

ANTONIO DE CABEZÓN Y EL ÓRGANO EN EL “NUEVO MUNDO”

ANTONIO DE CABEZÓN AND THE ORGAN IN THE “NEW WORLD”

Gustavo Delgado Parra

Escuela Nacional de Música, UNAM

Resumen

En el presente artículo pretendo contextualizar de manera sucinta la figura de Antonio de Cabezón en el Nuevo Mundo, a partir de las copias de sus Obras de Música que circularon en México desde el año de 1586, a tan solo ocho años de haber sido publicadas en Madrid por su hijo Hernando el año de 1578. Asimismo, argumento la existencia de una tipología de órgano en México, heredera del principio del Blockwerk, vinculada con el órgano castellano de la época cabezoniana, representada, en este caso, por un grupo de órganos históricos de la provincia de Oaxaca en el sureste de México.

Palabras clave

Antonio de Cabezón, Obras de Música, órganos de Oaxaca, órganos históricos mexicanos.

Abstract

In this article I intend to contextualising succinctly the figure of Antonio de Cabezón in the New World, taking into account his works of music Obras de Música that circulated in Mexico since 1586, only eight years after its publication in Madrid by his son Hernando in 1578. In connection with this I argue the existence of a prototype of a Mexican organ, based on the Blockwerk principle, linked to the Castilian organ of Cabezón's time, represented in this case by a group of historic organs built and located in the province of Oaxaca in southeastern Mexico.

Key words

Antonio de Cabezón, keyboard works, historic organs Oaxaca, organs in México.

SU MÚSICA EN EL “NUEVO MUNDO”

La conquista de México llevada a cabo por el imperio español el año de 1521, también llamada “El Encuentro de Dos Mundos”, será uno de los eventos que marcarán de manera tajante la historia universal, en particular, aquella de occidente. Este hecho coincide prácticamente con el nacimiento de Antonio de Cabezón, quien habría nacido en Castrillo de Matajudíos, tan solo una década antes de la consumación de tan relevante evento. Es bien conocida la importancia de la música en el proceso de conversión de los indígenas a las nuevas condiciones de vida generadas con la conquista y, en ese ámbito, el órgano y su música serían baluartes de la nueva cultura, de la nueva fe, de la conquista espiritual de México y, ahora sí, de la implantación de un “Nuevo Mundo” en el México antiguo. Como bien señala Robert Ricard: “El fin esencial de la misión entre los “infieles” no era la conversión de los individuos, sino el esta-

blecimiento de la iglesia visible, con todos los órganos e instituciones que implica”¹.

Los primeros testimonios que dan fe de los buenos resultados de esa visión premonitoria en los orígenes de la colonia no se dejan esperar, como podemos cotejar de la siguiente cita tomada de la *Historia Eclesiástica Indiana* del ilustre franciscano e historiador español Jerónimo de Mendieta (*1525; †1604).

“No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores que oficien las misas y vísperas en canto de órgano, con sus instrumentos de música. Ni hay aldehuela, apenas, por pequeña que sea, que deje de tener siquiera tres o cuatro indios que canten cada día en su iglesia las horas de Nuestra

¹ RICARD, 1986.

Señora... 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 los no principales, y ellos mismos lo labran todo[los instrumentos], que ya no hay para que traerlos de España como solían...”²

La organería y el sistema musical implantado por los españoles, asimilado luego por la sensibilidad de los indígenas y los nuevos naturales del territorio, formaría parte fundamental en la evolución cultural de México a lo largo de los siglos. Así, el primer obispo de México nombrado en 1528, el franciscano, fray Juan de Zumárraga (*1468; †1548), instruyó a los misioneros para que la enseñanza de la música se utilizara como elemento esencial en el proceso de evangelización de los indígenas, pues se había probado la eficacia de esta actividad y el buen ánimo que generaba en este proceso de conversión.

A tan sólo nueve años después de la caída de Tenochtitlán (la capital Azteca), en 1530, un órgano fue importado de Sevilla para acompañar a un coro que el fraile franciscano, Pedro de Gante (primo de Carlos V), tenía bajo tutela en un colegio de Texcoco (población vecina a México Tenochtitlán). Según las crónicas de los misioneros, los coros entrenados en México eran de gran calidad y mencionan también que la música interpretada por ellos, era acompañada por grupos instrumentales que incluían chirimías, bajones, cromornos, vihuelas de arco, laúdes, percusiones, trompetas y órganos³.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI tenemos clara cuenta de la circulación de música para tecla, y de algunos tratados de teoría y práctica musical de la península, tal es el caso del importante y bien conocido tratado de Juan Bermudo (*1510; †1565) denominado *Declaración de Instrumentos Musicales* Osuna, 1555⁴, en el cual Bermudo declara haber escrito una música para tañer que desde las indias le solicitaron⁵:

“Bien tengo entendido aver en España mucha y buena música dela qual se pueden los tañedores aprovechar, y assí no avía necesidad dela mia: pero e sido

importunado de amigos, que imprimiesse alguna hecha aposta para tañer, mayormente que de indias me han rogado por ella: y pareciome cosa justa hacerlo.”⁶

Es bien conocido el prestigio que tuvo Antonio de Cabezón entre sus contemporáneos, de buen tañedor y compositor, tal es el caso de Juan Bermudo, quien da fe de ello al inicio del libro cuarto de su tratado, al decir:

“Música de tañedores compuesta sobre el monacordio no la pongays (sino fuere de excelentes hombres) porque tienen grandes fallas. Excelentes tañedores llamo a don Juan racionero en la iglesia de Malaga, al racionero Villada en la iglesia de Sevilla, a Mosen vila en Barcelona, A Soto y a Antonio de Cabezón tañedores de su majestad...”

No es, pues, nada extraño, que su nombre y su música se vieran bien representados en México a pocos años de la conquista, a través de las copias recién llegadas de España, en 1586⁷, de sus *Obras de Música*, impresas en cifra por su hijo Hernando en Madrid el año de 1578, y cuyo título diplomático dice:

*Obras de Música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón,
Músico de cámara y capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor.
Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo.
Ansi mesmo Músico de cámara y capilla de su Magestad*⁸

Las obras de Antonio de Cabezón debieron representar un testimonio fehaciente del arte inigualable de la época que la produjo, y un reflejo importante del desarrollo de la conciencia nacional castellana en el siglo XVI, por lo tanto, un producto exportable a los nuevos territorios conquistados.

