

Órganos y glosa en la época de Antonio de Cabezón (1510-1566), V centenario de su nacimiento

JESÚS ÁNGEL DE LA LAMA, S.J.

Resumen: El abandono del concepto medieval del órgano (sin registros) y el comienzo de la separación de registros en la familia de los principales significaron un profundo cambio en los primeros órganos renacentistas europeos y españoles, desde mediados del siglo XV. A comienzos del siglo XVI y poco antes del nacimiento de Antonio de Cabezón, se añadieron nuevos avances técnicos, invención de nuevos registros (flautas, lengüetería, adornos) y de nuevos instrumentos (regal, claviórgano).

El nuevo órgano renacentista maduró durante sus cuarenta años de “músico de cámara y capilla” en la corte y se perfilaron las escuelas organeras europeas y españolas. Los dos grandes viajes de Antonio de Cabezón con Felipe II supusieron un contacto directo con los músicos más destacados, que a su vez escucharon en vivo al organista ciego burgalés. La asimilación y la generosa aportación (obras y enseñanza) evidenciaron el espíritu abierto y universal de Antonio de Cabezón, figura estelar de la música orgánica.

Su hijo Hernando le sucedió en 1566 y se abrieron nuevos capítulos en nuestra historia del órgano y de su música: primeras particiones de registros, éxodo de organeros flamencos por la guerra, ahondamiento en la diferenciación de las grandes escuelas organeras, introducción de nuevos registros, regalías en fachada, aparición de un nuevo género de glosa...

Palabras clave: Cabezón, glosa, órgano renacentista, registros partidos, nuevos registros.

Abstract: The abandoning of the medieval concept of an organ (no records) and the start of the break-up of records in the main families signified an intense change in the first European and Spanish Renaissance organs, from the middle of the 15th century. At the beginning of the 16th century and just before the birth of Antonio de Cabezón, new technical advances were added, with the invention of new ranges (flutes, reeds, ornaments) and new instruments (regal, claviorgan). The new Renaissance organ matured during its 40 years of “chamber and chapel music” in court and the European and Spanish organ schools were styled. The two great journeys of Antonio de Cabezón with Philip II meant there was direct contact with the most renowned musicians, and they even listened live to the blind organist from Burgos. The understanding and generous contribution (works and teaching) demonstrated the open and universal spirit of Antonio de Cabezón, a leading figure in organ music.

His son Hernando succeeded him in 1566 and new chapters of our organ history and its music were opened up: first partition registers, a departure of flamenco organists due to the war, deepening of differentiation in the great organ schools, introduction of new registers, royalties upfront, appearance of a new comments genre...

Key words: Cabezón, gloss, Renaissance organ, partition registers, new registers.

INTRODUCCIÓN

Antonio de Cabezón fue una figura estelar en España como “músico de cámara y capilla”¹ de Felipe II. Pero, además, Antonio de Cabezón tuvo ya en vida una proyección europea. Sus dos grandes viajes acompañando al entonces príncipe Felipe significaron conocer y escuchar a los músicos más destacados de Italia, Alemania, Flandes e Inglaterra y también que éstos a su vez escucharan en vivo la música del ciego burgalés. Fue un intercambio musical de enorme trascendencia.

El “Encomium” del cronista Juan Cristóbal Calvete de Estrella trazó las rutas musicales europeas de Antonio de Cabezón en sugerentes dísticos latinos. “[Ante tu música,] Antonio, el río resplandeciente detiene sus aguas. Así lo hicieron el Padus [Po], el Ister [Danubio], el Rin de dos brazos, el caudaloso Escalda y el azulado Mosa. Esto hizo el Támesis que, además, vio danzar a las Nereidas entre las ondas del mar a tu dulce música”².

Hernando de Cabezón, en el Proemio de “Obras de música para tecla, arpa y vihuela”, afirmó que el órgano es “el instrumento músico para [el] que principalmente se endereza esta obra, no metiéndonos a considerar las consonancias y diversidades de voz [tesituras y timbres de los registros] que en él hay”³.

El objetivo del presente trabajo es *considerar las consonancias y diversidades de voz que en el órgano hay*, recordando los profundos cambios y avances de nuestra organería en tres momentos históricos: en los cincuenta años inmediatamente anteriores a Antonio de Cabezón, en las cinco décadas largas de su vida y en el medio siglo posterior a su falleci-

1. CABEZÓN, Hernando de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón*, Madrid, 1578, título. Edición moderna de Higinio Anglés en la colección Monumentos de la Música Española (vol. XXVII, CSIC, Barcelona, 1966 (reed. 1982), 3 vol.).

2. *Ibidem*, ff. 6v-7r.

3. *Ibidem*, f. 5r.

miento. Intentaré mostrar cómo eran esos órganos, de los que quedan algunas cajas.

Siguiendo y sirviendo al Rey⁴

Antonio de Cabezón tañó “sirviendo al Rey” en España y fuera de ella. Puso sus manos en instrumentos pequeños de tecla, realejos y de cuerda, propios de viajes y de cámara. Su “servir” significó tañer para el solaz personal del Rey, así como en las recepciones y fiestas de carácter secular, ante su señor y ante los nobles españoles y extranjeros.

Pero también “sirvió” tañendo en órganos fijos grandes en los templos y catedrales en que actuaba la Capilla Real, como tañedor real y como parte integrante de la capilla, en las numerosas y solemnes ceremonias religiosas que se celebraban en España durante los frecuentes desplazamientos de la Corte y en el extranjero.

1460-1510: ÓRGANOS ANTERIORES A ANTONIO DE CABEZÓN

El medio siglo que transcurre entre las décadas de 1460 y 1510, inmediatamente anterior al nacimiento de Antonio de Cabezón, se había caracterizado por las primeras separaciones de registros, pero únicamente dentro de la familia de los Principales. Eran los órganos renacentistas primitivos, que sólo constaban de Principales. Encarnaban el concepto todavía medieval de que el órgano es exclusivamente el Lleno. Fue una transformación del órgano de la época del Gótico o *blockwerk* en renacentista primitivo, con las primeras separaciones de registros, importantísimo paso histórico en España y en toda Europa. Aún podemos admirar algunas cajas de esta época.

Se emplearon cuatro técnicas generales para la separación de registros. Los nuevos secretos se construyeron unos con registros de corredera, otros son de resortes, en otros se emplea un teclado para cada diferencia, otros llevan una ventilla grande para las dobles arcas del viento... y también sistemas mixtos. Los diferentes artífices europeos tuvieron sus preferencias en la elección de estos sistemas.

Los elementos a separar eran muy pocos y se pueden formular como Flautados (registros en consonancia de octava) y Llenos (registros compuestos en uno o en dos grupos). De aquí nació una nueva estética musical, aunque muy limitada, en la registración.

4. *Ibidem*, f. 5v.

Estos órganos escondían, además, numerosos aspectos constructivos de los que pueden mencionarse varios ejemplos. Las multiplicaciones en los registros compuestos y también en algunos simples. Los diapasones de la cañutería de los Principales todavía eran descompensados, porque seguían las proporciones pitagóricas o aritméticas. La fuellería había progresado y ahora era independiente del esfuerzo humano. La organización y el diseño de los caños de fachada se reflejaban sobre el mismo secreto.

También había diferencias en la extensión de los teclados. Unos abarcaban Fa¹-La⁴, por ejemplo en el norte de los Países Bajos y Alemania⁵. Otros, en cambio, alcanzaban 42 puntos, Do¹-La⁴. Los primeros comienzan en “la cuerda Fa que los modernos llaman retropolis... En cambio, en España hemos encontrado que los antiguos monocordios y también los órganos empiezan por C grave”⁶.

