

EL ORGANO EN LA NUEVA ESPAÑA DURANTE EL BARROCO.

Maria Teresa Suárez Molina.

RESUMEN

Frente a la riqueza monumental y material que descubrimos al estudiar los órganos europeos, la Nueva España adolece de una gran escasez de datos y de numerosos órganos destruidos.

En este artículo se reflexiona acerca de la música en la Nueva España, así como sobre el papel del órgano dentro de la liturgia, de acuerdo a los concilios y a las prescripciones eclesiásticas respecto a su uso.

Más adelante se hace referencia a los datos existentes sobre la construcción de órganos y al trabajo de ebanistería que las cajas requerían. Además, se resalta la importancia del instrumento dentro del contexto arquitectónico en que se manifiesta, específicamente en los distintos tipos de coro, que se hicieron de acuerdo a las construcciones religiosas; en este caso se detallarán los diversos emplazamientos del órgano.

SUMMARY

While a study of European organs reveals an extraordinarily rich source both of instruments and materials, the analysis of the situation in New Spain is hampered by a great lack of data and by the fact that so many of our organs have been destroyed.

In the present article, the author offers some considerations on music in New Spain and on the liturgical role played by the organ, following the lines laid down in the Papal Councils and other rules governing its use.

The author then provides examples of the existing data on organ construction and on the cabinetmaking skill needed for the cases. The architectural importance of this instrument is also discussed, especially in different types of choirs/choirstalls which were designed according to the different needs of each religious building. She also analyzes the different positions in which the organ was placed.

Muy tempranas referencias sugieren la existencia de órganos en la Nueva España. El testimonio de los cronistas como Motolinía, Mendieta y Torquemada, al igual que el de los Concilios Eclesiásticos, pone de manifiesto el valor que se le daba a este instrumento por encima de todos los demás.

Entre los requerimientos del Primer Concilio Mexicano, cuyas disposiciones se publicaron en 1556, se urgía a todos los clérigos a instalar órganos en todas partes para que los instrumentos "indecorosos e impropios" pudieran ser desterrados de la iglesia¹.

Fray Jerónimo de Mendieta en su *Historia Eclesiástica Indiana* (1571-1596) y fray Juan de Torquemada en su *Monarquía Indiana* (1615), hacen referencia a la abundancia de órganos en las principales localidades: “Organos también los tienen todas casi las iglesias donde hay religiosos, y aunque los indios (por no tener caudal para tanto) no toman el cargo de hacerlos, sino maestros españoles, los indios son los que labran lo que es menester para ellos, y los mismos indios los tañen en nuestros conventos”².

Según Motolinía en su *Historia de los Indios de la Nueva España*, los indígenas “en lugar de órganos tienen música de flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo, porque son muchas flautas. Esta música enseñaron a los indios unos ministriles que vinieron de España y como acá no hubiese quien juntos los recibiese y diese de comer, rogámosles se repartiesen por los pueblos de los indios, y que les enseñasen pagándose, y así los enseñaron”, y más adelante: “También hay indio o indios que tañen órganos: de unos días ha que lo conozco”³.

Se conoce un reporte, realizado por el inspector Juan de Ovando, de 1568, en que se habla del uso de instrumentos en la Nueva España que afirma: “Organos sólo se encuentran en algunos lugares”⁴.

Diego de Basalencque en su “Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán”, publicado en 1673, hace alusión a la destreza de los indígenas como intérpretes del órgano. Describe una competición entre el “gran maestro español Manuel Rodríguez” y el indio Francisco quien “tañó conforme le pedían, de fantasía y que siguiese un paso, y a todos los músicos dejó espantados”⁵.

Por último, Fray Isidro Félix de Espinosa, en su *Crónica de la Provincia Franciscana*, al hablar de la labor de Fray Juan de San Miguel dice:

“Ordenó que los niños se juntasen a la doctrina y de ellos escogiesen las mejores voces para la capilla y para que aprendiesen a tocar órgano y con esta diligencia quedaron en todos los pueblos muchos maestros de música y muy diestros organistas: por su industria se introdujeron los instrumentos que sirven para cantar en los coros y los mismos indios los labraban con tanto primor como se ve hasta los tiempos presentes”⁶.

Para los cronistas y, en general, para todos los misioneros, las dotes de los indígenas para la música religiosa, eran las pruebas palpables de su capacidad para ser cristianos.

Las fuentes documentales arrojan ciertos datos sobre el uso de órganos en la Nueva España; sin embargo, las especificaciones sobre determinados instrumentos no se conocen hasta fines del siglo XVII. Otro camino es, por supuesto, el análisis de los instrumentos mismos.

Los primeros órganos fueron seguramente importados de España y, en muchos casos, debió tratarse de instrumentos pequeños, de órganos positivos, como el que se encuentra en la iglesia de San Jerónimo de la ciudad de México, donado por Salvador Moreno, aunque éste ya corresponde al siglo XVII. Las cajas están talladas con sencillez y los fuelles se localizan en la parte posterior del instrumento.

Al comenzar a construirse órganos en la Nueva España, es natural que se siguieran las pautas de los órganos españoles. Es importante hacer notar que los órganos mexicanos fueron ejecutados en un estilo más o menos fijo durante los siglos XVII y XVIII, por lo que no es fácil hablar de una evolución estilística del instrumento, como puede hacerse en otros países. La organera Susan Tatterschall ha afirmado que, con los escasos conocimientos que disponemos de los órganos en Nueva España, es muy difícil definir si un instrumento fue construido en 1650 o 1800⁷. Existe un esquema fundamental sobre el que se realizan algunas variaciones.

Uno de los campos de la investigación que ha arrojado más luces sobre la importancia del órgano virreinal, es el de la música escrita, aun cuando se han encontrado pocos testimonios de obras de la época. Jesús Estrada ha descubierto evidencia de repertorio para órgano, en tablaturas con el estilo de Correa de Arauxo,

el compositor español, las cuales se conservan en una colección particular. Afortunadamente continúan los esfuerzos por encontrar música correspondiente a la época de los instrumentos que aún se conservan. Es lógico que se haya recurrido al repertorio español, el cual se ajustaba perfectamente a las características de los instrumentos y también se empleó, con frecuencia, la improvisación, que se enriquecía constantemente con la multitud de posibilidades que ofrecían los órganos de tradición española. La música para órgano compuesta en España de los siglos XVI al XVIII, tiene un carácter peculiar que la distingue de la de otras épocas y lugares. El uso de ecos, de registros solos, que parecen imitar un gran coro de instrumentos de viento de madera y de la singular brillantez de los clarines, les otorga una versatilidad colorística insuperable.

El órgano, además, no fungió solamente como instrumento solista, sino que ejerció como “bajo continuo” en la mayoría de las ocasiones. Alcanzó su más alto desarrollo en Nueva España y en el resto de Hispanoamérica, hacia el siglo XVIII, en el que se dio el desenvolvimiento tanto del conjunto vocal como instrumental, siendo las catedrales y las iglesias principales sus centros de difusión por excelencia.

Consideraciones generales sobre la música en la Nueva España.