2 Esta obra solo pudo publicarse tres siglos después de haber sido escrita.

3 STEVENSON, 1970.

4 En México se conserva, en una colección privada, una copia original de la *Declaración de Instrumentos Musicales* de Bermudo; sin embargo, debido al anonimato en que esta fuente ha decidido permanecer, es que no me ha sido permitido revelar los pormenores de su ubicación.

5 Las piezas para órgano agregadas en la *Declaración*, son muy probablemente el resultado de una petición hecha por Francisco Cervantes de Salazar, profesor de retórica en la Universidad de México, y amigo de Bermudo.

6 Bermudo, 1555.

7 Gustavo Mauleón hace referencia a 7 ejemplares de las *Obras de Música* enviados en 1586, enviados por Diego de Montoya y Diego de Mexía, respectivamente, mercaderes de libros en Sevilla, a Pedro de Ochoa de Ondategui y Juan de Treviño, mercaderes y librereros en México. Fuente: Helga Kropfinger von Kügelgen, “*Europäischer buchexport von Sevilla nach Neuspanien im jahre 1586*”, en *Libros europeos en la Nueva España a fines del siglo XVI: Una contribución a la estratigrafía cultural*, Wiesbaden ; Franz Steiner Verlag, 1973, pp. 1-105. Al día de hoy se conserva un ejemplar de las *Obras de Música* en la Biblioteca “La Fragua” de la Universidad Autónoma de Puebla, México.

8 CABEZÓN, 1578.

CONTENDIO DE MUSICA.

Kyries del primero Tono.

Fig. 1. Kyries del primer Tono (fragmento). *Obras de Música*. f. 42v, ejemplar de Puebla, México⁹.

Resulta interesante observar como la cifra “nueva”, forma de escritura empleada en la recopilación de las obras de Antonio de Cabezón, ya anteriormente utilizada por Venegas de Henestrosa en su *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, Alcalá 1557¹⁰, se arraiga en México de manera importante. Esto puede constatare de la circulación que tuvieron las diversas copias de las *Obras de Música* de Cabezón, pero también de otros impresos musicales enviados a América, que posteriormente también circularían en México empleando básicamente esta forma de escritura

⁹ El ejemplar poblano de las *Obras de Música para tecla, harpa y vihuela...*, se conserva en el fondo antiguo de la Biblioteca “José María la Fragua” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, y no contiene número de catálogo.

¹⁰ VENEGAS, 1557.

en la primera mitad del siglo XVII; tal es el caso de la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo (Alcalá 1626)¹¹.

Las virtudes de esta forma de tablatura son delineadas por el propio Correa en su Prologo en Alabanza de la Cifra, en el cual dice:

¹¹ El archivo General de Indias de Sevilla (AGI) reporta tres registros idénticos de “4 Musica de órgano de correa” cada uno (AGI, Contratación, Leg. 1189). Para mayores detalles ver: Pedro Rueda Ramírez, *Negocios e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla, DS/US/CSIC, 2005, pp.448, 449. 500 y 501. En el libro citado se señalan numerosos libros de música que circularon en México en la primera mitad del siglo XVII, incluidos numerosos libros de vihuela, además de libros y cartillas de canto llano.

“La cifra, en la música fue una grande humanidad y misericordia que los maestros en ella usaron con los pequeños y que poco pueden: porque, viendo la necesidad que los tales tenían de conservar en la memoria sus lecciones, y de aumentar las que mas les faltavan para perficionarse; y viendo assi mismo la dificultad tan grande (no solo para estos, sino para los muy provecotos

en la musica) que avia en poner qualquier obra, de canto de órgano en la tecla, por pequeña y fácil que fuesse: proveyendo del remedio necesario; acordaron divinamente de inventar un nuevo modo de señales, que causando los mismos efectos (en tanta perfección y primor como los de canto de órgano, y sin que la música perdiesse un punto de sus quilates)...”¹²

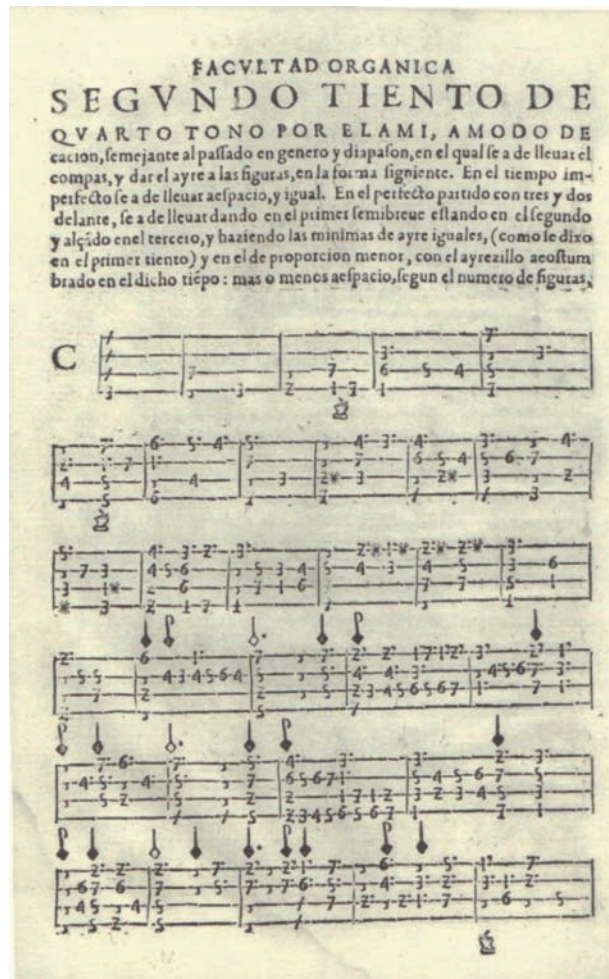


Fig. 2. Facultad Orgánica f. 45 v de la cifra¹³

Más aún, esta forma de escritura se hace patente en México no solo a través de los impresos ya señalados, pues todo parece indicar que esta forma de tablatura pervive colateralmente a otras formas de escritura, tal es el caso de un manuscrito que contiene una *tablatura mexicana para órga-*

no del siglo XVII,¹⁴ descubierta por el musicólogo mexicano Gabriel Saldívar, y publicada por él mismo en la *Revista Musical Mexicana*,¹⁵ y que utiliza esta forma de notación.