La amplitud de la separación de registros tuvo su máximo grado en Italia.

La primera separación de registros, cuando los organeros separaron del Lleno la hilera fundamental o Flautado, la Octava y alguna otra hilera, fue un primer gran paso, hoy casi insignificante, recogido en numerosos contratos firmados por aragoneses, catalanes, valencianos, castellanos y alemanes. Significa que el órgano comenzó a sonar con nuevas “maneras de voces”, todas dentro del timbre de la familia del Flautado. Veamos cuatro ejemplos.

Johan Ximénez Garcés, 1469, La Seo de Zaragoza

Johan Ximénez fabrica un órgano de tres teclados, según el órgano de la Seo de Valencia “o millor, si millor se puede fazer”⁷:

- Órgano mayor (fachada principal): era un *blockwerk*.
- Órgano “detrás del mayor” (espalda): “ha de fazer siet maneras de voces”, es decir, con tres registros.
- Cadereta u “órgano de fusta”: con “tres maneras de voces” ó 2 registros.

5. WILLIAMS, Peter. *The European Organ 1450-1850*, London, B. T. Basford, 1968, pp. 17-30.

6. RAMOS DE PAREJA, Bartolomé. *Musica practica*. Bolonia, 1482, f. 15; J.L. MORALEJO (trad.) y E. SÁNCHEZ PEDROTE, (ed.), Colección “Opera Omnia”, Madrid, Editorial Alpuerto, 1977.

7. CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: *Música en Zaragoza, siglos XVI-XVIII. I. Organistas, organeros y órganos*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1977, pp. 93 y 157-159; “El órgano que en 1469 donó el Arzobispo Don Juan I de Aragón a su catedral de San Salvador –La Seo– de Zaragoza”, en *Revista de Musicología*, VI (1983), pp. 165-212.

Johan Spins del Voguer, 1470, Valencia (Santos Juanes)

Johan Spins del Voguer construyó un órgano de dos teclados: “orgue major” y “orguenet chiquet”⁸. El órgano mayor sonaba así:

- “Flahutes, ço es, que tots los canons principals sonarán sens mistura alguna”, definiéndolo como “los Principals per si mateix com a Flahutes” = Flautado.
- “Que dites Flahutes sonarán ab mistura de Octava com a Flahutes misturades”, es decir, “dits Principals ab Octaves com a Flahutes misturades” = Flautados.
- Finalmente, “tot lo orgue”, “tot lo orgue ab tot lo forniment”, concepto que redefine “lo orgue sonará per si mateix ab tot son forniment” = Llenu.

Johan Cortexo, 1473, Catedral de Segovia

En 1473, Johan Cortexo hizo una importante remodelación de “los órganos grandes que él ovo fecho”, con tres castillos “en mitra”⁹. Dividió en dos el blockwerk original.

“E que faga dos juegos, el uno para el Flautado, e el otro para todos los caños, así los del Flautado como todos los otros”. Por tanto, dos diferencias: el Flautado de la fachada a solas y el Llenu con “todos los caños” del interior.

Teixidor y Ortiz, 1510, Catedral de Valencia

15 de noviembre de 1510: capítulos del acuerdo entre Teixidor, Ortiz y el Cabildo. Coste de 400 libras valencianas. Diseño según la “mostra gran” que han presentado. Los caños mayores serán de 25 palmos sin el pie. Los de fusta, de más de 30 palmos. 14 “mitras o castells” contando los de la cadireta. Usarán cañutería y otros materiales del órgano anterior. Los materiales (estaño, madera y demás) irán por cuenta del cabildo. Repararán y afinan gratis “lo altre orgue menor”. Lo entregarán para San Juan de 1511. El OM sonará para Navidad de 1511. Lleva 6 manxes grosses, 3 jochs (teclados) y 7 contres baixes de peu¹⁰:

8. BAUZA, Josep Nicolau: “Órganos de la parroquia de los Santos Juanes de Valencia”, en *Cabanilles*, 7 (1983), pp. 138-140.

9. LÓPEZ-CALO, José: *Documentario musical de la catedral de Segovia, vol. I*, Actas Capitulares, Santiago de Compostela, 1990, p. 425.

10. ANGLÈS, Higinio. *Musici Organici Johannis Cabanilles (1644-1712) Opera Omnia*. Vol. I, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1927, pp. XXIII-XXV.

- Orgue major: Orgue ple / Flahutes mixturables / “ab hun registre”.
- Orgue plus alt: “de deu palms”: Orgue ple / Flahutes senars ab que respongan les contrabaxes flahutades de peu / Quinzenes ab les flahutes senars e vint hi dues flahutes / “ab tres registres”.
- Orgue de la cadira: “de sinch palms”: Orgue ple / Flahutes senars sorderes e misteres ab les flautes del orgue de deu palms / “ab dos tirants o registres”.
- “En l’orgue de les spalles se ha de posar la obra de talla damunt lo qual staran tres castells o mitres” y sonará: Orgue ple / Flautes senars / “ab un registre”.

La nueva estructura de los órganos trajo consigo importantes consecuencias. La división en Flautado-Flautados-Lleno es el inicio de la registración y al mismo tiempo la primera clasificación de registros. El Flautado estrena la función de acompañamiento y la de contraste con el Lleno, manteniéndose la antigua función solista del órgano. La separación de la hilera fundamental y otras hileras se hizo de tres formas: con dos teclados, con “tirantes” y grandes ventillas, con “tirantes” y correderas.

1510-1566: ÓRGANOS EN VIDA DE ANTONIO DE CABEZÓN

La consolidación de las primeras separaciones de registros significó el paso definitivo de la organería desde la Edad Media (*blockwerk*) hacia el Renacimiento. Esto sólo fue un punto de partida. En los últimos años del siglo XV y primeros del XVI, se fraguaron más avances e importantísimas invenciones en Alemania, en los Países Bajos y en España: brotó un cúmulo de nuevos registros con nuevos timbres e incluso aparecieron nuevos instrumentos como el Regal y el Claviórgano.

En este ambiente nació Antonio de Cabezón en 1510, en Castrillo de Matajudíos. Al cumplir sus 16 años y entrar al servicio de la Emperatriz Isabel, la adición de Flautas, Lengüetería y Adornos a los registros del Lleno se hallaba en plena efervescencia y comenzaba a formarse el órgano plenamente renacentista.

Los órganos de este período comienzan a sonar con tres familias de registros y constituyeron un nuevo modelo de órgano. Más aún, los instrumentos, los constructores y los usuarios reflejaron un nuevo concepto de órgano, porque ya no se reduce al Lleno, sino que, además de éste, incorpora tres nuevas familias de registros. Fue un cambio decisivo hacia la “modernidad”. El fruto inmediato de estas novedades constructivas y tímbricas conllevó una nueva organización musical de los registros. Este

movimiento constructivo y estético se diferenció dentro de cada país incluso por zonas, según preferencias de artífices y propietarios.

Las nuevas familias de registros de Flautas y Lengüetería se asentaron inicialmente en la Cadereta o teclado secundario de los órganos ya renacentistas, como si se hubiera dado un consenso entre los organeros. El órgano también dispone de Contrás o Pedales y se le añade el nuevo grupo de registros de Adorno.