A su llegada al Nuevo Mundo, los españoles se encontraron con una significativa tradición musical entre los pueblos indígenas. La música formaba parte integral de su existencia cotidiana y, especialmente en sus ceremonias, utilizaban siempre el acompañamiento de conchas o trompetas de arcilla, flautas de cerámica o caña, tambores, etc. La danza, por ejemplo, no sólo era una diversión o un rito sino que constituía una manera de acercarse a los dioses y recibir sus favores “honrándolos y alabándolos con el corazón y con los sentidos del cuerpo”⁸.

Hacia 1524, tres frailes franciscanos llegaron a la Nueva España con la tarea específica de enseñar y convertir a los indígenas; el principal, Fray Pedro de Gante, había sido músico de la capilla del Emperador Carlos V. En 1532, le mandó el siguiente reporte:

“Yo quiero decir a su Majestad que, sin exageración, hay dos indígenas aquí quienes son totalmente capaces de predicar, enseñar y escribir en nombre de la Fe. Y con la mayor sinceridad yo puedo afirmar que si ellos fueran a cantar a su Capilla en este momento lo harían tan bien que quizás debería verlos actualmente cantando para poder creerlo posible”⁹.

Las facultades musicales de los indígenas fueron aprovechadas por los primeros misioneros para interesarlos en los principios de la fe. Se pidió incluso que si fuera posible, los misioneros supieran tocar algún instrumento.

La primera escuela de música de América fue fundada por el mismo Fray Pedro de Gante en Texcoco. Más tarde, en 1527, se trasladó a la Capilla de San José del convento de San Francisco en la ciudad de México. Sus cursos musicales comprendían la lectura del canto llano, canto de órgano, canto figurado y, tal vez, el dictado musical, la ejecución instrumental y la construcción de los mismos instrumentos. Poco después, se estableció en la Santa Cruz de Tlatelolco, donde se puso especial atención en la instrucción de los músicos. Las oraciones y responsos eran aprendidos con mayor facilidad por los indígenas con un canto sencillo. El propio Zumárraga escribió a Carlos V que “más que por la predicación, los indígenas se han convertido por la música”¹⁰.

Fray Francisco Ximénez, uno de los miembros de la misión franciscana, ayudado por sus mejores discípulos, tradujo lo fundamental de la doctrina cristiana al náhuatl y “pusieronlo en un canto llano muy gracioso para que los oyentes así lo tomasen mejor de memoria”¹¹.

Los comentarios de los cronistas son muy alentadores en este aspecto, aún cuando a partir del siglo XVII no se consignaran los acontecimientos y costumbres musicales tan ampliamente como en el siglo anterior.

En 1576 Bernal Díaz del Castillo, al hablar de la vida cotidiana en la Nueva España, informa acerca de la existencia de órganos en algunos pueblos: “y en todos los más tiene flautas y chirimías y sacabuches y dulzainas; pues trompetas altas y sordas no hay tantas en mi tierra, que es Castilla la Vieja...”¹².

Fray Jerónimo de Mendieta en su *Historia Eclesiástica Indiana*, alude a la disposición de los indígenas para aprender música, tanto vocal como instrumental:

“Demás del escribir comenzaron luego los indios a pautar y apuntar, así canto llano como canto de órgano, y de ambos cantos hicieron gentiles libros y salterios de letra gruesa para los coros de los frailes, y para sus coros de ellos con letras grandes muy iluminadas...”

“El tercero año los pusieron en el canto, y algunos se reían y burlaban de los que los enseñaban, y otros los estorbaban diciendo que no saldrían con ello, así porque parecían desentonados como porque mostraban tener flacas voces. Y a la verdad no las tenían comúnmente, ni pueden tener tan recias ni tan suaves como los españoles, andando, como andan, descalzos y mal arropados y comiendo poco y flacas viandas. Pero como hay muchos en que escoger, siempre hay buenas capillas y algunos contrabajos, altos, tenores y tipos que pueden competir con los escogidos de las iglesias catedrales, y en común todos ellos salen con el canto, lo que no es entre nosotros, que por mucho que en ello se ejerciten, hay muchos que poco ni mucho saldrán con ello.

“No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores que oficien misas y visperas en canto de órgano con sus instrumentos de música. Ni hay aldehuera, apenas, por pequeña que sea, que deje de tener siquiera tres o cuatro indios que canten cada día en su iglesia a las horas de Nuestra Señora. Los primeros instrumentos de música que hicieron y usaron, fueron flautas, luego chirimías, después orlos, y tras ellos, vihuelas de arco, y ahora, cornetas y bajones. Finalmente, no hay género de música en la iglesia de Dios, que los indios no la tengan y usen en todos los pueblos principales, y aun en muchos no principales, y ellos mismos lo labran todo, que ya no hay para qué traerlo de España como solían. Una cosa puedo afirmar con verdad, que en todos los reinos de la cristiandad (fuera de las Indias) no hay tanta copia de flautas, chirimías, sacabuches, orlos, trompetas y atabales como en este reino de la Nueva España”¹³.

Esto mismo es confirmado por fray Juan de Torquemada en su *Monarquía Indiana*, publicada en 1723, y que constituye una recopilación de distintos testimonios de testigos oculares de la conquista y exploración de la Nueva España.

Los indígenas aprendieron el canto y, según Motolinía, después de practicarlo “hay ya puesto en canto de órgano villancicos a cuatro voces, y los villancicos en su lengua, y esto parece señal de grande habilidad, porque aún no los han enseñado a componer, ni contrapunto... un indio de estos cantores... ha compuesto una misa entera por puro ingenio”¹⁴.

También en el reporte de Juan de Ovando, antes citado, se dice que: “La música polifónica es la moda en todas partes y el acompañamiento de flautas y chirimías es común. En algunos lugares las dulzainas y los orlos junto con vihuelas de arco y otros tipos de instrumentos fueron usados”¹⁵.

Para la composición hubo también un gran interés. Se crearon numerosos himnos a la Virgen y a distintos santos, en náhuatl y en español. En las iglesias y pueblos del Virreinato se conocieron las grandes composiciones de los maestros europeos, que alternaron junto con los autores mexicanos. En el colegio de Santa Rosa de Valladolid, hoy Morelia, se han encontrado numerosas cantatas para diferentes ocasiones, arias, motetes, villancicos, misas y las composiciones musicales incluyen sonatas, suites, fugas y muchas oberturas¹⁶.

El primer compositor del que se tiene noticia fue Hernando Franco, maestro de capilla de la catedral de México en 1575. Sus obras son principalmente vocales y se ajustan a los principios del canto gregoriano.

Originario de Extremadura, estuvo algún tiempo en Guatemala como maestro de coros hasta que fue nombrado en su cargo catedralicio. Con Franco a la cabeza, la música de la Catedral alcanzó un apogeo raramente igualado en la Colonia. Se agregaron nuevos instrumentos y cantantes, se aumentaron los salarios de los músicos ya contratados, etc. Como compositor, su fama reside principalmente en sus *magnificats*, que se publicaron como el “Códice Franco de la Catedral de México”.