12 CORREA, 1626.

13 Proveniente de los Fondos de la Biblioteca Nacional (España), sección de Manuscritos, Incunables y Raros. E:Mn R 9279

14 La tablatura forma parte del “Archivo Saldívar”, actualmente en custodia de los herederos del musicólogo mexicano. El documento carece de número de catálogo.

15 SALDÍVAR, 2, 3, 5 (México, julio, agosto, septiembre 1942).



Fig. 3. Fragmento de la tablatura mexicana para órgano escrita en cifra “nueva”¹⁶

Cabe señalar aquí, que la *tablatura mexicana de órgano* es un documento incompleto; sin embargo los 3 folios aún conservados (6 páginas) dan testimonio de dos obras por

demás interesantes, una de las cuales, nada menos que un Tiento de cuarto tono de medio Registro de Tiple de Francisco Correa de Arauxo.

¹⁶ La tablatura en cuestión procede del archivo Saldívar, custodiado por el Mtro. Gabriel Saldívar (hijo) y la Mtra. Lupita Campos. Agradezco a ellos su generosidad y facilidades para consultar tan interesante documento. Al momento en que adquirí una copia del documento aquí presentado, este no tenía número de catálogo.

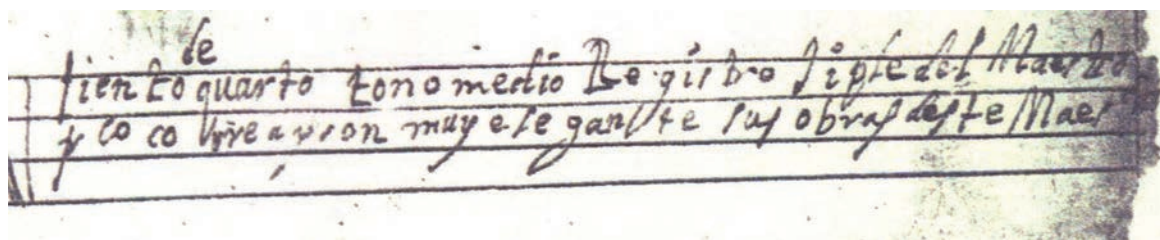


Fig. 4. Título diplomático del *Tiento de cuarto tono* de Francisco Correa, en la *tablatura de órgano* del siglo XVII, localizada en el Archivo Saldívar de la Ciudad de México.

“Tiento de cuarto tono [de] medio Registro [de] Tiple del Maestro

Fco. Correa y son muy elegantes las obras deste Maestro”¹⁷

La obra en cuestión no forma parte de la Facultad Orgánica, si bien está construida sobre un tema que le empa-

renta con otros de la misma colección. Compárese y obsérvese la enorme similitud del tema del Tiento XVI de cuarto tono de la Facultad Orgánica, con el de la tablatura mexicana (ambos en cuarto tono), el cual es una variante del mismo.

A musical score for organ, consisting of two systems of staves. The first system is labeled "Organ" and shows two staves with a treble clef and a common time signature. The second system shows two staves with a bass clef and a common time signature. An arrow points from the first system to the second, indicating a comparison or relationship between the two pieces.

Fig. 5. Tema del Tiento de cuarto tono de Correa, tablatura mexicana¹⁸.

¹⁷ Actualmente el autor se da a la tarea de concluir la transcripción de la tablatura.

¹⁸ Transcripción Gustavo Delgado Parra.

XVI
SEGUNDO TIENTO
de
QUARTO TONO 1)

f. 45 v

5

10

Fig. 6. Tema del Tiento XVI de cuarto tono de la Facultad Orgánica¹⁹

Asimismo compárese con el tema del Tiento XXVIII de la misma Facultad Orgánica, el cual, en este caso, es el mismo tema del Tiento de cuarto tono de Correa de la tablatura mexicana.

XXVIII
QUARTO TIENTO
de medio registro de tiple
de SEPTIMO TONO 1)

f. 73

ossia

R

5

10

Fig. 7. Tema en el tenor del Tiento XXVIII de la Facultad Orgánica f.73²⁰

19 CORREA DE ARAUXO, 1626. Edición y transcripción de M. S. Kastner. CSIC, Barcelona 1948.

20 CORREA DE ARAUXO, 1626. Edición y transcripción de M. S. Kastner. CSIC, Barcelona 1948.

Probablemente el Tiento de cuarto tono de la tablatura mexicana pudo formar parte de otras obras y colecciones de piezas que Correa aseguraba tener preparadas para imprenta, pero que finalmente no aparecieron²¹.

La segunda obra contenida en la tablatura es una Fantasía de Antonio Carrasio:

“Esta fantasía se llama Scala Celite,
puso el apellido el Maestro Antonio
Carrasio porque es muy Bueno tiento
de octavo tono [de] tiple, de Cabrera
Perú fue Maestro”

Como podemos cotejar a partir de estos elocuentes testimonios, las *Obras de Música* de Antonio de Cabezón, los diversos impresos teórico-musicales, y los ejemplares manuscritos que circularon en México a fines del siglo XVI, y principios del XVII, representan una plataforma fundamental para conocer algunas de las vías, a través de las cuales se brindó un suministro cultural desde la España peninsular hasta la Nueva España, así como su despliegue espacio-temporal, el cual fue central para la recepción de la nueva cultura implantada con la conquista de México. En su *Historia de la invención de las indias*, escrita por el humanista español Hernán Pérez de Oliva, nos cuenta que Colón “partió de España a mezclar el mundo y a dar a aquellas tierras extrañas forma de la nuestra”²²

EL ÓRGANO EN MÉXICO EN TIEMPOS DE CABEZÓN

Ya en 1554, la mayoría de las grandes catedrales (México, Valladolid [hoy Morelia], Guadalajara, Puebla, etcétera) no solamente tenían órganos, sino también coplas de ministriles; tal es el caso de la catedral de México. La música se hacía en ese tiempo, tanto por españoles como por indígenas, quienes fueron instruidos por los misioneros. Este fenómeno adquirió rápidamente proporciones tales que llegaron a causar gran polémica entre las autoridades eclesiásticas. Los excesos llamaron incluso la atención de Felipe II, quien en 1551 ordenó una reducción en el número de puestos para músicos que ocupaban los indígenas²³.