En cambio, se acusa una gran diferencia en el secreto del Órgano Principal respecto a la admisión en este departamento de las nuevas familias de registros. Resumiremos las dos tendencias o formas más generales que aparecen en los órganos construidos en vida de Antonio de Cabezón:

- 1ª El Órgano Principal sólo contiene registros de Principales o familia del Flautado. En esta primera forma prevalece el antiguo concepto de que “el órgano es el Lleno”, herencia inmediata de la Edad Media.
- 2ª El Órgano Principal, además de la familia de los Principales, incorpora los registros nuevos de Flautas y Lengüetería. Los nuevos registros van sobre un secreto especial elevado sobre el principal. Esta segunda forma, más moderna y avanzada, contiene el nuevo concepto de que “el órgano es el Lleno y también las Flautas y la Lengüetería”.

1. Órganos renacentistas españoles

Desde comienzos del siglo XVI, los organeros añadieron a las hileras del Lleno otras hileras representantes de dos nuevas familias, Flautas (tapadas y abiertas) y Lengüetería (de pabellones largos y cortos), a las que unieron Adornos como carassa, temblante, pajaritos, campanillas, tambores.

Por tanto, los órganos renacentistas comenzaron a sonar con tres grupos tímbricos de registros y con un colorido musical como nunca se había soñado hasta entonces. Los organeros dejaron en sus contratos pintorescas descripciones o glosas del timbre y del uso de los nuevos registros, recursos que pusieron en las manos de los organistas. Lo ejemplificaremos en dos muestras y en dos órganos de registros enteros.

Mateo Téllez de Toledo, 1543-1544, Catedral de Lleida

El maestro Mateo Téllez de Toledo firmó en 1543 y en 1544 dos contratos sabrosamente “glosados” con las novedades y nuevos recursos

renacentistas que introdujo primero en la Cadereta y después en el Órgano Mayor de la Catedral de Lleida¹¹.

La cadereta será “de la manera y perfección como la de la Seo de Barcelona, ahora nuevamente hecha por los maestros flamencos”. Lleva 7 registros, que cantan “todos juntos y cada uno de por sí”. Con ellos pueden hacerse “más de 20 diferencias de muy extrañas [nuevas] y buenas voces”. El Flautado tapado es de voces “molt profundes y suaus”. El Llento será “un plé molt suau, argentí y sonorós, ab molta ygualtat”. Los Clarins de mar “molt clars y alegres”.

El Órgano Mayor lleva dos Flautados, uno en cada fachada. El de la espalda es “unísono e imita las voces de ancianos que cantan con mucha devoción y suavidad”. La llamada Flauta Natural (tapadillo) “imita el sonido de la flauta de nueve agujeros”. “Cimbales” se asemeja por su brillo a las campanillas.

Lleva “Trompetes Naturals a la tudesca, ab les veus d’elles tant stranyes com en tota Alemanya se tropien”. También “Pífanos ab molt superbos Atambors” que un documento francés de la época glosa como “un jeu de Fifres d’Allemand avec le Tambourin, sonnante comme dans une bataille”¹². Clarins de galera, de voz clara y sonora.

Los registros de Adorno son otra sorpresa. Rosinyols “molt suaves y sonorosos”. Temblantes “molt galants” y que “mueven a devoción”. Campanillas: “un artifici molt strany de Campanas que servesca para quant alzarán lo Corpus”.

Francisco Vázquez, 1568, Catedral de Granada

Francisco Vázquez redactó dos proyectos para el “órgano principal con la cadereta” de la Catedral de Granada, firmados en 1568¹³. En dichos documentos “glosa” algunos puntos de registros y registración que conviene destacar.

Sorprende en primer lugar el esbozo y adelanto de una clasificación de registros, con términos casi idénticos a “flautados o flautas, de llento y de trompetas” que empleará Baltasar de Villada en 1584 y más tarde Francisco Correa.

11. ANGLÉS, Higinio: “El órgano de la catedral de Lérida en 1543-1556”, en *Anuario Musical*, 3 (1948), pp. 205-211.

12. DOUGLASS, Fenner: *The Language of the Classical French Organ. A Musical Tradition before 1800*, New Haven and London, Yale University Press, 1970, p. 40.

13. LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, pp. 305-308.

Llama “misturas de flautas” a los flautados de 26, 13 y 6 ½ palmos y también da el nombre de “Flautas” al flautado tapado y a la octava tapada “de espigueta”. Denomina a los demás registros labiales “misturas para el lleno” y “que hazen lleno”. Añade que los registros se pueden usar solos y en combinación con otros. Las Trompetas, “saldrán muy bien solas y acompañadas con cualquiera de las demás misturas” y Dulzainas. Como registros de adorno hay Atabales, Temblante y Çinfonía.

Entre los registros de la cadereta o “silleta” menciona al Nazar, mixtura que “es de mucho provecho y gustosa y ella, mezclada con otras misturas, haze muchas diferencias y muy buenas”. Alude también a las Contras, que llama “contrabaxos” y “éstos se han de tañer con los pies: abultan y adornan mucho la música”, puntualizando “para tañer con más autoridad y majestad”.

Otra importante enseñanza es la relación entre el órgano principal y la cadereta, muy interesante para el arte de tañer y de registrar con ambos teclados. No se acoplan, ya que sólo tienen la función de contraste o diálogo entre ambos. “La dicha silla sirve para hacer diferentes misturas con el órgano grande y muy buenas, y sírvese entre semana tanto como del grande, y no se abre el grande sino las fiestas grandes y domingos y honra mucho al órgano grande”, que tenía dos puertas en la fachada.

Nuevos registros

Los dos listados de registros nuevos de Flautas, Lengüetería y Adorno mencionados en ambos documentos contienen concisas descripciones y también instrucciones para los organistas. Pero, además de éstos, otros documentos aportan numerosos registros nuevos renacentistas como son Chirumbelados de varias clases, Cornetas (de lengua), Llenos con multiplicación, Musetas, Camusado, Cascabelado... El pintoresco léxico de estos registros sufrió un proceso de selección, con sus desapariciones y permanencias. Pero el léxico definitivo tardaría varias décadas en cristalizar, hasta los años de 1620.

Otros órganos

CATEDRAL DE BARCELONA, 1538-1541, PERE FLAMENCH, FERMÍ GRANOLLERS Y PERE RABASTA

Talla de Antoni Carbonell y puertas pintadas por Pere Serafí, 1560. El Órgano Mayor constaba sólo de Principales¹⁴. La Cadireta, en cambio, era

14. PAVIA SIMÓ, Josep: “Historia del órgano mayor de la Catedral de Barcelona (1538-1952)”, *Anuario Musical*, XXXIII-XXXV (1978-80), pp. 81-130.

plenamente renacentista, a cuya imagen se hizo la de Lleida “de la manera y perfección como la de la Seo de Barcelona, ahora nuevamente hecha por los maestros flamencos”¹⁵.

CATEDRAL DE TOLEDO, 1541-1549, GONZALO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y JUAN GAYTÁN

El órgano de la puerta de los Leones era de 26 palmos, en caja de piedra, obra de Alonso de Covarrubias, con Contras extraordinarias, extraordinaria extensión del teclado de 57 ó 58 puntos y complejas multiplicaciones de 7 a 27 hileras. Los registros eran Flautado y Lleno. Propietarios y artífices optaron por el concepto de órgano medieval¹⁶.

COLEGIATA DE VALLADOLID, 1556, MAESTRE ELOY

El contrato firmado por el burgalés Maestre Eloy, prometía puertas de lienzos y dos teclados, “órgano grande” y “órgano chico” o Cadereta. Describe la disposición de modo muy general y no con precisión para cada teclado. Entre ambos teclados se reparten Flautado, Cherumbelado, Lleno; Flautas de madera, Octavas, Quincenas y dos registros de lengua y pabellón corto, Cornetas y Dulzainas¹⁷. Un órgano modesto, pero renacentista.