Es importante hacer notar que no fue común el que un indígena alcanzara un rango alto dentro de la jerarquía de la música-eclesiástica; es muy difícil encontrarlos como maestros de capilla. Entre las contadas excepciones se encuentra un indio zapoteca llamado Juan Matias quien fungió como maestro de coro de la catedral de Oaxaca, pero en general se evitó que los indígenas llegaran a puestos tan sobresalientes. Más frecuente fue la participación de bandas de indígenas, con instrumentos de origen prehispánico, que tocaban en el atrio antes de comenzar la misa.

Hacia fines del siglo XVII se distinguió Antonio de Salazar, maestro de capilla de la catedral de México, de 1685 a 1715. Se ha encontrado una enorme producción musical de este autor¹⁷. En el siglo XVIII destacó Manuel de Sumaya, compositor entre 1710 y 1732. A él se debe la primera ópera mexicana, denominada “Barténope”, cuya única representación se llevó a cabo en el palacio de los Virreyes en 1711. Ahora sólo se conserva el libreto. Una *misa a 8* hallada en el archivo de la catedral de Oaxaca, fue reestrenada dentro del cuarto Festival del Centro Histórico de la ciudad de México, con gran éxito.

La capilla musical, tanto en España¹⁸ como en México, estaba formada por un grupo de cantores, no muy numeroso, compuesto por niños y adultos que, bajo la dirección y las enseñanzas de un maestro, interpretaban la música polifónica vocal en los actos litúrgicos. Dentro de la capilla había también uno o dos organistas que, junto con otros instrumentistas, formaban el grupo de ministriles. Los organistas constituían el pilar de la capilla musical. Con frecuencia se distingue entre dos de ellos, uno para todos los días, que no era necesario que fuera muy virtuoso, ya que sólo acompañaba la salmodia y otro, mejor intérprete, que sabía tocar el instrumento como solista.

El coro de la Catedral era el escenario para la capilla. Los cantores se situaban en torno al fascistol que sostenía los grandes libros.

La iglesia era el lugar de concierto por excelencia. Se habla de música cantada “a fascistol” para diferenciarla de la música “a papeles”, que se escribía en partes individuales para cada cantor, o al menos para cada voz. La música iba de acuerdo a la solemnidad de la celebración, siendo más lenta mientras más importante era la fiesta. Cada día había dos momentos particularmente intensos, la misa por la mañana y las vísperas por la tarde.

La misa se celebraba en las catedrales y en las iglesias principales y siempre se cantaba: los días ordinarios en canto llano, los domingos y días festivos en polifonía o canto de órgano. Estaba dividida en cinco partes: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus Benedictus* y *Agnus Dei*.

Los salmos eran la parte fundamental de las celebraciones litúrgicas. Entre ellos, destaca el *Miserere*, que se cantaba como conclusión de las celebraciones del Triduo Sacro de Semana Santa. El salmo debía cantarse de rodillas por lo que son frecuentes las quejas de los canónigos respecto a la duración de los mismos. Unido a los salmos se encontraba el *Magnificat*, un canto muy solemne y ornado.

En la Nueva España el Alabado fue una de las composiciones religiosas que se enseñaron al pueblo, que se perpetuó en su memoria y que siempre se cantaba al terminar sus labores. Era una jaculatoria, una profesión de fe.

Los villancicos eran usuales no sólo en la época navideña sino también en otras festividades como el Corpus. En España, los maestros de capilla de todas las catedrales importantes compusieron villancicos que intercalaban en los oficios y misas de las grandes festividades. Estos se acompañaban con el órgano sólo o

con violas. En México, José Loaysa y Agosto, maestro de capilla de la catedral metropolitana, antes de Antonio de Salazar, musicalizó los villancicos de Sor Juana.

Susan Tattershall ha rastreado la existencia de villancicos en la Nueva España y reconoce que, al ser éstos un poco teatrales, el órgano, además de acompañarlos, era un proveedor de efectos especiales, utilizando los pajaritos, los tambores, las campanas o los cascabeles, los cuales son parte constitutiva del órgano mexicano¹⁹.

En la Gaceta de México del 21 de octubre de 1731, se narra el desarrollo de una procesión y se hace notar la importancia de la música dentro de la misma:

“Los Padres de la Congregación del Oratorio, después de las Vísperas, y Plática, que se acostumbra en su Iglesia, salieron de ella en Procesión cantando la Doctrina Cristiana, con su devota Cofradía, y gran concurso, y llegando a la de San Agustín el Real (destinada para celebrar esta vez el Oratorio Vespertino) salió su comunidad a recibir el Estandarte, y habiendo prestado grata atención el innumerable pueblo, que gustoso esperaba, sonaron los acordes instrumentos, y se oyó la bien concertada música (dispuesta para el efecto por el célebre Mro. D. Manuel de Sumaya) e inmediatamente dijo su elegante sermónico un bien habilitado niño, y éste concluido, halagó de nuevo el oído la numerosa cadencia de la suave música...”

El maestro de capilla era quien impartía las clases de música instrumental y algún discípulo aventajado se encargaba de la enseñanza del canto. En la Nueva España esta escuela se transformó en el Colegio de Infantes del Coro de la Catedral en 1732, la cual es considerada como la escuela de música más antigua de América. Seguía funcionando hasta principios del siglo XX.

Hacia mediados del siglo XVIII, se fundó una escuela especial para mujeres. Se localizaba en el convento de San Miguel de Belem, que sería más tarde cárcel, y que se demolió en 1933. En los escritos sobre su fundación se especifican los objetivos; se pretende que sea “una Escuela de Música, en la que las pobres de dicha casa que fueren aptas a esta enseñanza, se crien, eduquen y adoctrinen para el mayor culto y mejor servicio de Dios Nuestro Señor en los Coros de Religiosas de esta ciudad...”

A las religiosas se les exigía también cierta predisposición musical, y se especifica: “En el singular caso de criarse alguna Organista, en quien esta Profesión sobresalga con mucho esmero, en cuya contingencia damos con ella sola por aceptable, atendida la dificultad de este estudio y la rareza con que se crían estas sus profesoras”²⁰. Además, las monjas eran eximidas del pago de dote en los conventos por el hecho de ser músicas.

Algunos documentos del Colegio de Santa Rosa de Valladolid, hoy Morelia, revelan que las jóvenes alumnas eran cuidadosamente electas. El archivo del convento contiene música compuesta en el siglo XVIII, que era ejecutada por las alumnas.

Las monjas adquirieron gran fama acompañando música. Se dice que Santa Rosa de Lima tocaba el arpa, la guitarra y cantaba “rivalizando con los pájaros”. Hasta nosotros ha llegado la celebridad de Juana de Maldonado, una hermosa monja de Antigua Guatemala, cuya historia es narrada por Thomas Gage, y que se sabe que dominaba varios instrumentos y que conservaba un pequeño órgano en su habitación²¹. También la madre María Juana Martínez tocaba el órgano en el convento de Santa Clara de Puebla²².

Hubo otras escuelas de música en Puebla y Veracruz, hasta que en 1720 se fundó un conservatorio en el convento de Corpus Christi. En una carta de Dn. Baltazar de Zuñiga Guzmán se dice: “Cierta conservatorio, que después se había de erigir en monasterio, en favor de niños, o mujeres nobles, Indias de nación, debaxo del Instituto en la primera Regla de Santa Clara, y denominación del Santísimo Cuerpo de Cristo”²³.