21 Según declaración del propio Correa en su Facultad Orgánica, asegura tener preparadas otras obras: “Casos morales en música”, aparte de otro sobre el tratamiento de la disonancia “punto intenso contra remiso”, en este último se propone fundamentar el uso más libre de la disonancia.

22 PÉREZ DE OLIVA, Instituto Caro y Cuervo, 1965.

23 GARCÍA, 1907.

La primera Catedral que existió en México fue la de Mérida, terminada en 1598, su órgano, desaparecido hace mucho tiempo, fue comprado por el gobernador Diego Fernández de Velasco ese mismo año, a un costo de 1500 pesos. En Puebla, los órganos de la Catedral también tienen una historia que se remonta al siglo XVI.

En la Catedral de Puebla, el órgano grande en el lado de la Epístola data de 1685. Su asociación tradicional con Carlos V (que indica un instrumento original de c. 1550-1556 se ha dado crédito por la referencia en la Catedral Metropolitana a un órgano en Puebla de 1693, ya entonces con más de 100 años de antigüedad.²⁴

La demanda de órganos se acrecentó a finales del siglo XVI en medio del esfuerzo del clero por limitar el empleo de músicos indígenas, particularmente instrumentistas. Esto coincidió con la amplia reforma llevada a cabo en la música religiosa española como consecuencia de las resoluciones del Concilio de Trento (1543-1563), que culminó con la decisión de Felipe II de expulsar todos los instrumentos, con excepción del órgano, de su propia capilla²⁵.

Es remarcable el hecho de que ya en 1561, el rey de España hubiera proclamado un edicto, prohibiendo el número excesivo de músicos indígenas empleados en las iglesias mexicanas

“[...] pues de lo contrario la iglesia caería en bancarrota...”.

La construcción de órganos floreció en México desde tiempos muy tempranos y con un alto nivel de calidad en su manufactura. En 1568, el cabildo de la ciudad de México proclamó un edicto municipal en el que se decía:

“[...] un constructor de instrumentos deberá mostrar a través de un examen que es capaz de construir el órgano, la espineta, el monacordio, el laúd, los diferentes tipos de violas, y el arpa [...] cada cuatro meses un oficial examinará los instrumentos contruidos y confiscará todos aquellos que carecieran de un alto nivel de mano de obra...”²⁶

24 STEVENSON, 1952.

25 Pese a esas intenciones; hay que señalar que los conjuntos de ministriles no llegaron a desaparecer ni en México ni en España; en la misma Capilla Real hay testimonio de uso de ministriles e instrumentistas de cuerda a finales del siglo XVI: *cfr.* trabajos de Luis Robledo, como el de los “Violines y violones...” y también, mucho antes, los de Jaime Moll.

26 BARRIO LORENZOT, 1920).

La renovación de este edicto en el año 1585, deja ver que la industria en la construcción de instrumentos tuvo un importante auge durante las últimas décadas del siglo XVI; y que muy probablemente existió un mercado de venta de instrumentos, el cual seguramente estuvo sujeto a disposiciones legales.

LOS ÓRGANOS HISTÓRICOS DE LA PROVINCIA DE OAXACA, MÉXICO, Y SU HERENCIA CASTELLANA. ¿UNA TIPOLOGÍA DE ÓRGANO “CABEZONIANO” EN MÉXICO?²⁷

La enorme tarea de evangelización de los naturales de lo que hoy es Oaxaca recayó fundamentalmente en la orden de los dominicos encargados de las tierras del sur, región a la cual no habían llegado franciscanos.



Fig. 8. Provincia de Oaxaca en el sureste de México

Los primeros dominicos en llegar a este territorio después de la autorización otorgada por el emperador Carlos V, hacia 1528, fueron los frailes Bernardino de Tapia y Gonzalo Lucero. Una vez establecida la provincia de Santiago en México, otros religiosos españoles fueron enviados a Oaxaca;

²⁷ En 1994, con el auspicio de Fomento Cultural Banamex, realicé con la organista Ofelia Gómez Castellanos, el Estudio y Catalogación de los Órganos Históricos de Oaxaca, publicado bajo ese nombre en el año 2000, por Fomento Cultural Banamex y el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. También fui responsable de la restauración de los órganos oaxaqueños de Santo Domingo Yanhuitlán, Sta. Ma. Asunción, Tlaxiaco, y el de la Basílica de la Soledad. El trabajo de campo y la actividad que he venido realizando en torno a los órganos oaxaqueños desde 1994, a la fecha, es la base para la realización del presente artículo.

Fray Lucero, a la zona de la Mixteca, y Fray Tomás del Rosario, a Antequera (hoy Oaxaca). La etapa de máximo esplendor de los conventos dominicos fue a mediados del siglo XVII, en la cual se practicaban diversas actividades en las casas dominicas, que eran a la vez talleres y escuelas de artes y oficios.

¿Existe en México una tipología de órgano vinculada con el órgano castellano de la época cabezoniana?, respuesta harto difícil de responder al día de hoy; sin embargo, aventurándome, podría argumentar que la organería oaxaqueña, en el sureste mexicano, conserva resabios de las tradiciones castellanas del tiempo de Cabezón. La situación privilegiada que Cabezón vivió como músico de cámara de Carlos V y Felipe II, lo proyectó como una figura de primer orden en el ámbito del intercambio musical europeo. Sus andanzas por Italia, los Países Bajos, Alemania e Inglaterra, lo llevaron a conocer y experimentar las últimas novedades en el campo de la música y los instrumentos de su tiempo. Cabezón nace y vive en una época caracterizada por un intenso cruce de caminos en el arte de la construcción de órganos: abandono del *Blockwerk*²⁸ o separación por filas de registros dentro de la familia de los principales, introducción de nuevas familias de registros, fuertes influencias de la organería flamenca, italiana, francesa y alemana, etc.; pero, ante todo, es testigo de una época en la que viene un pronunciamiento en la caracterización de las grandes escuelas organeras europeas. En este contexto resultaría difícil la tarea de aventurarnos, siquiera, a sugerir una tipología del órgano renacentista cabezoniano en Europa, y aún más, en América.