A estos botones de muestra se pueden añadir otros órganos modestos y pequeños de la primera mitad del siglo XVI, repartidos por Aragón, Salamanca, Extremadura, Valencia, Cataluña, ambas Castillas, Andalucía... Todos ellos, en su modestia o en su pequeñez, reflejan a escala reducida la nueva estética musical renacentista.

Datos en forma de expresiones generales, que pueden leerse en muchos puntos de nuestra geografía, ocultan, pero llevan implícita, la expansión de la estética organera renacentista en la época de Antonio de Cabezón. Por ejemplo, en la catedral de Palencia, cuando en 1520 nombran organista a García de Baeza “por su mucha habilidad y suficiencia en aquella arte de tañer”, al año siguiente, se reciben donativos “para

15. ANGLÉS, “El órgano de la catedral de Lérida”.

16. WYLY, James: *The Pre-Romantic Spanish Organ: Its Structure, Literature and Use in Performance*, Tesis doctoral no publicada, University of Missouri at Kansas City, 1964, pp. 16-20.

17. GARCÍA CHICO, Esteban: “Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Maestros de hacer órganos”, en *Anuario Musical*, VIII (1953), pp. 210-239.

ayuda de hacer unos órganos... fronteros de los que se habían agora fecho, con mayores voces” o más registros¹⁸.

2. Organería en los Países Bajos hasta 1566

Cuando Antonio de Cabezón, en 1538, “casó por amores” con Luisa (como anotó Luis Zapata en su “Miscelánea”), ya estaban definiéndose las dos escuelas organeras del norte y del sur de Brabante, que conoció después y en vivo durante sus dos viajes a Flandes.

Los Países Bajos abarcaban 17 provincias entre el norte y el sur más una zona septentrional de Francia. Desde 1470 hasta la abdicación de Carlos V en 1556, gozaron de una época de esplendor en todos los órdenes: música (polifonía vocal), artes, cultura, imprenta, economía, comercio, marina, industria, privilegios autonómicos varios y también en la construcción de órganos.

En la organería se realizaron notables avances y progresos de orden técnico. Primero en la separación de registros, dentro de la familia de los Principales. Después, invención y asiento de las nuevas familias de registros de Flautas y Lengüetería. Adopción de los secretos de resortes e invención de los secretos por conductos, en dos pisos. Avances en la arquitectura musical del órgano, con la invención del *Bovenwerk* (para los nuevos registros), ampliación del *Rugwerk* (con nuevos registros), del *Brustwerk* (especialmente usado en el sur) y del *Pedaal* (con una Trompeta 8'). Invención de la Corneta (en el sur).

Estos grandes logros en organería sucedieron como si por las grandes vías fluviales hubieran llegado ideas y técnicas, se hubieran asimilado y desde allí se hubieran expandido¹⁹. Los nuevos registros aparecen también muy significativamente en la lista que ofreció Hans Suys en 1509 para la catedral de Amberes²⁰.

De este modo, todavía dentro de una historia común entre las provincias del norte y del sur, maduraron a partir de 1540 dos grandes líneas organeras. Esto sucedía cuando la Reforma iniciaba su expansión, frente a las medidas tomadas por Carlos V.

18. LÓPEZ-CALO, José: *La Música en la Catedral de Palencia. Volumen I. Catálogo musical. Actas Capitulares (1413-1684)*, Colección Pallantia, 6 Palencia, Institución “Tello Téllez de Meneses”-Excma. Diputación Provincial, 1980, p. 457.

19. ANDERSEN, Poul-Gerhard: *Organ Building and Design*, New York, Oxford University Press, 1969, p. 123.

20. WILLIAMS, *The European Organ*, p. 31.

Diferencias entre las escuelas organeras de los Países Bajos

Las diferencias generales entre las escuelas de organería de los Países Bajos en los años centrales del siglo XVI y correspondientes a lo que hoy llamamos Holanda y Bélgica se pueden resumir en los siguientes puntos²¹:

Norte (actual Holanda)	Sur (actual Bélgica)
Hoofdwerk (OP): con sólo Principales	Hoofdwerk (OP): Principales, Flautas y Lengüetería
Bovenwerk, Oberwerk (sobre el OP)	
Rugwerk (Cadereta)	[Rugwerk ocasional] (Cadereta)
	Borstwerk (bajo el OP)
Pedaal: sólo registros melódicos	Pedaal: acoplamiento (en general)
Tres teclados manuales (órganos grandes)	Dos teclados manuales (órganos grandes)
Teclados: extensión Fa ¹ -La ⁴	Teclados: extensión Do ¹ -La ⁴
Secretos de resortes	Secretos de correderas
	Cornetas (registro compuesto)
Terzzimbel	
Tertian	
Baarpijp	

Escuela de Brabante-norte

Omitimos ejemplos de los maestros de Groningen, Utrecht y Gelderland-Overijssel con sus variantes. Expondremos el esquema de Brabante-norte, que se extendió hasta Amsterdam y aparece en la Oude Kerk, en el órgano construido por Hendrik y Herman Niehoff y Hans Suys von Köln en 1539-1542²²:

Amsterdam, Oude Kerk. 1539-1542, Hendrik y Herman Niehoff, con Hans Suys von Köln.			
Das Prinzipal = Hw	Oberwerk = 2 secretos	Rückpositiv = 2 secretos	Pedal
Prinzival 16	Prinzival 8	Prinzival 8	(acoplamiento al Hw)
Octave 8+4	Holpijp 8	Octave 4	Trompete 8
Mixtur	Offenflöte 4	Mixtur	Nachthorn 2
Scharf	Quintadena	Scharf	

21. *Ibidem*, p. 36.

22. *Ibidem*, p. 32.

Amsterdam, Oude Kerk. 1539-1542, Hendrik y Herman Niehoff, con Hans Suys von Köln.			
Das Prinzipal = Hw	Oberwerk = 2 secretos	Rückpositiv = 2 secretos	Pedal
	Gemshorn 2	Quintadena 8	
	Sifflöte 1 ó 1 1/3	Holpijp 4	
	Terzzimbel	Sifflöte 1 1/3	
	Trompete	Regal 8	
	Zinck	Baarpijp 8	
		Schalmei 4	
Secretos: todos de resortes			

Fue el órgano que tañó el padre de Jan Pieterszoon Sweelinck (y que éste conoció entre 1580 y 1621). Una característica es la ausencia de la serie completa de Mutaciones y el Pedal limitado. Este esquema general influyó notablemente y durante largo tiempo en los Países Bajos del norte.

Órgano de la catedral de Amberes, 1567

El modelo característico de los órganos de Brabante-sur, con dos teclados manuales y pedal, con Flautas y Lengüetería en el *Hoofdwerk* (OP) y la característica presencia del *Bortswerk* (bajo el OP), más la novedad de un medio registro de Corneta, es el que transcribimos a continuación.

El órgano que Gilles Brebos construyó para la catedral de Amberes en 1557 era el cuarto órgano en la historia de la catedral. El organero procedía de Lieer, cerca de Amberes. Pero el año 1566 la furia de los iconoclastas destruyó ese órgano junto con imágenes, libros y otros elementos del culto. Así lo recogen algunas crónicas.

En 1567 Gilles Brebos fue encargado por la catedral para construir un nuevo órgano por el precio de 237 libras. Pagaron otras 150 libras más para una división independiente de Pedal, con seis registros propios, el primero del sur de los Países Bajos en disponer de esta división. El nuevo órgano se estrenó en la Pascua de 1568. Sobrevivió al asalto y saqueo calvinista de la catedral en 1581 y continuó en funcionamiento cuando se restauró el culto católico en 1585, tras la reconquista de Amberes. Su disposición²³, repartida en Órgano Principal, Órgano bajo y Pedal, era la siguiente:

23. DUFORCO, Norbert: "Le Livre de l'Orgue Français, Tome III*", *La Facture. De la première a la seconde Renaissance*, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1975, p. 95.