La música litúrgica de los siglos XVI y XVII que ha llegado hasta nosotros es coral o bien es acompañada por el órgano en lo que se refiere a salmos y villancicos. Hasta principios del siglo XVIII es cuando encon-

tramos obras en las que los instrumentos juegan un papel propio e independiente de las voces. En este siglo, se desarrolló hasta su máximo esplendor el conjunto vocal y el instrumental, ayudado por la llegada a México de compositores italianos como Mateo Tollis della Rocca e Ignacio Jerusalén, quienes dieron un nuevo impulso a la música polifónica.

*El Papel del Organo en la Liturgia Novohispana.
Concilios y Disposiciones Eclesiásticas.*

En un principio, el órgano estuvo más relacionado con la diversión y las grandes fiestas públicas que con los servicios divinos. Aún no se ha definido en qué momento se introdujo en las celebraciones religiosas. Según el obispo Julianus, el órgano se usaba en los cultos públicos en España, a mediados del siglo V. Es muy factible, sin embargo, que la música instrumental formara parte de las festividades religiosas desde fechas más tempranas, como se desprende de algunas recomendaciones de San Ambrosio, arzobispo de Milán, entre el 374 y el 397 d.C., en el sentido del uso de la música dentro de la liturgia, al decir: "Fascinad al pueblo con el encanto melódico de los himnos"²⁴.

En el tratado del *Spiegel der Orgelmacher*, de Arnolt Schlick, se hace hincapié en esta íntima conexión entre el órgano y la liturgia. El organista participa activamente en cada etapa de la celebración, solemnizando los momentos cumbres de la misa, situado en un lugar privilegiado dentro de la iglesia.

Durante la Edad Media, la iglesia era el lugar donde la gente escuchaba la música de órgano como un elemento constitutivo de la liturgia y resulta sumamente difícil descubrir hasta qué punto los feligreses disociaban la experiencia musical del medio litúrgico.

Únicamente en los Países Bajos en la época de Calvino, las autoridades eclesiásticas pusieron en tela de juicio el que el órgano estuviera realmente al servicio de la "mayor gloria de Dios" y prohibieron su uso durante los oficios divinos, hasta mediados del siglo XVII, en que volvió a reconocerse la importancia fundamental del instrumento como el acompañante ideal para los cánticos de los fieles. Las voces dejaban mucho que desear sin que el órgano las apoyara y las guiara al unísono.

Mientras tanto, fue usual que el órgano se empleara en forma independiente. Según el diario de John Evelyn, fechado en 1641, los órganos de tradición germánica, como el de la *Haarlem Bavokerk*, no estaban hechos para el divino servicio o para asistir a los creyentes con sus cantos de los salmos, como debía suponerse, sino solamente para recrear a la gente antes y después de sus devociones, mientras los burgo-maestres hablaban sobre sus negocios; en estos casos, el órgano adquiría un rango más secular que litúrgico.

Posteriormente, cuando los fieles de los países germánicos participaban con muchos cantos en los oficios protestantes, prefirieron en el órgano los registros de "boca" a los de "lengüetas", demasiado sonoros para el acompañamiento de las voces; según el testimonio de Andreas Werckmeister en su *Orgelprobe*, de 1681, los juegos de lengüetas eran considerados como juegos de locos²⁵. Mientras tanto, en los países más católicos como Francia, Italia y España, donde el órgano fue utilizado como solista con frecuencia, los registros de lengüetas daban una gran riqueza cromática a las obras que se interpretaban durante los servicios religiosos.

La música de órgano siempre ha sido asociado al acercamiento entre los hombres y Dios. El escritor Honoré de Balzac escribió algunas reflexiones sobre ello: "El órgano es en verdad el más grande, el más osado, el más magnífico de todos los instrumentos creados por el genio humano; es una orquesta completa en sí mismo. Seguramente es una especie de pedestal en el que el alma se equilibra en un vuelo hacia el espa-

cio... cruzando el Infinito que separa el cielo de la tierra. Los cientos de voces de su coro en la tierra pueden llenar toda la distancia entre los hombres arrodillados y un Dios oculto en lo deslumbrante de su santuario. En esas grandes naves abovedadas, las melodías inspiradas por el sentido de cosas divinas se armonizan con una grandeza antes desconocida y son recubiertas con nueva gloria y poder. En el profundo silencio roto por el canto del coro en respuesta al estruendo del órgano, un velo es tejido por Dios, y el esplendor de sus Atributos brilla a través de El²⁶.

En España y, más tarde, en la Nueva España, el órgano fue una parte fundamental de los servicios litúrgicos y el organista uno de los pilares de la capilla musical. Las grandes fiestas del calendario litúrgico como las de Navidad, la Semana Santa o el día del santo titular de cada una de las iglesias, eran días de gran concierto, aunque también los domingos ordinarios empleaban la música para solemnizar el momento. Fue la misma Iglesia la que apoyó la importancia de instrumentos.

Un cronista español del siglo XVI describe de la siguiente manera una ceremonia: "Hizose una solemne procesión con muchas luces..., con muchas danzas, motetes, villancicos y lindos conceptos, todos en alabanza de los santos y santas reliquias, con mucho canto de órgano, con muy gallardas voces y tan acordadas que verdaderamente era un retrato muy al vivo del paraíso"²⁷.

En un documento de Juan de Vado de la Biblioteca Nacional de Madrid, puede leerse lo siguiente: "Contra el estilo común hice acompañamiento continuo para el órgano, porque añade solemnidad y apoyo para la afinación de instrumentos y voces; y en los días más solemnes y festivos se puede, sacando traslados en papeles sueltos, multiplicar coros y acompañamientos, y se conseguirá con este aparato más celebridad"²⁸.

En la Nueva España la música, como hemos visto, fue uno de los medios principales para la conversión de los indígenas, gracias a lo novedosas y atractivas que resultaban las ceremonias. Sin embargo, hacia mediados del siglo XVI, aquello resultaba más bien una romería que una celebración religiosa. La abundancia de músicos cantores e instrumentos dio lugar a que el Primer Concilio Mexicano, celebrado en 1555, declarara que:

"El exceso grande que hay en nuestro Arzobispo, y Provincia, quanto de los instrumentos musicales de chirimias, flautas, vihuelas de arco y trompetas, y el gran número de cantores e indios, que se ocupan en los tañer y en cantar, nos obliga a poner remedio y limitación en todo lo sobredicho: Por lo cual S. A. C. mandamos y ordenamos, que de hoy no se tañan trompetas en las Iglesias en los Divinos Oficios, ni se compren más de las que se han comprado, las cuales solamente servirán en las procesiones que se hacen fuera de las iglesias, y no en otro oficio eclesiástico; y en quanto a las chirimias y flautas, mandamos que en ningún pueblo las haya, si no es la cabecera, las cuales servirán a los pueblos sujetos en los días de fiestas de sus santos, y las vihuelas de arco y las otros diferencias de instrumentos, queremos que de el todo sean extirpados, y exhortamos a que todos los religiosos y ministros trabajen que en cada pueblo haya órgano, porque cesen los estruendos y estrépitos de los otros instrumentos y se use en esta nueva iglesia el órgano, que es el instrumento eclesiástico; y asimismo encargamos a todos los religiosos y clérigos de nuestro Arzobispado, y Provincia, que señalen y limiten el número de los cantores, que en cada pueblo donde residen puede haber, de manera que no queden, ni haya, sino los muy necesarios, y estos canten bien el canto llano, y éste se use y modere, y ordene el canto de órgano al parecer del Diocesano, y todo lo contenido en este capítulo"²⁹.