Ahora bien, el carácter exótico que aún pervive hoy día en el imaginario del mundo occidental, acerca de los territorios americanos conquistados en el siglo XVI, no deja exenta a la imaginación de crear imágenes míticas de los órganos del Nuevo Mundo. Este imaginario ha suscitado la idea de que, probablemente en México, o en otras regiones del continente americano, se pudiera encontrar el eslabón perdido, o la obra pura e intacta de alguno de los “padres” de la organería española. Pero nunca (aunque nos hubiera pasado por la mente la mera idea de que podía aparecer otro tipo de construcción de órganos), podíamos imaginar otra cosa, en el mejor de los casos, que una réplica de los modelos europeos. Esta posición eurocéntrica, implica tener muy en menos el pasmoso potencial de imaginación, habilidad y genio musical de las poblaciones colonizadas. Por ello, tomar en cuenta la idea de diversidad cultural que generó el “Encuentro de dos Mundos”, es una primera condición para tratar de comprender que cualquier tipología de órgano que

²⁸ Medio siglo antes del nacimiento de Cabezón, encontramos las primeras separaciones de registros en la familia de los principales.

pretendamos construir, acerca de los órganos mexicanos, y su conexión con el imaginario cabezoniano, o cualquier otro, no puede ser abordado sin tomar en consideración la alteridad, la otredad, el nexo divergente, la divergencia de la referencia, y que en la diferencia hay identidad, y algo que asemeja y contrasta a los órganos mexicanos con los españoles. Partiendo de esta premisa, pretendo proponer una tipología de órgano “cabezoniano”, a partir de los órganos de la provincia de Oaxaca, México, los cuales por sus características constructivas me parece que representan una herencia, en México, del órgano castellano de la época de Antonio de Cabezón, tomando como referencia el principio del *Blockwerk*, esa idea desaparecida en beneficio del órgano “civilizado”, la cual según mi opinión, se conserva, en esencia, en la organería de la provincia de Oaxaca.

Ya he señalado que Cabezón nace en un período en que se están incorporando en el órgano múltiples novedades; al lado de los registros de la familia del Principal, los registros de flauta y de lengüetería se suman para formar un nuevo modelo: el órgano de estética renacentista. Sin embargo, el secreto, o arca de viento del órgano principal, no siempre contuvo a las nuevas familias de registros, de tal forma que, probablemente, Cabezón debió haber conocido y experimentado básicamente dos tendencias generales en los órganos de su tiempo, a saber: el órgano que contenía solo registros de la familia de los Principales (Órgano Pleno), herencia inmediata del *blockwerk* y, el órgano principal, conteniendo los nuevos registros de flautas y de lengüetería. Para los fines de este estudio la primera de ellas es la que me concierne, en relación a los órganos oaxaqueños que presentaré a continuación, y los cuales representan, según mi opinión, una de las expresiones organeras más “ortodoxas” de México.

La concepción fónico-musical, mecánica y plástica de un buen número de instrumentos oaxaqueños (pese a las alteraciones sufridas a lo largo de los años), está basada en el “Órgano Pleno”, el cual está compuesto casi en su totalidad por registros de la familia del Principal. Ésta característica la encontramos en los órganos más pequeños, como los órganos positivos de tipo baldaquino²⁹, de los cuales Oaxaca

es depositaria de una cantidad importante de ellos, y en los cuales está patente el “Órgano Pleno”. Este principio se reproduce en órganos positivos de mediano tamaño de 6 ½ palmas (4’) y gran tamaño, de 13 palmas (8’).



Fig. 9. Órgano portátil del Exconvento de San Juan Bautista Coixtlahuaca³⁰

Ya Gabriel Blancafort ha señalado que, en Castilla, el órgano positivo del siglo XVI se convirtió en el órgano monumental castellano, y afirma que su sonido es como el de un órgano positivo colosal.³¹ Esta idea resulta del todo compatible con los órganos oaxaqueños, los cuales comparten esencialmente con el órgano castellano las siguientes características constructivas³²:

29 El término de órgano baldaquino, hace alusión al mismo término que en arquitectura, ya que la forma de este tipo de instrumento portátil, posee una cúpula o dosel, destinado a cobijar el órgano, pues al tratarse de un instrumento procesional, tiende a estar expuesto a inclemencias de diversa índole. En el caso de los templetas para el altar, de sus columnas y arquitrabes pendían en la Edad Media cortinas preciosas, que en ciertas ocasiones (por lo menos durante la consagración), ocultaban por completo el altar y a los celebrantes de la vista del pueblo. En el caso del órgano portátil, está permanentemente cubierto, y solo sus puertas frontales se abren al momento de ser ejecutado.

Ver: ZALAMA y VANDERBROEK 2006, pág. 288.

30 Las fotos de los órganos presentados en este artículo son del autor.

31 BLANCAFORT, (Zaragoza 1981), 133-142.

32 El florecimiento del órgano castellano generado en torno a

- Los órganos comúnmente están contruidos sobre una base de 8' (Flautado de 13).³³
- Usualmente son instrumentos de un solo manual, con todo y que en Castilla existieron excepciones de instrumentos hasta de tres manuales.³⁴
- Usualmente no poseen *cadereta*.
- Los registros están divididos en Bajo y Tiple.³⁵
- El punto de división se da entre do' y do#'.³⁶
- Los secretos son pequeños y de disposición cromática.³⁷
- Muchos tubos van colocados fuera del secreto, debido a las pequeñas dimensiones del secreto.
- Los tubos más grandes fueron colocados en el centro de la fachada.
- El secreto casi siempre mantiene su estructura cromática.³⁸
- Las dimensiones del secreto son de pequeñas proporciones.
- Los secretos están contruidos comúnmente por 45 canales (4 octavas con primera octava corta), de los cuales 21 son para la mano izquierda y 24 para la derecha).
- La estructura del secreto permite un número diferente de registros para cada mano, generalmente hay más para la mano derecha.
- Los tabloncillos acanalados se encargan de distribuir el viento a las diferentes partes de la fachada, se trata de una técnica ingeniosa para garantizar la distribución del viento a toda la tubería.
- La mecánica es suspendida, creando un toque de una sensibilidad extraordinaria.
- La fachada comúnmente está compuesta de una torre central con los primeros 5 tubos diatónicos del “Flauta-

1750, ciertamente no es el referente a contrastar con los órganos oaxaqueños en este artículo.

³³ El Flautado de 26 (16'), hecho de metal, raramente se encuentra en los órganos castellanos, en los oaxaqueños no existe del todo.