Hauptwerk (Órgano Principal)			Brustwerk	Pedal
Prestant 8	Bordone 16	Trompet 8	Quintadena 8	[6 registros]
Octaaf 4	Holpijp 8	Schalmei 4	Holpijp 2	
Superoctaaf 2	Fluit 4 (abierto)	Zink 4	Cymbel	
Mixtuur IV	Gedechte Fluit 4		Kromhoorn 8	
Scherp VI	Gemshom 2		Regaal 8 ó 4	Tremulant
	Quintfluit 1 1 / 3			4 de adorno
	Siffluit 1			
	Cornet			

Comienzos de la Reforma

Los años que median entre 1540 y 1556 significaron la progresiva expansión del calvinismo y la inicial lucha sorda contra el catolicismo, con posturas intransigentes por ambas partes.

Los católicos siguen construyendo órganos para sus templos y en ellos es el principal servidor de la liturgia. Los calvinistas se encontraron con órganos ya construidos en sus templos “ocupados”, antes católicos, y rechazaron desde el primer momento el uso de la música instrumental y del órgano en su liturgia, junto con todos los elementos que juzgaron católicos. Esta actitud no era en principio propicia para la construcción de órganos nuevos en las zonas e iglesias calvinistas. Comenzó así la difícil coexistencia de dos conceptos en el uso del órgano y en su música.

La influencia y trabajo de los flamencos venidos a España en la primera mitad del siglo XVI se puede condensar en los siguientes puntos: separación de los registros del lleno en el OP, incorporación de nuevos registros en la Cadereta, incorporación de registros de adorno. Pero, para comprender su obra y sus características, habrá que tener en cuenta su procedencia y escuela, si es la del norte o la del sur de Brabante.

3. Órganos en el “camino español”

El entramado de itinerarios terrestres y vías fluviales que unieron durante siglos el norte de Italia con los Países Bajos fue una red de importantes vías comerciales y culturales. No tuvo un nombre específico, qui-

zás por la complejidad de sus rutas. La amplia franja de su recorrido está cargada de historia, de arte, de arquitectura, de música, de organería. Recibió el nombre de “camino español” tardíamente, desde 1567 y con la connotación militar de paso de tropas, envío de dinero, estrategia y logística. Es el camino que recorrió Antonio de Cabezón dos veces, acompañando al entonces Príncipe Felipe, en tiempos de paz y aún sin connotación militar.

Órganos italianos

El cronista Calvete de Estrella relató la impresión causada en la catedral de Génova por la capilla real y por el organista del Príncipe Felipe en 1548. Fue el primer contacto de Antonio de Cabezón con los órganos italianos.

Los órganos italianos, cuando comenzaron a ser renacentistas, se caracterizaron por el ascetismo y sobriedad, por un único teclado, por la pronta adopción de secretos de resortes y por la ausencia de lengüetería, por la baja presión del viento y por una peculiar armonización. Todos los Principales son registros simples, ordenados hasta las tesituras más agudas. Las Flautas, según avanza el siglo XVI, son relativamente pocas y en consonancias de octava. Conservaron este perfil a pesar de la presencia en Italia de maestros alemanes, flamencos, franceses y españoles²⁴. Presentamos dos ejemplos:

1508. Milán, Catedral. Leonardo da Salisburgo ²⁵			
TECLADO	PRINCIPALES	FLAUTAS	LENGÜETERÍA
Manual	8. 4. 2 ² / ₃ . 2. 1 ¹ / ₃ . 1. 2 ² / ₃ . 1/2 pies.		

1536. Brescia, Catedral. Gian Giacomo Antegnati ²⁶			
TECLADO	PRINCIPALES	FLAUTAS	LENGÜETERÍA
Manual	16. 16. 8. 4. 2 ² / ₃ . 2. 1 ¹ / ₃ . 1. 2 ² / ₃ pies.	8. 4. 2 pies.	

24. ANDERSEN, *op. cit.*, pp. 115-123.

25. *Ibidem*, p. 116.

26. *Ibidem*, p. 118.

El camino recorrido por Antonio de Cabezón, al dejar Italia y atravesar los Alpes, discurrió desde el sur de Alemania hasta los Países Bajos, por terrenos del Sacro Imperio. Arnolt Schlick, el organista ciego del Conde Palatino de Heildelberg había estudiado en 1511 la organería de esta amplia zona.

Arnolt Schlick

Arnolt Schlick, organista del Príncipe Elector del Palatinado en Heildelberg, capital imperial de Maximiliano I (1493-1519), publicó en 1511 *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*. Redactó este pequeño tratado a ruegos de autoridades civiles y eclesiásticas, recogiendo con diligencia y paciencia valiosas instrucciones sobre la construcción y uso de los órganos, con el fin de evitar sus recientes y cuantiosos gastos²⁷. Las reglas o principios repartidos en diez capítulos, si se aplican desde el comienzo de la construcción o al efectuarse las reparaciones, darán doble resultado: un buen órgano y, además, un ahorro de trabajo, dinero y tiempo²⁸. Los diez capítulos de *Spiegel* contienen todos los aspectos de la construcción, del mantenimiento y del uso litúrgico del órgano e incluyen numerosos datos técnicos y prácticos.

Schlick recogió información sobre organería desde el sur de Alemania hasta los Países Bajos, desde Munich hasta Utrecht, en una ancha franja a lo largo del Rhin. Las áreas de información, del privilegio para imprimir su tratado y de la posterior influencia fueron los dominios imperiales²⁹.

Frente a la invención y proliferación de nuevos registros de Flautas y de Lengüetería, Schlick ofrece una orientación y un criterio para bandearse en esa situación de novedad y también de gastos. Propone un modelo de órgano moderno y digno, seleccionando con realismo y eficacia entre el cúmulo de recientes invenciones, con cierta austeridad.

Las características generales del órgano que presenta como modelo reflejan su estructura musical³⁰. Será de 16 ó de 8 pies, según el presupuesto y el buque de los templos. Los registros no serán demasiados ni escasos, sino siempre bien contrastados, norma que puede cumplirse con

27. SCHLICK, Arnolt. *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, 1511, privilegio imperial; MEYER, Christian (trad.): "Miroir des organiers et organists", en *L'Orgue*, 21 (1979); [<http://organ-au-logis.pagesperso-orange.fr/Pages/Schlick.htm>].

28. *Ibidem*, prefacio.

29. WILLIAMS, *The European Organ*, p. 60.

30. ANDERSEN, *op. cit.*, pp. 181-184; WILLIAMS, Peter. *A New History of the Organ from the Greeks to the Present Day*, London, Boston, Faber and Faber, 1980, pp. 71-76.

unos 15 registros repartidos en dos teclados manuales (*Hauptwerk*, *Rückpositiv*) y Pedal (con cuatro o seis registros y uso moderno). La cañutería debe estar debidamente proporcionada. El tono propuesto es ligeramente bajo. Los teclados manuales se extienden de Fa¹ a La⁴, con 41 puntos, y el teclado de pedal de Fa¹ a Do³, con 20 puntos:

1511. Arnolt Schlick, "Spiegel" ³¹			
TECLADO	PRINCIPALES	FLAUTAS	LENGÜETERÍA
Hauptwerk	8'. 4'. Hintersatz. Zimbel.	8'. 4'. 2'.	8' (larga). 8'. 4' (regalías)
Rückpositiv	4'. Hintersatz. Zimbel.	4'.	
Pedal	8'. 4'. Hintersatz.		8' (larga)

En el *Hauptwerk* (Órgano Principal), los Principales constan de dos registros simples y dos compuestos, sin mutaciones simples, como en el norte de los Países Bajos. La Quincena simple sólo se fabrica en órganos grandes. El *Hintersatz* o gran registro compuesto se calcula según las dimensiones de los templos y con un mínimo de 18 hileras en los últimos tiples.