Algunos años más tarde, el rey Felipe II confirmaba la necesidad de restringir el número de instrumentos y, en general, de hacer más solemne la liturgia. El también permitió solamente el uso del órgano dentro de su capilla, después de 1572. Todos los demás instrumentos fueron prohibidos. El documento dice así:

“El Rey:

“Presidente e Oidores de nuestra Audiencia Real de la Nueva España:

“A Nos se ha hecho relación que hay muy gran exceso y superfluidad en esta tierra, y gran gasto, con la diferencia de géneros de músicos y cantores que hay, con trompetas reales y bastardas, clarines, chirimias y sacabuches, y trompones, y flautas, y cornetas, y dulzainas, y pifanos, y viguelas de arco, y rabeles, y otros géneros de músicos que comúnmente hay en muchos monasterios, lo cual, todo, dizque va creciendo, no solamente en los pueblos grandes, pero en los pequeños; y que de ello se siguen grandes males y vicios, por los oficiales de ello, y tañedores de los dichos instrumentos, como se crían desde niños en los monasterios deprendiendo a cantar y a tañer los dichos instrumentos, son grandes holgazanes, y desde niños conocen todas las mujeres del pueblo, y destruyen las mujeres casadas y doncellas, y hacen otros vicios anexos a la ociosidad en que se han criado; y lo mismo de los cantores. Y que en muchos pueblos los dichos tañedores y cantores no pagan tributos, y carga el tributo sobre los pobres; y que también en muchos pueblos pretenden relevarse de la obediencia de sus cabezas, y toman por principio y medio de la obediencia sus cabezas, y toman por principio y medio las dichas trompetas y músicas; y que conviene que vosotros y los preladados os juntéis y platiqueis y deis orden en la reformatión de los susodicho, porque importa mucho a el servicio de Dios y quietud de los pueblos y ocupación de los indios, para evitar los grandes pecados que los susodichos cometen; y me fue suplicado lo mandes proveer y remediar como conviniere o como la mi merced fuese. Lo cual, visto por los del Nuestro Consejo de las Indias, fue acordado que debía mandar dar ésta mi cédula para vos, e yo túvelo por bien; porque vos mando que veáis lo susodicho y proveáis que se modere y que no haya exceso en ello, y de lo que hiciéredes y proveyéredes, nos daréis aviso.

Fecha en Toledo, de diez y nueve de febrero de mil e quinientos y sesenta y un años. Yo el Rey (rúbrica).

Por mandato de su Majestad, Francisco de Erasso, (rúbrica)³⁰.

Y no era solamente la gran cantidad de instrumentos lo que molestaba al clero, sino también las danzas que eran una clara manifestación de las antiguas costumbres indígenas. Se sabe, por ejemplo, que en la fiesta del Corpus, los niños acólitos eran adornados con penachos de plumas, y se mezclaban las danzas con los cantos prehispánicos, aunque les cambiaban la letra.

El Tercer Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1585, puso especial interés en erradicar estas costumbres, afirmando que debía impedirse con suma diligencia, que quedara algún vestigio de la impiedad de los indígenas, prohibiendo la celebración de danzas dentro de los templos, aunque si las permitía públicamente: “Quedan prohibidas las danzas, bailes, representaciones y cantos profanos aún en el día de la Natividad del Señor, en la fiesta del Corpus y otras semejantes”³¹.

Ya en el Concilio de Trento se había afirmado: “Destierren también de sus iglesias aquella música en que con el órgano o con el canto se mezcla algo impuro o lascivo”³².

Se dio en la Iglesia la necesidad de volver a la sencillez y añadir así solemnidad a la liturgia. Musicalmente fueron el órgano y el canto gregoriano los mejores aliados para lograrlo.

Aún en nuestros días, el Concilio Vaticano II, al referirse a la música dentro de la liturgia, promueve que se tenga: “en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesásticas, y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales”³³.

La construcción de órganos en Nueva España.

En el Medioevo fueron los monjes quienes, en el retiro de sus conventos y monasterios, se dedicaron a construir órganos para utilizarlos en sus iglesias. Fueron ellos, constructores e intérpretes, quienes llegaron a convertirse en los más ardientes promotores de este arte.

La organería se convirtió en una preciada artesanía de las órdenes religiosas, aunque hacia el siglo XV ya no estuvo tan monopolizada por ellas. Entre la correspondencia de Pal Kelemen y el Dr. Berlín, este último afirma no haber encontrado clérigos entre los constructores de órganos novohispanos, mencionados en archivos del siglo XVIII³⁴, pero Efrain Castro nombra a algunos organeros presbiteros en el siglo anterior³⁵.

Es lógico pensar que los primeros instrumentos que encontramos en Nueva España llegaron de la Península. Más tarde, los indígenas aprendieron a fabricar las piezas de los órganos, las cuales eran armadas por organeros españoles. Los primeros misioneros instruyeron a los indios a hacer también otros instrumentos, según las crónicas de Mendieta y Torquemada, a las que ya hemos aludido³⁶.

Asimismo, Motolina en sus *Memoriales*, afirma: “Tañían ansimesmo sacabuches y chirimias, aunque en pocas partes, a mengua de instrumentos, porque aunque los hacen los indios, tardan mucho en hacer chirimias entonadas”³⁷.

En 1568, el Cabildo Metropolitano de México expidió una ordenanza municipal en la que se fijaban las reglas para los aspirantes al oficio de fabricante de instrumentos musicales, entre los cuales sobresalía la presentación de un examen sobre la construcción de órganos, espinetas, monocordios, laúdes, violines y arpas, además de un sistema permanente de inspección de su producción a cargo de un examinador oficial que, tres veces al año, tenía el poder de confiscar instrumentos defectuosos.

El constructor de instrumentos, perteneciente al gremio de ebanistas y entalladores, debía dominar además la forma, la decoración y el tono de los mismos. Era efectivamente un artesano que generalmente transmitía su oficio de generación en generación.

En el caso de la organería hay que especificar que el constructor del instrumento no necesariamente correspondía a quien elaboraba la caja, aunque el oficio de organero abarca los dos aspectos: el técnico y el artístico.

Maestros de hacer órganos.

En 1980, fecha en que Fesperman publicó su obra *Organs in Mexico* y, en 1981, cuando Bonet escribió su artículo sobre las cajas de órgano españolas, se hacía patente la inquietud por la falta de nombres en el campo de la construcción de órganos y de sus cajas, tanto en España como en México.

Fesperman escribía: “¿Quién construyó los sofisticados y hermosos instrumentos de la Valenciana en Guanajuato, de Querétaro, de Oaxaca, de Taxco y de otras incontables iglesias parroquiales y templos conventuales?”³⁸, y Bonet decía: “...muchas veces quedamos ayunos de quiénes fueron los artífices de las magníficas cajas de órganos...”³⁹.