³⁴ Por ejemplo, el órgano del Evangelio de la catedral de Segovia, tiene 3 teclados.

³⁵ Los registros partidos comenzaron a aparecer en España en torno a 1560.

³⁶ Una característica curiosa es que, en Oaxaca, los órganos portátiles tienen su división entre el si' y el do' a la manera de los órganos catalanes.

³⁷ En Cataluña no existieron los registros partidos, sino hasta ya tarde en el siglo XVIII y los Secretos eran de grandes dimensiones y de disposición diatónica. La mayoría de los tubos iban colocados sobre el Secreto. Las cajas “planas” de los órganos catalanes, fueron típicamente de estilo gótico y renacentista. En la fachada, los tubos más grandes iban en los costados.

³⁸ Factor que da pie a otras características constructivas en este tipo de órgano.

do”. Este arreglo favorece la buena conducción del aire, así como la simetría de la fachada.

A continuación presento un tipo de órgano oaxaqueño, el cual, por sus características constructivas representa el prototipo más antiguo construido en la región, aun y cuando se trata de instrumentos del siglo XVIII. Estos instrumentos reflejan consistentemente su filiación al principio del *Blockwerk*, y a las características constructivas señaladas en el listado anterior. El buen estado de conservación del conjunto de instrumentos que tomo como referencia para este artículo no es nada común; más aún, puedo decir que algunos de estos instrumentos son obras muy puras en estilo y, en algunos casos, instrumentos en estado prácticamente original, lo que nos permite conocer la estructura y esquema tonal de un prototipo de órgano perteneciente a un periodo extinto en México, del cual no se conservan datos materiales, me refiero al órgano renacentista mexicano del XVI, lo que le confiere a estos órganos un alto valor documental, pues encontramos en ellos una práctica renacentista desfasada en el tiempo, la cual toma lugar en los inicios del siglo XVIII en la provincia de Oaxaca.

El conjunto de instrumentos de autor anónimo a que me refiero está compuesto por los órganos de San Dionisio Ocotepc (1721), San Andrés Zautla (1726), San Pedro Quiatoni (1729), San Pedro Mártir Yucuxaco (1740), y San Jerónimo Tlacoahuaya (1735?), los cuales poseen cajas esbeltas de corte renacentista, de proporciones sobrias y muy elegantes con su eje en un castillo cuadrado central flanqueado por torres cuadradas. Algunas de sus características son las siguientes:

- Fueron contruidos en un periodo temporal muy breve, de tan solo dos décadas, entre 1721 y 1740.

- Sus fachadas están concebidas en estilo renacentista, a partir de una torre central cuadrada y dos torres cuadradas laterales.

- Los cinco tubos de mayor tamaño, correspondientes al Flautado Mayor de 4' están distribuidos en la torre central de forma diatónica (F, D, C, E, G), con el tubo mayor (C) al centro, mientras que las torres laterales distribuyen la tubería de forma cromática.

- Las dos primeras octavas de mano izquierda del Flautado Mayor se distribuyen en la fachada, y van conectadas al secreto a través de tabloncillos de madera acanalada.

- La mecánica para accionar sus registros es una extensión de las correderas que salen al costado izquierdo y derecho de la caja, a la manera de los órganos portátiles, como puede apreciarse en la siguiente imagen.



Fig. 10. San Dionisio Ocotepc. Orificios para los tiradores de los registros de mano derecha (las correderas ya no existen).

- Todos poseyeron postigos o puertas batientes que se cerraban sobre el prospecto de fachada a la manera flamenca (luiken).

- Sus cajas están ricamente decoradas con motivos vegetales, santos y ángeles, con dorados y estofados. Las puertas batientes que cubren sus tubos de fachada (no todos las conservan) se componen de lienzos con motivos vegetales, y pinturas de santos (excepto Yucuxaco).

- Todos son órganos de 4' (6 1/2 palmos)
- Todos poseen octava corta.

- La partición del teclado se da entre el c' y c#'

- El compás del teclado es de 45 teclas (21 para mano izquierda y 24 de mano derecha).

- Sus secretos son de disposición enteramente cromática. Esta característica permite que su mecánica, suspendida, carezca de tablero de reducciones, conectando directamente las teclas a las válvulas del secreto, tal es el caso de los órganos de San Dionisio Ocotepc y Tlacoahuaya.



Fig. 11. Mecánica suspendida sin tablero de reducciones del órgano de Tlacoahuaya.

- Poseen secretos pequeños, cuyas medidas son casi idénticas. El largo de sus secretos es de 94 cm., con excepción de Tlacoahuaya, el cual alcanza 100 cm.; y una altura de 10 cm (Zautla, Quiatoni y Tlacoahuaya).
- Poseyeron un par de fuelles cuneiformes.
- Poseen registros accesorios de tambor y pajaritos.
- Los cuerpos y pies de la tubería de fachada fueron pintados con aves y motivos vegetales policromos de una gran riqueza plástica, excepto Yucuxaco.

- Poseen un basamento a manera de mesa, lo que les confiere la posibilidad de ser transportables, aun tratándose de instrumentos de 4' (Yucuxaco, Zautla y Quiatoni).

- La estructura de las cajas de estos órganos es de corte netamente renacentista. En cambio, las celosías que cubren la parte superior de los tubos de fachada son barrocas, las cuales testimonian el período en que fueron construidos (1721-1740).



Fig. 12. Órgano de San Andrés Zautla

- La disposición de los registros de la mano derecha se basa en la duplicación de los registros del Flautado de 4' (filas I y II) y su Octava de 2' (filas I y II). Esta composición básica se complementa con un registro de Docena 1 1/3' ó, 1 1/3' - 2 2/3' cuando el registro tiene repetición.



Fig. 13. Órgano de San Pedro Quiatoni

- La disposición de la mano izquierda está constituida básicamente por los registros del “Organo Pleno” y se constituye de los registros de Flautado de 4', Octava de 2', Quincena de 1' y, la Docena de 1/3', de 2/3, o ambas en el caso de los registros con repetición.