Las Flautas (cónicas y otras) del *Hauptwerk* o imitaciones instrumentales, con abundancia de tesituras, son una importante novedad. La Lengüetería del mismo departamento es otra gran novedad y está representada por dos o tres registros de pabellones largos y cortos, de diversas formas y timbres. La presencia de los nuevos registros dentro del *Hauptwerk* representa un notable avance respecto a los órganos coetáneos del norte de los Países Bajos.

Recomienda para el *Rückpositiv* un registro simple y dos compuestos en el grupo de los Principales, una Flauta y sin Lengüetería. El concepto de esta pequeña división es muy austero.

El Pedal lleva registros independientes, por ejemplo, dos registros simples y uno compuesto en los Principales y un registro de lengua y pabellón largo. Según la magnitud del órgano, tendrá registros propios o alguno por transmisión. Estos elementos consolidan la naturaleza y el uso del pedal polifónico alemán.

La difusión del breve y utilísimo *Spiegel* trajo como resultado una codificación y una normativa en la práctica organera del Sacro Imperio.

31. WILLIAMS, *A New History of the Organ*, p. 72.

Los organeros posteriores plasmaron en sus obras el esquema propuesto por Schlick y, aunque también lo ampliaron, el modelo de órgano de 1511 se prolongó rebasando los años centrales del siglo XVI.

El modelo de órgano de Schlick continuaba en plena vigencia a lo largo del camino que recorrió Antonio de Cabezón en su primer viaje. En el castillo de Heildelberg, a 550 metros sobre la ciudad, Antonio de Cabezón recibió del Príncipe Federico el regalo de una reliquia de Santa Laura en marzo de 1549. Los meses de estancia en Heildelberg fueron la ocasión y el marco de tañer y ser escuchado como “músico de cámara y capilla” del Príncipe Felipe. Tres décadas antes había fallecido Arnolt Schlick, su colega ciego.

4. Nuevos instrumentos: Regal y Claviórgano

Regal

La invención de los caños de lengua con pabellones cortos tuvo dos versiones muy tempranas: una en forma de registro en los órganos grandes y otra en forma de un pequeño positivo de mesa, transportable, llamado Regal, de uso predominantemente secular. Alemania fue su cuna y la alta nobleza sus propietarios. Arnolt Schlick lo describió así:

“Ha sido fabricado con gran arte para nuestro excelentísimo Señor, el Emperador Romano [Maximiliano I] hace cinco años; este pequeño instrumento se parece a un positivo... su sonido es cautivador y extraño [nuevo] al oído; sus caños causan la mayor sorpresa; pero quien no lo haya visto es incapaz de imaginar su forma, proporción o diapasón. El saber hacer progresa y se extiende de día en día. Los hijos de Adán no están ociosos”³².

Los primeros Regales se construyeron en Augsburg, Nuremberg y Heildelberg, en el entorno imperial y a lo largo del “camino español” que recorrió Antonio de Cabezón en su primer viaje con el príncipe Felipe. Estos órganos en miniatura fueron indudablemente una sorpresa para el privilegiado oído del ciego burgalés.

Claviórgano

El claviórgano, síntesis de dos instrumentos, es otro ejemplo de la capacidad inventiva desplegada en el entorno del órgano. Apareció en la

32. SCHLICK, *op. cit.*, cap.5.

década anterior al nacimiento de Antonio de Cabezón y continuaron fabricándolo a lo largo de su vida.

Los Moferriz de Zaragoza construyeron numerosos claviórganos destinados a la alta aristocracia tanto civil como religiosa durante medio siglo, entre 1496 y 1548³³. Saber construirlos fue una condición para los violeros sevillanos, según las Ordenanzas de 1502 y años posteriores. En 1504, se consignaron dos claviórganos entre los bienes de la Reina Isabel de Castilla³⁴. La presencia ocasional de claviórganos en la Corte consta a lo largo del siglo XVI y hasta los dos últimos años de Felipe II³⁵. Fr. Pablo Nasarre nos legó su descripción cuando ya habían dejado de construirse³⁶.

El claviórgano, de compleja construcción y elevado precio [900 ducados uno nuevo], de bellissimo sonido que se definió como “muy armonioso” y uno de los instrumentos “más deleitables”, fue un lujoso instrumento de cámara de melómanos aristocráticos, con una función musical casi exclusivamente secular. Sus variadas y exquisitas posibilidades tímbricas quedaron compendiadas en un documento aragonés hacia 1584³⁷.

En 1539 y en un cargo de Pedro de Santa Cruz, camarero de la Emperatriz Isabel recién fallecida, se consignan varias partidas de instrumentos destinados a la almoneda de sus bienes. Entre éstos se menciona “un claviórgano grande, que se tassó en sesenta y cinco ducados, entregose a los dichos... [Jorge de Lima y Juan de Basurto] para la dicha almoneda de su cargo”³⁸.

El claviórgano grande que perteneció a la Emperatriz fue tañido sin duda alguna por sus músicos de tecla Antonio de Cabezón y Francisco de Soto, que llevaban una década a su servicio. Este claviórgano de constructor anónimo tuvo un final triste en la almoneda y no consta su comprador. Sin embargo, las manos de dos músicos del más alto nivel le añadieron un nuevo valor y aporta un valioso dato para el elenco de instrumentos relacionados directamente con Antonio de Cabezón.

33. CALAHORRA, *Música en Zaragoza*, pp. 96-104.

34. PEDRELL, Felipe: *Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española*, Barcelona, 1901, pp. 90 y 100.

35. SAURA BUIL, Joaquín: *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*, Barcelona, Institución Milá y Fontanals (C.S.I.C.), 2001, pp. 126-128.

36. NASSARRE, Fray Pablo. *Escuela Música según la práctica moderna*, Zaragoza, 1724, pp. 465-476; ed. facsímil, estudio preliminar de Lohtar SIEMENS-HERNÁNDEZ, Ed. Excma. Diputación Provincial. Zaragoza, 1980.

37. CALAHORRA, *Música en Zaragoza*, pp. 104-106.

38. PEDRELL, *Emporio Científico e Histórico*, 103.

1566-1602: ÓRGANOS EN TIEMPOS DE HERNANDO DE CABEZÓN

Inmediatamente después del fallecimiento de Antonio de Cabezón, se registró un grupo de hechos muy significativos en nuestra organería y en la música orgánica: sucede a Antonio su hijo Hernando, prolongando la presencia de los Cabezón organistas en la corte; desarrollo de los órganos renacentistas en los Reinos de Castilla; perfil característico de los órganos en la Corona de Aragón; guerra y éxodo de organeros en los Países Bajos; publicación póstuma de la obra de Antonio de Cabezón; inicio de la partición de los registros; incorporación de nuevos registros (Corneta y Orlos); primeras Regalías en fachada; y aparición de la glosa solista orgánica y de los tientos partidos.

El conjunto de hechos enunciados, como frentes y nuevos caminos, se asemeja a un largo y amplio crescendo que arranca en 1566, se abre hacia el comienzo del siglo XVII y se despliega en el espacio de cuatro décadas, durante la vida profesional de Hernando de Cabezón (1566-1602).

