zumelza

Jose de Urigoitia

Condiciones bajo las cuales se ha provisto la plaza de Organista de la parroquia de Santa Marina de esta villa de Ochandiano.

1<sup>a</sup>. Será obligacion del Organista asistir diariamente á misa mayor á tocar el organo y cantar á la vez

y los sábados á misa de ocho por la mañana y á la Salve por la tarde.

2<sup>a</sup>. Asistir asi mismo a cantar las misas y visperas que se acostumbran celebrar en las hermitas, por cuya asistencia tiene señalados sus derechos por el Culto: asi como tambien a los entierros y honras que sean de pago de derecho que al efecto tiene señalados.

3<sup>a</sup>. Tendrá cuatro triples de buena voz y dispuestos para cantar en el coro, a quienes deberá enseñar el solfeo gratuitamente: cuyos triples seran escojidos por el mismo Organista previo examen de las voces y aprobacion del Ayuntamiento, que deberan ser hijos de los vecinos de esta villa, siendo preferidos en iguales circunstancias los hijos de jornaleros y pobres.

4<sup>a</sup>. Será tambien de asistir a las flores en todo el mes de Mayo y de acompañar con el organo, en todos los actos prestigiosos que los musicos del coro determinan ejecutar, tanto de misas y de todos los demas: asistiendo puntualmente á los ensayos cuando asi lo acuerden y hubiere necesidad.

5<sup>a</sup>. Deberá tambien de vez en cuando especialmente para las festividades de Santa Marina, Corpus y Pascua afinar la lengüeteria del organo, y demas que le fuere posible.

[ A.M.O., LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO, AÑO 1883. ]

Sesion del dia 1º de Noviembre

En la sala consistorial de esta villa de Ochandiano á primero de Noviembre de mil ochocientos ochenta y tres: Bajo la presidencia de Simon de Arrieta Alcalde de la misma se reunio el Ayuntamiento cuyos *[concejales componen]* Dn. Justo Pujana, Manuel Gorostiza, Ignacio Ajuria, Santiago Viciola, Gabriel Alday, y Jacinto Pujana, con asistencia de mi el secretario.

Abierta la sesion por el Sr. Presidente se leyo y fué aprobada la anterior.

Acto continuo el Sr. Presidente manifestó que antes de proceder al nombramiento de juez alhondiguero de esta villa que se halla vacante y habia sido anunciado oportunamente, creia conveniente establecer un reglamento para el seguir en que ha de observarse en dicha alhondiga y que el que fuere nombrado sepa a que atenerse y haga observar lo que en el se disponga: Y en su virtud se acordo establecer dicho reglamento encargandose para la redacción el Sr. Regidor D.º Gabriel de Alday juntamente con el secretario infrascrito.

Se dio lectura á una instancia de D.º Venancio Apellaniz solicitando de la Corporacion Municipal reconocer el estado en que se hallan los escusados recientemente construidos por el Sr. Presidente D.º Simon de Arrieta y hermanos entre el nuevo taller de claveteria de dichos Sr. Arrieta y hermanos y la casa del solicitante, cuya resolucion quedó para otro dia.

Se dio cuenta de la dimision presentada por D.º Jose de Eceolaza actual organista de la parroquia.

Con lo que se levantó la sesion y firman de que certifico.

Simon de Arrieta  
Justo de Pujana  
Manuel de Gorostiza  
Fran.º Ajuria  
Santiago de Euba  
Gabriel de Alday  
Jose Viciola  
Jacinto Pujana  
Jose Urigoitia