Fig. 14. Órgano de San Dionisio Ocoteppec



Fig. 15. Órgano de San Pedro Mártir Yucuxaco

Tal como podemos constatar a partir de las características aquí indicadas, esta tipología de órgano oaxaqueño es un fiel reflejo del concepto del órgano de voz, o *Blockwerk*, así como un claro depositario del órgano positivo castellano del siglo XVI, con la diferencia de que sus registros hacen una partición del órgano pleno a fila, y que sus registros están divididos consistentemente en Bajo y Tiple. Lo interesante y peculiar del caso, es que este tipo de órgano mexicano de fuertes raíces renacentistas, se continúa gestando a fines del barroco (entre 1721 y 1740), justamente en una etapa en la que el desarrollo del órgano castellano llega a su punto más alto con la proliferación de registros exóticos y de *solo* a mediados del siglo XVIII, y cuyas influencias se dejarán sentir fuertemente en otras regiones de México, pero poco en Oaxaca. Sostengo la hipótesis de que la provincia de Oaxaca permaneció fiel a una tradición organera arquetípica, conservando su carácter ascético arraigado en la tradición del órgano renacentista, basada en el precepto del *Blockwerk*, pruebas contundentes de ello son las siguientes:

- Que las disposiciones de los órganos oaxaqueños del siglo XVII, XVIII, e incluso del XIX, nunca incorpora-

ron en su composición fónica el registro de Corneta en ninguna de sus acepciones, ya que no existe la mutación de la diez y setena (tercera); así, las Cornetas en ecos, Cornetas Magnas, Cornetas claras, y las mixturas como las Címbalas, etc. no existieron del todo en Oaxaca.

- Pese a que todos los órganos oaxaqueños poseen sus registros divididos en Bajo y Tiple, el concepto de registros enteros, o llenos, se conservó en la mayoría de los órganos, reproduciendo en sus composiciones fónicas el concepto del “Órgano Pleno”, herencia de la escuela flamenca, que se caracteriza en esencia por conservar la registración entera en casi todos los registros.

- El único registro de lengüeta que acompaña de manera consistente la composición fónica del “Órgano Pleno”, en algunos órganos oaxaqueños, es la Trompeta Real, la cual va colocada al interior del órgano sobre la última fila del secreto en posición vertical, y con resonadores de tamaño natural (tal es el caso de los órganos de finales del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII, como son: el órgano de Santo Domingo Yanhuatlán, San Mateo Yacucui, Santa María Tiltepec, Santa María de la Asunción Tlaxiaco y la Basílica de La Soledad, entre otros).

- Los registros de trompetería horizontal fueron escasos, tímidamente comienzan a involucrarse a mediados del siglo XVIII como medios registros de *solo* de mano derecha (Clarines). Finalmente, ya en el siglo XIX, se construyen órganos que en su disposición original cuentan con un único

registro de trompetería horizontal para mano derecha (Clarín) y otro para mano izquierda (Bajoncillo).³⁹ El concepto de *Trompetería de Batalla* como división, es inexistente en el órgano oaxaqueño.

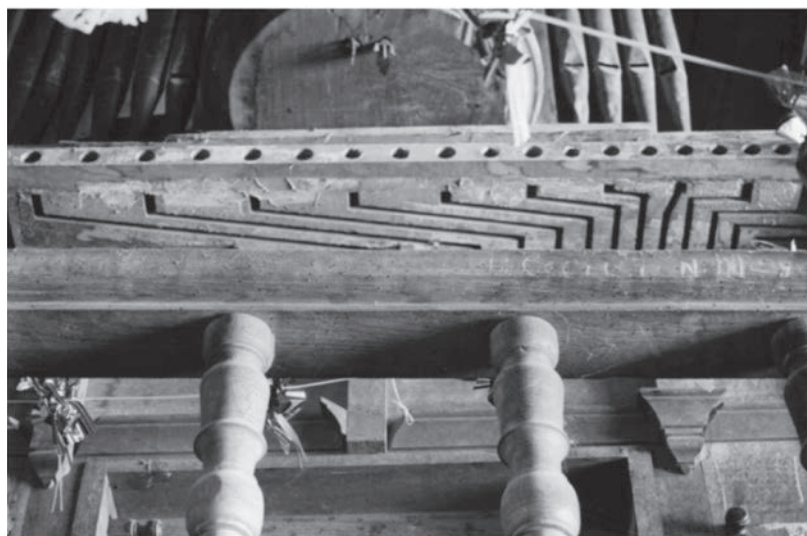


Fig. 16. Detalle del tablón acanalado del medio registro de Clarín de mano derecha del órgano de Santo Domingo Nuxaa (c. 1800)

Todo ello nos lleva a confirmar que el órgano oaxaqueño prototipo que aquí nos ocupa, es un positivo basado en la composición de un Blockwerk, con una superposición exclusivamente de registros de Octavas y Quintas, a manera de una gran mixtura. De haber existido el registro de diez y setena, se habría convertido en una gran Corneta. La ausencia de dicho registro, incluso en los órganos más tardíos del siglo XIX, corrobora la continuidad de este concepto tonal, en el cual evidentemente no pueden concebirse los registros

de Címbala (inexistentes del todo) debido a la ausencia de la tercera. Este concepto tonal se establece en Oaxaca en el siglo XVI, postergándose, en esencia, a lo largo de cuatro siglos de existencia de este arte organero en Oaxaca.

El órgano de San Jerónimo Tlacoahuaya es parte del conjunto de los 5 órganos aquí estudiados, si bien la imagen del órgano que a continuación se muestra difiere sustancialmente de la fisonomía de los otros instrumentos del grupo (Zautla, Ocoteppec, Quiatoni y Yucuxaco).

³⁹ Muchas cajas de órganos oaxaqueños de los siglos XVII y XVIII sufrieron transformaciones dramáticas en sus cajas originales, debido a las adenda de registros de trompetería horizontal, generadas en la segunda mitad del siglo XVIII y XIX.



Fig. 17. Órgano de San Jerónimo Tlacoahuaya

En realidad se trata de un instrumento idéntico, en origen, a los otros órganos aquí señalados, ya que la caja superior del órgano de Tlacoahuaya correspondió a un órgano de las mismas características. La fecha de 1735 corresponde a una reconstrucción sufrida por el instrumento, en cuyo caso se agregó una nueva caja inferior con rolamientos barrocos en sus costados, conservando la caja superior de estilo renacentista ya existente, generando una caja híbrida de componentes renacentistas y barrocos. La proliferación de celosías barrocas en todo el contorno de la caja superior, además de la pintura de San Jerónimo, coronando el castillo central, muestran la intención de unificar la nueva caja inferior con la superior más antigua. En esta intervención se agregó un registro de Bardón de 8' para Bajo y Tiple. Posteriormente se hizo la adenda de un medio registro de Clarín (8') de mano derecha, en posición horizontal en la fachada, erróneamente nombrado Trompeta en Batalla en sus etiquetas que posee actualmente.