1. Órganos españoles de registros enteros

El avance general de nuestros órganos renacentistas³⁹ de registros enteros construidos en el territorio de la Corona de Castilla se intensificó en la línea ya trazada de la incorporación de las nuevas familias de registros, Flautas y Lengüetería. Se detecta al mismo tiempo un progreso en el fraccionamiento de los registros del Lleno (con registros simples en tesitura de quinta, compuestas de dos hileras, agrupación en registros compuestos de las tesituras más agudas) y este fraccionamiento tiende cada vez más hacia una forma institucionalizada, a la que se llegará en la segunda década del siglo XVII. Es la tónica general de los escasos órganos grandes, aunque menos claramente perceptible en los instrumentos modestos y pequeños⁴⁰.

Un caso muy significativo fue la “reducción a mixturas” que hizo Guillaume de Lupe en 1577 en el órgano de La Seo de Zaragoza, el que había construido en 1469 Johan Ximénez, haciendo secretos nuevos y convirtiéndolo en un órgano renacentista maduro, con Flautados y Flautas,

39. JAMBOU, Louis. *Evolución del Órgano Español, siglos XVI-XVIII*, vol. I, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1988, pp. 107-139.

40. CEA GALÁN, Andrés: “Órganos en la España de Felipe II: elementos de procedencia foránea en la organería autóctona”, en GRIFFITHS, John y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 331-343.

pero sin Lengüetería⁴¹. Significa un triunfo definitivo de la organería renacentista en lo constructivo y en la estética musical.

Los organeros Pere Flamench, Fermín Granollers, Pere Bordons, Pere Rabasta y Salvador Estada fueron los artífices de la tradición organera catalana y valenciana de la segunda mitad del siglo XVI, que se prolongó más de un siglo en Valencia y algo más en Cataluña, hasta que se adoptaron las nuevas características de los órganos barrocos.

Los Órganos Mayores, de 15 a 19 registros, divididos en dos y tres secretos por conductos conectados al teclado principal, contienen registros enteros de Principales, Flautas tapadas, Nasardos y Regalías (desde 1580). Llevan, además, Contras “mayores”. Las Cadiretas, de 8 ó 9 registros, cuentan con registros enteros de Principales, Flautas tapadas y Nasardos. Fray Antonio Llorens entroncó con esta organización constructiva y musical desde la primera década del siglo XVII⁴².

2. Organería en los Países Bajos, segunda mitad del siglo XVI

Las líneas generales trazadas en un apartado anterior quedaron congeladas en la década de 1560, cuando las posturas se radicalizaron con inesperada violencia. El detonante fue el comienzo en 1562 de la serie de las ocho las guerras “de religión” en Francia, que duraron 26 años. Siguió casi inmediatamente el estallido de la reforma calvinista en los Países Bajos, que comienza en 1566, se convierte en guerra abierta dos años más tarde y dura 40 años hasta la Tregua de 1609. Estos períodos bélicos arruinaron la economía, devastaron la tierra y paralizaron la organería.

Paralización de la organería

En el verano de 1566, y en varias ciudades, la furia de los iconoclastas calvinistas asaltó catedrales, templos y conventos, destruyendo imágenes, libros, diversos elementos del culto y especialmente órganos. Los iconoclastas fueron muy violentos en la zona meridional, en gran parte de la Bélgica actual⁴³. Fue una auténtica “ocupación” de varias ciudades que provocó la intervención militar española y una dura represión. Y, como reacción, estalló una guerra entre norte y sur en que se entremezclaban religión, independencia, nacionalismo, economía...

41. CALAHORRA, *Música en Zaragoza*, pp. 157-159.

42. CEA, “Órganos en la España de Felipe II”, pp. 331-343.

43. WILLIAMS, *The European Organ*, p. 36.

La guerra supuso la destrucción de numerosos órganos y la paralización de la organería. Comenzaron años aciagos para los organeros. El trabajo de los que se quedaron consistió en reparar o reconstruir, porque se hicieron muy contados órganos nuevos. Los que decidieron salir de su tierra en busca de encargos importantes lo hicieron en distintas direcciones (unos fueron llamados, otros salieron a buscar trabajo por cuenta propia), pero esto conllevó la acomodación a las tradiciones organeras de los países que los recibieron⁴⁴.

La Reforma y la guerra, además de marcar fronteras políticas y religiosas entre el norte y el sur de los Países Bajos, las marcó también en el éxodo de los organeros. Los maestros de las Provincias Unidas se dirigieron al noroeste de Alemania y Dinamarca. Los organeros del sur o Flandes “español” lo hicieron a España y a Francia. Esas fronteras condicionaron por una parte el trabajo en el exterior y, por otra, también definieron las influencias recibidas del exterior.

En este marco histórico llegaron a España Gilles Brebos, Maese Jorge y otros maestros flamencos, mientras Hans Brebos, hermano de Gilles, partía para Dinamarca. También llegaba a tierras aragonesas Guillaume de Lupe. Estos maestros no volvieron a sus tierras de origen.

Uso del órgano en los templos reformados

Reforma y guerra trajeron un importante cambio en las Provincias Unidas. La Reforma calvinista rechazó el uso del órgano en la liturgia, la música instrumental y todos los elementos que consideraron papistas o católicos. Sólo admitió la voz humana en el canto litúrgico. Estas decisiones fueron confirmadas por varios sínodos y asambleas.

¿Qué hacer con los órganos de las iglesias ocupadas, con los órganos reconstruidos o reparados, con los poquísimos órganos nuevos que entonces se hicieron? Los ministros de la iglesia y los magistrados dieron a los órganos, que eran propiedad de las autoridades civiles y orgullo de los ciudadanos, una finalidad secular, un nuevo uso. Y así en las grandes iglesias se tañeron en recitales antes o después de los servicios religiosos, pero no durante ellos. Estos conciertos populares se convirtieron en una tradición⁴⁵. Fueron las circunstancias de relativa paz en que Sweelinck (padre) volvió a tocar el órgano.

44. ANDERSEN, *op. cit.*, p. 135.

45. *Ibidem*, p. 134; WILLIAMS, *The European Organ*, p. 27.

Hubo que esperar hasta entrado el siglo XVII, todavía con guerras, en algunos períodos serenos y sin la radicalidad religiosa anterior, para que renaciese la actividad organera. Entonces, entre los años 1620-1650, se construyeron varios grandes e importantes órganos, por ejemplo los famosos de Alkmaar y Hertogenbosch, con artísticas cajas, y otros.

Con la paz de Westfalia y desde 1648 se reanudó definitivamente la construcción de órganos en las Provincias Unidas⁴⁶. Pero esto no significó la admisión del órgano en la liturgia calvinista, para lo que hubo que aguardar casi medio siglo, paso que los luteranos alemanes ya habían dado en la década final del siglo XVI.

3. Partición de registros

La partición de registros comenzó al año siguiente a la muerte de Antonio de Cabezón y este proceso se desplegó a lo largo de la época de su hijo Hernando. Comenzó aisladamente en tres puntos de nuestra geografía. Fue el hecho más significativo de nuestra organería, porque su proyección en el futuro próximo tuvo tal trascendencia que llegó a ser una característica esencial de los órganos españoles, compendiada en varios estudios⁴⁷.

Analizaremos las primeras particiones de registros, su naturaleza, la disposición general de los registros, la estructura interna de los órganos y algunas de sus características técnicas y musicales. Destacaremos lo que, a nuestro juicio, aportó cada artífice conforme a su tradición organera nativa y lo que, también a nuestro juicio, supuso su acomodación a los clientes españoles en el conjunto de la obra.