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ANUARIO AGUSTINIANO. Roma, Analecta Augustiniana divo Parenti Augustino Dicata (1911-1912), Vol. nº 4, 1911.
- ANUARIO AGUSTINIANO. Roma, Analecta Augustiniana divo Parenti Augustino Dicata (1917-1918), Vol. nº 7, 1917.
- ARANA MARTIJA, José Antonio. *Música Vasca*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizaina, 1987.
- Bizkaia 1789-1814 (La música del barroco al romanticismo)*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1989.
- Euskal Musikuak Ameriketan*. San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 6, 1993.
- ARAUJO, Francisco Correa de. *Libro de tientos y Discursos de Música Práctica, y Theórica de Órgano Intitulado Facultad Orgánica. Alcalá 1626. Transcripción y estudio de Macario Santiago Kastner*. Madrid, Unión Musical Española, 1986.
- ARCHIVO HISTÓRICO HISPANO-AGUSTINIANO. *Boletín Oficial de la Provincia del Smo. Nombre de Jesús de Filipinas*. Madrid, Boletín Oficial Agustiniiano, Vol. nº 13, 1920.
- ARÓSTEGUI GARAMENDI, Manuel. *La Misa de «Réquiem» del Doctor Letamendi*. Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, La Ciudad de Dios (Revista Religiosa Científica y Literaria dedicada al Gran Padre San Agustín y redactada por los alumnos de su orden) Vol. nº 22, 1890.
- La Misa de Rossini*. Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, La Ciudad de Dios, Vol. nº 22, 1890.
- El tratado teórico-práctico de canto gregoriano del P. Uriarte*. ¿Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial?, El Movimiento Católico, 1891.
- ARRIZABALAGA, José María; CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. *La evolución del órgano Ibérico en los siglos XVI y XVII a través del órgano de la parroquia de Santa Cruz de Zaragoza*. Madrid, Sociedad española de musicología, Vol. I nºs 1-2, 1978.
- ASENJO BARBIERI, Francisco. *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles*. 2 volúmenes. Madrid, Banco Exterior, 1986.
- AUDSLEY, George Ashdown. *The Art of Organ-Building*. 2 volúmenes. 1ª edición 1905. Reedicción Dover Publications. New York, 1965.
- AYARRA JARNE, José Enrique. *El órgano del siglo XVIII en Andalucía*. Madrid, Sociedad española de musicología, Vol. VII nº 1, 1985. II Congreso nacional de musicología (Madrid -El Escorial, 1983).
- Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

- AZCÚNAGA, José. *Fiestas de Santa Marina en Ochandiano*. Bilbao, Obra inédita, 1940-45.
- BAGÜÉS ERRIONDO, Jon. *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu*. Usúrbil, Caja de Ahorros Provincial de Guipuzcoa, 1979.
- BAKER, David. *The Organ. A brief guide to its construction, history, usage and music*. Buckinghamshire, Shire Publications Ltd., 1991.
- BLANCO, Antonio. *Biblioteca Bibliográfico-Agustiniana del Colegio de Valladolid*. Valladolid, Colegio de Agustinos Filipinos, 1909.
- BONAVIA-HUNT, Noel A.. *The Church Organ*. London, William Reeves Bookseller Ltd., 1920.
- BULLÓN, Eutimio. *Matías y Manuel de Aróstegui: dos músicos agustinos en El Escorial*. Madrid, La Música en el Monasterios del Escorial. Actas del primer Simposium, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1993.
- CLASTIER, Françoise; CANDENDO, Óscar. *Órganos franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1925)*. San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 7, 1994.
- DALDA, Luis. *II Ciclo de Órganos Históricos de Salamanca*. Madrid, Fundación Juan March, 1993.
- DALLA LIBERA, Sandro. *L'Organo*. Milano, G. Ricordi & C. Editori, 1956.
- DONOSTIA, Padre José Antonio de. *Música y músicos del País Vasco*. San Sebastián, Biblioteca Bascongada de los amigos del País, 1951.
- El órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686*. Madrid, Anuario Musical nº 10, 1955.
- DUFOURCQ, Norbert. *La Música. Los Hombres, los Instrumentos, las Obras*. Versión española de Oriol Martorell, Narcisca Toldrá, Francisco de P. Ayesta y Monserrat Albet. Barcelona, Editorial Planeta, 1969.
- GALLEGO, Antonio. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- GARAICOECHEA SAGASTI, Paula. *Los Manteli, una saga de clarines durante el siglo XVIII*. San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 7, 1994.
- Los Iradier y su paso por la Capilla Musical de la Universidad de Vitoria*. Vitoria, Fiestas de Álava: San Prudencio y Ntra. Sra. de Estíbaliz, Diputación Foral de Álava, 1995.
- GIL MUNILLA, Ladislao. *Órgano barroco de la Parroquia de Santo Tomás de Haro*. Logroño, Asociación pro-música Fermín Gurbindo, 1994.
- GÓMEZ GARCÍA, Ángel. *Órgano barroco de la Parroquia de Santa María de Briones*. Logroño, Asociación pro-música Fermín Gurbindo, 1994.
- GONZÁLEZ DE AMEZUA, Ramón. *Perspectivas para la Historia del Órgano en España*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1970.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. *La Iglesia Cristiana y el desarrollo de la Historia de la Música de Aragón hasta el 1900*. Zaragoza, El Espejo de Nuestra Historia/La diócesis de Zaragoza a través de los siglos, 1991.
- GOYA IRAOLA, Joaquín. *Navarra. Temas de cultura popular: Órganos, Organeros y Organistas*. Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1983.
- IGLESIA UGARTE, José Santos de la. *Los órganos en La Rioja*. Logroño, Gobierno de La Rioja/Asociación Pro-Música Fermín Gurbindo, 1991.
- IRWIN, Stevens. *Dictionary of Pipe Organ Stops*. Revised Edition. Schirmer Books. New York, 1965.