Disposición actual del órgano:

Bajo	Tiple
Bardón (8')	Bardón (8')
Flautado D 6 (4')	Flautado D 6 (4')
Octava (2')	Flautado IIo (4')
Quincena (1')	Octava Ia (2')
Diez y novena (2/3')	Octava IIa (2')
Quincena (1/2') ⁴⁰	Docena (1 1/3')
Bajoncillo (4')	Trompeta de Batalla (8')
	Pajaritos

⁴⁰ En realidad se trata de un registro de Veintidocena, pero con repetición en 1'

Como se puede observar, pese a las diversas modificaciones sustanciales sufridas por el órgano de Tlacoahuaya en diferentes periodos, incluidas aquellas de los años 1867 y 1890, el plan tonal del instrumento se conservó en buena parte. La composición fónica, basada en la duplicación del Flautado de 4' y de la Octava de 2', además de la Quinta (Docena 1 1/3') de mano derecha, se mantuvo de manera idéntica en relación a la composición fónica original del grupo de órganos aquí estudiados. De la misma manera, los registros de mano izquierda conservaron el plan tonal del “Órgano Pleno” con sus registros de Flautado de 4', Octava de 2', Quincena de 1', y la quinta (Diez y novena 2/3').

La intención de mostrar este prototipo de órgano de pequeñas dimensiones, con características constructivas bien definidas en su plan tonal, vinculado a una estética y a un espíritu renacentista, pretende insertarse como una pieza más, en el enorme imaginario sonoro que Cabezón debió haber experimentado, en un entorno caracterizado por la creciente y permanente innovación en la construcción del órgano, de los instrumentos de cuerda punteada, de los monacordios, virginales y claviórganos; y de una miríada de posibilidades que se fueron gestando en el mundo organológico europeo y americano del siglo XVI. En este sentido, la tipología de órgano aquí presentada, es solo una pieza más del engranaje, que pretende contribuir con un grano de arena al mejor entendimiento y rescate del mundo sonoro de Antonio de Cabezón.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, *Tablatura de órgano*, “Archivo Saldívar”, ciudad de México, sin número de catálogo.
- BARRIO LORENZOT, Juan Francisco del, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, Dirección de Talleres Gráficos, 1920.
- BERMUDO, Juan, *Comienza el libro llamado declaración de instrumentos musicales dirigido al ilustrísimo Señor, el Señor don Francisco de Zuñiga, conde de Miranda, Señor de las casas de avellaneda y Bazán, etc. Compuesto por el muy reverendo padre fray Juan Bermudo de la orden de los menores: en el qual hallarán todo lo que en música dessearen y contiene seis libros: según en la página siguiente se verá: examinado y aprobado por los egregios músicos Bernardino de Figueroa y Christoval de Morales*, Osuna, Juan de León, 1555.
- BLANCAFORT, Gabriel, “El órgano español del siglo XVII”, en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, “Institución Fernando El Católico”, 1981: 133-142.
- CABEZÓN, Antonio de, *Obras de Música para tecla, harpa y vihuela, de Antonio de Cabezón...*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578. Nueva edición crítica a cargo de: ARTIGAS PIÑA, Javier; DELGADO PARRA, Gustavo; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; GONZÁLEZ URIOL, José Luis; GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, Madrid, CSIC – Institución “Fernando el Católico”, 2010.
- CABEZÓN, Antonio de, *Obras de Música para tecla, harpa y vihuela, de Antonio de Cabezón...*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578. Edición facsimilar de MAULEÓN, Gustavo y LIMÓN, Miguel (eds.), Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, L'Anxaneta Ediciones, 2008.
- CORREA DE ARAUXO, Francisco, *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano, intitulado facultad orgánica...*, Alcalá de Henares, Antonio Arnao. 1626. Fondos de la Biblioteca Nacional (España), sección de Manuscritos, Incunables y Raros. E:Mn R 9279.
- CORREA DE ARAUXO, Francisco, *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano, intitulado facultad orgánica...*, Alcalá de Henares, Antonio Arnao. 1626. Edición y transcripción de M. S. Kastner, Barcelona. CSIC, 1948.
- DELGADO PARRA, Gustavo y GÓMEZ CASTELLANOS, Ofelia, *Órganos Históricos de Oaxaca*, México, Fomento Cultural BANAMEX-INAH, 2000.
- DELGADO PARRA, Gustavo, “El libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres. ¿Torres y Martínez Bravo, o Torres y Vergara? Aproximaciones a una interpretación filológica del manuscrito de la colección Sánchez Garza”, *Anuario Musical* 63 (2008): 25-59.
- DELGADO PARRA, Gustavo, *Los Órganos Históricos de la catedral de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- GARCÍA, Genaro, *El Clero de México durante la dominación española*, México, Doc. Inéd. ó muy raros, 1907, volumen XV, pp.141-142.
- MENDIETA, Jerónimo de, *Historia Eclesiástica Indiana*, México, Joaquín García Icazbalceta, 1870.
- PÉREZ DE OLIVA, Hernán, *Historia de la invención de las indias* (ed. José Juan Arrom), Bogota, Instituto Caro y Cuervo, 1965.
- RAMÍREZ, Rueda Pedro, *Negocios e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla, DS/US/CSIC, 2005: 448, 449, 500 y 501.
- RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

- SALDÍVAR, Gabriel, "Una Tablatura Mexicana", *Revista Musical Mexicana* 2, 3 y 5 (Julio, Agosto y Septiembre 1942).
- STEVENSON, Robert, *Music in Mexico*, New York, Thomas Y. Crowell Co., 1952.
- STEVENSON, Robert, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, Organization of American States, 1970.
- VENEGAS DE HENESTROSA, Luis, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de órgano...*, Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557.
- ZALAMA, Miguel Ángel y VANDERBROEK, Paul, *Felipe I el Hermoso: La Belleza y la Locura*, Madrid, Centro de Estudios Europea Hispánica, 2006: 288.

Recibido: 29.06.2012

Aceptado: 13.07.2014