De igual manera, Drewes afirmaba: “Existe en la República Mexicana una asombrosa cantidad de órganos tubulares barrocos que sin lugar a dudas han sido fabricados en el país por artesanos locales...”⁴⁰.

Frente a estas expectativas, Efrain Castro Morales, se ha dedicado a la búsqueda de datos sobre constructores, cuyos resultados han salido a la luz en una importante publicación⁴¹.

Esta recopilación es necesariamente incompleta y está sujeta a ampliarse con nuevos descubrimientos. Es mucho lo que se avanzó en los últimos años y es muy factible que sigan apareciendo nombres de estos, casi desconocidos, grandes artistas del México virreinal.

El trabajo de ebanistería

Detrás de los nombres de los grandes constructores de órganos hay que hacer mención de los encargados de trabajar la madera: los carpinteros, entalladores, ensambladores⁴² y los violeros⁴³.

El 30 de agosto de 1568 se promulgaron sus ordenanzas, las cuales fueron confirmadas por la Real Audiencia Gobernadora el 6 de octubre del mismo año. En ellas se especifican las funciones, por una parte, de los carpinteros de lo blanco quienes estaban autorizados para construir sillas, bancos, mesas comunes y otros muebles semejantes, principalmente de superficies planas y lados rectos, y por otro lado los entalladores, quienes era capaces de realizar un trabajo más elaborado como escritorios con sus bases de molduras, arquitrabes y cornisas; varios tipos de sillas como las francesas, de caderas y atarceadas, mesas de seis piezas, etc.

Más tarde, el 26 de octubre de 1585, otra ordenanza se refiere a los talleres, donde se especifica que:

“Otro sí para que más en perfección se haga de aquí en adelante las obras de carpinteros de lo blanco y de lo prieto, y entalladores y ensambladores y violeros, y de aquí adelante ningún oficial de los susodichos no pueda poner tienda (taller) del dicho oficio, así el vecino de esta ciudad, como el de fuera parte, hasta tanto que no sea examinado, y siendo hábil y suficiente para poner la dicha tienda, y usar del dicho oficio y al forastero que a ella viniese, si fuere mozo no fuere examinado hasta tanto que resida y labre dos meses del año con maestros examinados como dicho es, pueda tomar obras, y poner la dicha tienda con tanto que dé fianzas de cien pesos para las maderas que le fueren entregadas para las obras, que hubiere de hacer, y el que de otra manera cualesquiera de los dichos oficios lo contrario haciendo, incurra en pena de cincuenta pesos de oro común aplicados según y como arriba está dicho”.

La misma ordenanza al referirse a los violeros dice:

“Otro sí mandamos que el oficial violero para saber bien su oficio, y ser singular de él, ha de saber hacer instrumentos de muchas artes que sepa hacer un clavicordio y un clavecimbalo, y un monocordio, y un laúd, y una vihuela de arco y una vihuela grande de piezas con sus ataraces y otras vihuelas...”

Sabemos que estas disposiciones tan estrictas no se llevaron a cabo en la realidad y sólo se conserva un documento sobre la presentación de un examen sobre construcción de instrumentos correspondiente a Manuel Belmaña⁴⁴.

En el caso específico de la construcción de una caja de órgano, se conserva un detallado documento, fechado el 19 de septiembre de 1724, referente a los gastos necesarios para la factura de la misma en los órganos de la catedral de Sevilla⁴⁵, donde aparecen con claridad los oficios de quienes participan en su elaboración.

El documento lo encabezan el maestro de obras de carpintería y el escultor. A ellos le siguen un oficial aparejador, encargado de dirigir la factura de la caja, “la inteligencia de las órdenes y disposiciones de la obra”, dos tallistas desbastantes, dos limiantes de talla, cuatro oficiales ensambladores, dos oficiales de carpintero, dos oficiales menores, dos manzebos aprendices, éstos últimos encargados de “cozer la cola y administrar a los oficiales, y limpiar el taller, y traer a mano lo necesario”.

Los materiales que se especifican son: maderas de pino de Flandes, cedro y borne (roble), todo género de clavazón, herraje, cola de zafra y carbón para la cola.

El equipo de entalladores y ensambladores debe haber sido semejante en todos los casos de factura de cajas de cierta relevancia, aunque hay que añadir que en el caso de la Nueva España, abundaron los casos de indios dedicados al trabajo en madera.

Para los muebles finos, durante todo el siglo XVI y la mayor parte del XVII se prefirió el nogal y, más tarde, durante todo el siglo XVIII sobresalen las obras de cedro, aunque las cajas más modestas emplean el pino, el ayacahuite, utilizado frecuentemente en la factura de retablos y otras maderas de menor calidad.

Los órganos en el espacio arquitectónico

“Un órgano oculto a la vista puede inducir a un sentimiento de misterio, aún de mistificación, pero así sucedería también con un púlpito escondido o con un altar oculto”.

Andrew Freeman

La disposición del órgano dentro de la iglesia es de excepcional importancia en relación con la construcción de la iglesia misma y con el ceremonial litúrgico y va dictada por las necesidades de cada caso y por las características arquitectónicas del templo.

Los especialistas están de acuerdo en que no existe ninguna regla de aplicación universal que puede formularse o adoptarse. Es importante considerar, en primer lugar, el papel que juega la música dentro de los servicios religiosos. No es lo mismo referirse a la Iglesia Anglicana o a la Católica Romana, en las que la música ocupa un lugar esencial dentro del culto que hacer alusión a toda una serie de comunidades religiosas que sólo requieren que el órgano acompañe algunos cantos y, por lo tanto que se escuche bien.

Lo que sí puede considerarse como una disposición general entre las autoridades de música religiosa es que el órgano destinado a acompañar los cantos, debe estar lo más cerca posible del coro, para producir la perfecta unidad musical y que las voces sean adecuadamente sostenidas, así como que sea colocado a una altura razonable.

Son, sin embargo, muchos los intereses y opiniones que se conjuntan para elegir el lugar más adecuado para el órgano. Los clérigos anteponen el servicio que presta el instrumento a la liturgia mientras los cantores consideran el efecto acústico; al arquitecto le preocupa el aspecto plástico de la caja y, por último, el constructor de órganos, que los conoce a fondo, defiende el espacio necesario para que el sonido se exprese en libertad pues sabe cómo depende su lucimiento de su ubicación.

Es necesario valorar convenientemente el entorno del instrumento ya que de él depende en gran parte la adecuada difusión del sonido. Un órgano de calidad mediana puede lograr un buen sonido en un edificio con resonancia mientras que un excelente instrumento puede lucir poco impresionante y apagar su sonido en un espacio inadecuado. Muchos órganos no han sido correctamente concebidos en los términos de su espacio circundante; otros son excelentes en cuanto a su mecanismo pero fallan como reales instrumentos musicales.