- ITURRIZA ZABALA, Juan Ramón. *Historia general de Vizcaya. Ampliada por Manuel de Azcárraga y Régil*. Bilbao, Biblioteca popular Bascongada, 1885.
- JAMBOU, Louis. *El órgano en la Península Ibérica entre los siglos XVI y XVIII. Historia y estética*. Madrid, Sociedad española de musicología, Vol. II nº 1, 1979.
- El órgano prioral del coro del Real Monasterio de El Escorial y los seis conciertos de dos órganos obli - gados del Padre Soler*. Madrid, Sociedad española de musicología, Vol. XII nº 1, 1985.
- Compendio de el arte de organería*. Introducción y edición a cargo de Louis Jambou. Madrid, Sociedad española de musicología, 1987.
- Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Volúmenes 1 y 2, 1988.
- LA BASKONIA, Revista nº 1458, página 101. Buenos Aires, 1935.
- LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz. *La música en la parroquia de San Pedro de Viana (Navarra)*. San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 2, 1985.
- Organeros de Viana (Navarra), Siglos XVIII y XIX*. San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 4, 1988.
- El taller de organeros de Viana (Navarra), siglos XVII y XVIII*. San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 5, 1991.
- LAMA GUTIÉRREZ, Jesús Ángel de la. *El órgano en Valladolid y su provincia: catalogación y estudio*. Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1981.
- El órgano. Síntesis de su Evolución Histórica*. Valladolid, Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Órgano de Valladolid, 1985.
- El órgano en el templo*. Madrid, Centenario de la Diócesis de Madrid-Alcalá, 1986.
- II Ciclo de Órganos Históricos de Valladolid*. Madrid, Fundación Juan March, 1990.
- III Ciclo de Órganos Históricos de Valladolid*. Madrid, Fundación Juan March, 1991.
- El órgano barroco español. I Naturaleza*. Valladolid, Junta de Castilla y León-Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Órgano, 1995.
- El órgano barroco español. II Registros (en dos partes)*. Valladolid, Junta de Castilla y León-Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Órgano, 1995.
- LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española. Siglo XVII*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- La música en las iglesias de Castilla y León*. Valladolid, Las Edades del Hombre, 1991.
- MARTÍNEZ RUEDA, Fernando. *Otxandiano. Monografías de pueblos de Bizkaia*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1992.
- MÁXIMO, Enrique. *El Órgano Merklin Schütze de la Catedral de Murcia*. Murcia, Caja Murcia, 1994.
- MENDIALDÚA ERRARTE, Rafael. *Maestros de Capilla y Organistas de la Colegiata y Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz*. Vitoria, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1988.
- MERINO, Manuel. *Agustinos Evangelizadores de Filipinas 1565-1965*. Madrid, Ediciones Archivo Agustiniano, 1965.
- MICHELS, Ulrich. *Atlas de música I*. Versión española de León Mames. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio. *Órganos y Organeros en la Provincia de Soria*. Soria, Ediciones de la Excma. Diputación Provincial de Soria. Colección Temas Sorianos nº 25, 1994.