Andrew Freeman⁴⁶ especifica varios lugares adecuados para la colocación del órgano, además de la portada oeste, considerada como el lugar ideal, por su espacio y por la perfecta propagación del sonido.

a) Bajo el arco más oriental de la arcada de la nave, especialmente si se trata de un instrumento pequeño; algunas veces, es colgado como un nido de golondrina. Esta disposición fue común hacia fines de la Edad Media.

- b) Bajo el arco más occidental de la arcada de la nave, cuando debe proyectar su parte posterior hacia la misma o cuando es un instrumento de grandes dimensiones.
- c) Hacia el fondo de la nave en cualquiera de los lados. En este caso, los teclados deben estar colocados de forma que el organista pueda ver el altar.
- d) En el transepto, al nivel del piso o en una galería. Esta colocación fue practicada especialmente durante el Renacimiento.
- e) En el entrecoro cuando el arco sea muy alto y el órgano luzca pequeño, o bien, que el órgano esté bajo y permita apreciar el muro de la nave.

Históricamente es asombroso descubrir el interés de los constructores de órganos del pasado por lograr la perfecta transmisión del sonido. El propio tallado en madera de la caja, cuidadosamente ensamblada, contribuyó con mucho al éxito del tono de los órganos.

Durante la Edad Media la elección del lugar más adecuado para el órgano no presentaba grandes dificultades; los instrumentos no eran de dimensiones considerables y podían amoldarse a cualquier lugar y además transportarse de un sitio a otro y aún de una iglesia a otra. De las iglesias medievales más antiguas no puede hablarse de la existencia de un lugar específico para colocar el órgano; existe muy poca información sobre el tema aunque lo más razonable es que se colocara junto a los cantores, en el coro o en el entrecoro, o bien, a un lado del altar mayor.

En las catedrales y en las iglesias mayores había un positivo colocado en alguno de los emplazamientos antes mencionados y además existían uno o varios portativo o regals, que eran llevados de capilla en capilla para acompañar determinadas ceremonias litúrgicas.

Hacia el siglo XV el arte de la construcción de órganos, como ya se ha visto, alcanzó grandes adelantos y fue entonces necesario que se pensara en el lugar apropiado para la erección de grandes instrumentos. Las iglesias europeas dispusieron al Gran Órgano en un sitio elevado, generalmente en el interior del coro a los pies del templo, o bien se construyó una galería especial denominada tribuna, apuntalada hacia afuera del muro, en el triforio o en los entrepaños de la nave, principalmente. En el caso de la existencia de dos órganos, éstos se colocaron uno frente a otro a cada lado del coro alto.

Podían distinguirse dos clases de instrumentos, el que se denominaba Órgano de Tribuna, colocado en lo alto y a los pies del templo y considerado en sí mismo como un instrumento solista y el Órgano de Acompañamiento o de Coro, utilizado en los servicios litúrgicos para apoyar los cantos y cuya colocación iba dictada por las circunstancias de la ceremonia. Sin embargo, esta distinción no se hace comúnmente en las catedrales españolas pues el órgano de tribuna o, más bien, los grandes órganos colocados en la nave central, son también órganos de coro que acompañan el canto de los fieles.

Otro lugar usual, aunque no tan común, fue disponer el órgano en alguno de los brazos del crucero, como en el Escorial donde dos de los siete instrumentos se localizan en el transepto de la nave.

En las iglesias barrocas no se otorgó un sitio muy espacioso para el órgano. Según Antonio Bonet⁴⁷ esto se debe al menor uso de la música de órgano por parte de los jesuitas, carmelitas y las demás órdenes religiosas de la Contrarreforma. Siguiendo el esquema del Gesù en Roma, el órgano se sitúa en una tribuna alta a los pies del templo, pero no por ello las cajas dejan de ser un alarde de ostentación por su trabajo ornamental.

Pueden encontrarse órganos, aunque con menor frecuencia, detrás del altar mayor, en el llamado retrocoro, como en el caso de Santa María de la Alhambra en Granada, del siglo XVI y en la Clerecía de Salamanca, construida un siglo después por Gómez de Mora⁴⁸.

Por último, otro lugar especial para el órgano fue el muro interior de la portada principal de la iglesia, aunque su gran defecto consistía en impedir el paso de la luz de los rosetones de la fachada y la falta de espacio para colocarlo en una tribuna alta. Un ejemplo de este tipo de disposición es el de la catedral de Tarazona de 1766.

Los órganos mexicanos se localizan en diversos emplazamientos. Pueden encontrarse en el coro mirando hacia el este como en Santa Prisca de Taxco, en las catedrales de Morelia, Guadalajara y Oaxaca, o estar dispuestos hacia el coro mismo como en Tlacoahuaya, (oax) o en la Valenciana de Guanajuato. Menos común fue utilizar una galería lateral como en Santo Domingo en la ciudad de México o emplear el espacio del transepto como en San Francisco de Tlaxcala.

Organos de tribuna

Los organeros afirman que acústicamente no hay duda de que la colocación del órgano en el extremo oeste de la nave en una iglesia de grandes dimensiones es la mejor. En el caso de que el órgano se sitúe dentro del coro, es preferible que ocupe el lado norte y, en ocasiones, cuando exista un panel divisor entre el coro y la nave, es éste el lugar ideal para colocar el órgano, ya que permite verlo y escucharlo a la vez.

La gran ventaja de la posición al final de la galería oeste, aparte de la pureza acústica, estriba en el hecho de que el órgano cuenta con el suficiente espacio para estar adecuadamente dispuesto.

En el caso de los órganos de tribuna encontramos importantes trabajos en los pedestales, ya desde el gótico. Durante el barroco, las ménsulas que sostienen al órgano se realizan en madera y pueden convertirse en ángeles atlantes como en la iglesia de Sao Vicente de Fora en Lisboa, sátiro como en la iglesia del convento de Santa Marinha da Costa en Guimaraes, también en Portugal, o bien, como en el excepcional caso mexicano, donde un grupo de tritones simulan sostener el instrumento, en la iglesia de San Martín Texmelucan, en Puebla.

Los órganos en la nave central

Es característico de los coros españoles su disposición diferente al resto de los países europeos⁴⁹. Desde el siglo XV hasta la segunda mitad del siglo XVIII, las catedrales, colegiales y los grandes monasterios situaron el coro al centro de la nave principal, concebido como una unidad, con un espacio propio, frente al conjunto eclesial arquitectónico. Su única comunicación con el exterior la constituía una gran reja al frente que se abría hacia el altar mayor.

La riqueza inigualable del interior se alcanzaba por los trabajos de ebanistería de la sillería que lo rodeaba, que estaba fija, y por los grandes fascistoles al centro donde se colocaban los libros miniados, además de por los realejos y, por supuesto, gracias a los majestuosos órganos.

En la parte exterior, en el trascoro, se realizaba un altar donde se veneraban importantes imágenes, como en el Altar del Perdón de la catedral metropolitana de México.

Las naves laterales estaban formadas por un conjunto de capillas auxiliares, cada una de las cuales pertenecía a un gremio o cofradía, quienes la dedicaban a sus santos patronos y las enriquecían con retablos e imágenes escultóricas y pictóricas.

La colocación de los órganos en el coro central les permitía gozar de un amplio espacio para difundir adecuadamente sus voces y para lucir visualmente sin ningún obstáculo, mostrando dos fachadas, una hacia el

centro del coro y otra hacia las naves laterales, con su trompetería horizontal semejando los cañones de un navío de guerra.

Los órganos dispuestos sobre las sillerías en el centro de la nave de la iglesia, le restaron importancia al trabajo de la tribuna que era ocultada por los remates de las mismas y ésta se transformó en una galería o balcón corrido con balaustrada donde se colocaba el órgano positivo.

Este tipo de coros constituían el sitio idóneo para la actuación de la capilla musical. En torno al fascistol se situaban los cantores y los canónigos ocupaban un lugar privilegiado no sólo para seguir el oficio divino sino para abarcar a los fieles quienes, con frecuencia, lograban solamente escuchar la música, pues se colocaban a espaldas del coro.

A raíz del incendio del coro de la catedral mexicana, ocurrido el 17 de enero de 1967, hubo quienes abogaron por su desaparición, pero afortunadamente fue más fuerte la voz de quienes respetaban tan larga tradición y se reconstruyó todo lo perdido en el coro⁵⁰. Desde el siglo XVIII muchos arquitectos fueron conscientes del rompimiento de la perspectiva en la nave central a causa del coro pero era imposible luchar contra privilegios largamente sostenidos.

NOTAS

1. LORENZANA, F.A., *Concilios Provinciales I y II celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México*. Dn. Joseph Antonio del Hoyal, Imprenta Superior Gobierno, 1769. Cap. LXVI, p. 140.
2. MENDIETA, F.G., *Historia Eclesiástica Indiana*. México, Ed. Porrúa, 1971. P. 410-414 y TORQUEMADA, F.J., *Monarquía Indiana*. México, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, 1944.
3. MOTOLINIA, *Historia de los indios de la Nueva España*. México, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, 1941. P. 240-241 y *Memoriales*, Manuscrito de la colección del Sr. Dn Joaquín García Icazbalceta, publicado por su hijo Luis García Pimentel. México, Casa del editor, 1903.
4. Citado por FESPERMAN, J., *Organs in Mexico*. Raleigh, The Sunbury Press, 1980. P. 16.
5. BASALENQUE, D., *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*. México, Ed. Jus, 1963, p. 62.
6. ESPINOSA, F.I.F., *Crónica de la Provincia Franciscana de los apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*. México, Ed. Santiago, 1945. P. 143.
7. TATTERSHALL, S., *Mexico, A Preface to the ISO Congress*. "ISO Information". N.º 20. Lauffen/Neckar, Alemania. Mayo de 1980. P. 101.
8. Citado por SOUSTELLE, J., *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1982. P. 242.
9. Citado por TATTERSHALL, S., Op. cit., p. 93.
10. Ibidem, p. 96.
11. Citado por SALDIVAR, G., *Historia de la música en México*. México, Ed. SEP. Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934 y Toluca, Ed. Documentos del Estado de México, 1987. P. 96.
12. DIAZ DEL CASTILLO, B., *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México, Fernández Editores, S.A., 1961. P. 636-638.

13. MENDIETA, F.G., *Historia Eclesiástica Indiana*. México, Ed. Porrúa, 1971. P. 410-414.
14. MOTOLINIA. *Memoriales*. P. 178-179.
15. Citado por FESPERMAN, J. Op. cit. P. 16.
16. BERNAL JIMENEZ, M., *El archivo musical del colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.
17. STEVENSON, R., *Compositores de la época colonial. Antonio de Salazar*. "Heterofonia". N.º 37. México, D.F. Julio-Agosto, 1974. P. 4-6.
18. RUBIO, S. y LOPEZ CALO, J., *Historia de la música española*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
19. TATTERSHALL, S., Op. cit. P. 100.
20. Citado por SALDIVAR, G., Op. cit. P. 149.
21. KLEMEN, P., *The Splendor of Colonial Organs* en "Baroque and Rococo Latin America". Nueva York, Dover Publications, Inc., 1967. P. 235-236.
22. Cfr. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán. Leyenda en el retrato de Sor Juana María Martínez. Citado por MURIEL, J., *Cultura Femenina Novohispana*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Históricas, 1982. (Serie de historia novohispana N.º 30. P. 488.
23. SALDIVAR, G., Op. cit. . 152.
24. Citado por MORENO, S., *La imagen de la música en México*. México, Artes de México. N.º 148.1960. P. 6.
15. Citado por BRAGARD, R., *Instrumentos de música*. Madrid, Ed. Daimon, 1975. P. 157.
26. AUDSLEY, G.A., *The Art of Organ Building*. Nueva York, Dover Publications, Inc., 1965. Vol. I. P. Introductoria.
27. RUBIO, S., Op. cit. P. 64.
28. Citado por LOPEZ CALO, J., Op. cit. P. 101.
29. LORENZANA, F.A., Op. cit. Cap. LXVI. P. 140.
30. Citado por SALDIVAR, G., Op. cit. P. 184.
31. *Concilio III Provincial Mexicano celebrado en 1585*. México, Eugenio Maillefert y Cía., 1859. Tit. XVIII. P. 321.
32. MACHUCA DIEZ, A., *Los Sacrosantos Ecuménicos Concilios de Trento y Vaticano*. Madrid, Liberia Católica de D. Gregorio G. del Amo, 1903. Sesión XXII. P. 250.
33. *Constitución Sacrosanctum Concilium*. "Documentos Completos del Vaticano II". Bilbao, Ed. Mensajero, 1974. (Bolsillo Mensajero). Cap. VI. N.º 120. P. 129.
34. KELEMEN, P., Op. cit. P. 227.
35. CASTRO MORALES, E., *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*. "Música y Angeles. Los órganos de la catedral de México". México, Sociedad de amigos del centro histórico de la ciudad de México, 1983. P. 21-37.
36. Cfr. cita n.º 2.
37. MOTOLINIA, Op. cit. P. 179.
38. FESPERMAN, J., Op. cit. P. 18-19.
39. BONET CORREA, A., *La caja de órgano en España*. "Música en España". N.º 9. Madrid, España. Diciembre de 1981. P. 14.
40. DREWES, M., *Gregorio Casela, un constructor mexicano de órganos del siglo XVIII*. "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas". N.º 49. México, UNAM/IIIE, 1979. P. 155.
41. CASTRO MORALES, E., Op. cit. P. 21-37.

42. Entallar es hacer figuras de relieve en madera y ensamblar es unir, juntar o ajustar piezas de madera.
43. Son los constructores de los instrumentos de cuerda.
44. Citado por SALDIVAR, G.. Op. cit. P. 187-188.
45. AYARRA JARNE, J.E., *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974. P. 84-86.
46. Citado por SUMMER, W.L.. *The Organ, Its Evolution, Principles of Construction and Use*. Londres, McDonald and Jane's & Nueva York, St. Martin's Press, 1978. P. 264-265.
47. BONET CORREA, A., Op. cit. P. 18.
48. Ibidem, p. 18.
49. Ibidem, p. 16-17.
50. Ver nota de Salvador Moreno en Amezua, R.G. . *Los órganos de la catedral de México*. "Heterofonia". N.º 25. México, D.F. Julio-Agosto, 1982. P. 17.