- PÉREZ, Elviro J.. *Catálogo Bio-Bibliográfico de los Religiosos Agustinos de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de las Islas Filipinas desde su fundación hasta nuestros días*. Manila, Establecimiento tipográfico del Colegio de Santo Tomás, 1901.
- PRECIADO, Dionisio. *Los Brocarte, Ilustres organistas riojanos del siglo XVII*. Logroño, Gobierno de La Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1987.
- RODRÍGUEZ SUSO, María del Carmen. *Notas sobre la organería en Vizcaya durante el siglo XVIII*. Barcelona, Recerca Musicológica III, 1983.
- La figura del organista en el País Vasco en la época de Soler*. Madrid, Sociedad Española de Musicología VIII/1, 1985.
- RUIZ DE ARBULO, Isidoro. *Las fiestas de mi pueblo*. Tolosa, Imprenta de E. López, 1914.
- SÁEZ DE OCÁRIZ Y RUIZ DE AZÚA, Matías. *La música en los archivos de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, Siglos XVI al XX. El órgano, Vol. I, 3*. Logroño, Obra inédita, 1985.
- SAGARDIA SAGARDIA, Ángel. *Músicos Vascos I*. San Sebastián, Editorial Auñamendi, 1972.
- SAGASETA, Aurelio-TABERNA, Luis. *Órganos de Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura. Institución Príncipe de Viana, 1985.
- SALABERRÍA, Miguel. *Órganos de Bizkaia*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1992.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús. *El Gran Órgano de la Catedral de Palencia*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1987.
- SANTIAGO VELA, Gregorio. *Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín*. Madrid, Imprenta del Monasterio de El Escorial, 1931.
- TAFALL Y MIGUEL, Mariano. *Arte completo del constructor de órganos, o sea, Guía manual del organero*. 4 volúmenes. Santiago de Compostela: I 1872, II-III 1873, IV 1874 (póstumo).
- VELADA LITERARIA EN HONOR DEL BEATO ALONSO DE OROZCO. *Con motivo de su solemne beatificación celebrada la noche del 17 de Noviembre de 1882*. Valladolid, Colegio de Agustinos Filipinos, 1883.
- WILLIAMS, Peter. *The European Organ 1450-1850*. London, BT Batsford Limited/Indiana (USA), Indiana University Press, 198 .
- WILLIAMS, Peter; OWEN, Barbara. *The organ. The New Grove Musical Instruments Series*. London, Macmillan London Limited, 1988.
- WYLY, James. *Historical notes on spanish façade trumpets*. Chicago (Illinois), Organ Yearbook, viii, 41, 1977.
- ZAPIRAIN MARICHALAR, José María. *Don Rafael Puignau, maestro organero*. San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 7, 1994.
- ZUDAIRE HUARTE, Claudio. *El último órgano de Félix de Yoldi (1655-95)*. Madrid, Sociedad española de musicología, Vol. II nº 2, 1984.
- Organerías. Notas sobre órganos y organistas de Guipúzcoa en el siglo XVII*. San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 2, 1985.
- Organerías (II). Simón de Artozqui. Primer organista de Hernani*. San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 4, 1988.
- Organerías (III). La organistía de Motrico (s. XVII-XVIII)*. San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 5, 1991.
- El organero Fray Florentín de Santa Cecilia deportado por la Revolución Francesa en Guipúzcoa*. San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección Música nº 6, 1993.