Primer registro partido: Guillaume de Lupe, 1567

Pedro Calahorra aporta la interesantísima noticia de quién, dónde y cuándo construyó el primer registro partido: fue el joven Guillaume de Lupe, “francés de nación” y lo instaló en el órgano de teclado único y de registros enteros de Santa Cruz, en Zaragoza, el año 1567. El contrato consigna esta novedad con escuetas palabras: “Item, una Dulzaina con su diferencia partida”⁴⁸.

46. *Ibidem*, p. 39.

47. JAMBOU, *Evolución del órgano español*, vol. I, pp. 139-145; LAMA GUTIÉRREZ, Jesús Ángel de la, S.J.: *El Órgano Barroco Español, I. Naturaleza. II. Registros*, vol. I, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1995, pp. 249-280; CEA, “Órganos en la España de Felipe II”, pp. 365-368 y 381-387.

48. CALAHORRA, *Música en Zaragoza*, p. 233.

La hechura de Guillaume de Lupe consistió en partir un solo registro en bajos y tiples dentro de un órgano de registros enteros. Fue un gran primer paso para la posibilidad de “tañer partido” tanto en una mano como en la otra, aunque limitado al color de la Dulzaina. Este mínimo de partición, que el artífice extendió también a otros órganos, duró lo mismo que su carrera profesional, hasta 1607, y su primer modelo tuvo reducida expansión.

En la década de 1560 no consta la práctica de la partición en Francia, ni todavía el medio registro de Corneta, por lo que puede deducirse que Guillaume de Lupe no conoció ni trajo de su tierra la partición.

El documento notarial únicamente consigna la partición de la Dulzaina y que Guillaume de Lupe se comprometía a efectuarla. El documento no refleja expresamente por qué y para qué se partieron las Dulzainas, aunque implícitamente lo deja suponer, ni quién o quiénes idearon la finalidad musical para la que se partían las Dulzainas. Sólo se consignó el hecho de la primera partición y su artífice. Por tanto, la invención de la partición misma y la invención de su finalidad musical han quedado en el anonimato.

Primer órgano totalmente partido: Maese Jorge, 1579

El primer órgano grande ideado y fabricado con todos los registros partidos fue el que Maese Jorge entregó a la catedral de Sevilla en 1579. Dos documentos, uno de Baltasar de Villada fechado en 1584 y otro anónimo de 1586, atribuible a Maese Jorge, lo describen con todo detalle⁴⁹. Constaba de Órgano Grande y Cadereta, aunque ambos estaban afinados en tono diferente. La partición se fijó “desde la primera tecla hasta Cesolfaut agudo”.

Inmensa caja, mucha y excelente cañutería “de apariencia” en la fachada y en la espalda, en contraste con la cañutería sonante y un coste de 24.000 ducados, “como si fuera de plata”, son otros interesantes detalles⁵⁰.

El órgano, estructurado de raíz (secretos, registros, movimientos y teclados) para tañer “seguido” y especialmente para tañer “partido” en todas sus formas, contaba con variedad de tesituras y timbres en cada

49. CEA GALÁN, Andrés: “El libro del órgano de Maese Jorge Flamenco: unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla”, en *Nassarre*, 9-1 (1993), pp. 59-68 y 69-76.

50. AYARRA JARNÉ, José Enrique: *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*, Madrid, Publicación del Patronato Nacional de Museos, 1974, p. 39.

una de las tres familias de registros y ofrecía una gama de combinaciones hasta entonces no sospechada.

Sigue el esquema general *Hoofdwerk* + *Rugwerk*, habitual en el sur de Flandes. Sin embargo, la carencia de Pedal o de Contras no es explicable en la época de construcción ni en Flandes ni en España. La partición de registros y con mayor razón la partición total ni se practicaron ni están documentadas en Flandes norte y sur durante los años de la construcción del órgano de la catedral de Sevilla.

El tono del Órgano Grande es de 18 palmos y, por tanto, “accidental”. La Cadereta, en cambio, es de 14 palmos y en tono de cantores. Sin unidad de tono entre ambos teclados resulta prácticamente imposible tañer a dos teclados. Es otra excepción a las tradiciones organeras flamenca y española.

Las tésituras fundamentales (en consonancias de octava) de los Flautados y de las Flautas se refuerzan al unísono y no hay mutaciones simples en la familia de los Principales, como en Flandes. No hay mutaciones agudas de Flautas, al revés que en Flandes. Maese Jorge no fabricó el medio registro de Corneta, conocido en su tierra desde 1567.

La abundante Lengüetería (dos Trompetas y una regalía) era característica flamenca. En los registros de Llenos no se sigue la disposición compacta en dos grupos habitual de Flandes (*Mixtuur*, *Scherp*; Lleno mayor y menor de *Brebos*), sino cuatro registros compuestos a modo de chirumbelados, reflejo de algunas disposiciones españoles de la misma época.

Si observamos cuántos elementos propios y tradicionales de la organería flamenca se omitieron en el órgano de la catedral de Sevilla y los comparamos con las características del órgano ya terminado, va tomando cuerpo la impresión de que el Cabildo sevillano no dio plena libertad a Maese Jorge en cuanto a la estructura interna del órgano y organización de los registros, incluida la partición.

No se conoce el contrato y menos aún las conversaciones y tratos previos. Sin embargo, algo parece adivinarse detrás de las numerosas excepciones o renunciaciones que Maese Jorge hizo a la tradición organera en que había vivido, y la partición de todos los registros fue la excepción más notoria.

Órganos del Real Monasterio de El Escorial. Gilles Brebos e hijos, 1586

Diego del Castillo en su *Declaración de los órganos* del Real Monasterio, fechable hacia 1588, describe en cuatro capítulos la disposición y la registración de cada uno de los cuatro órganos construidos por Gilles

Brebos y sus hijos⁵¹. En 1584 habían construido otro de dos teclados y semipartido para la capilla del Palacio Real⁵².

ÓRGANOS GRANDES DEL CRUCERO

Los órganos del crucero, asentados en los lados del Prior y del Vicario, fueron dos instrumentos excepcionales en su época por el número de registros, por su variedad y por su pedalero completo (con ocho registros). Se llamaron “grandes” por tener dos teclados manuales, teclado “de los pies” y Flautado Mayor en entonación de 26 palmos. Ambos teclados eran de registros enteros, con la única excepción de un medio registro tiple de Chirumbela de tres hileras (Corneta).

El teclado o “juego bajo” correspondiente al Órgano Principal regía cuatro secretos unidos por conductos, en los que se repartían catorce registros: cinco del grupo del Flautado, seis de Flautas y tres de Lengüetería de pabellones largos. Ocupaban desde la cornisa principal hasta la coronación.

El segundo teclado, llamado “juego alto”, gobernaba un secreto con doce registros: cuatro de la familia del Flautado, tres de Regalías y cinco de Flautas. Ocupaba la zona del pedestal, a modo de *bortswerk*, órgano bajo o cadereta interior.

El órgano “de los pies” era completo y contenía ocho registros: cuatro de la familia del Flautado, uno de Flautas (Bordón) y tres de Lengüetería (Trompeta, Chirimía y Orlos). Estaba colocado a ambos costados de la caja. Finalmente, seis registros de Adorno.

Los dos órganos “grandes” siguen el esquema *Hoofdwerk + Bortswerk + Pedal*. Contienen las características constructivas y musicales del sur de Flandes en toda su plenitud. Son en realidad una versión ampliada del órgano que Gilles Brebos había entregado en 1567 a la catedral de Amberes. Tanto en la planificación como sin duda en los tratos previos y condiciones para los dos órganos “grandes” parece como si se hubiera pedido expresamente a los Brebos una estructura flamenca o como si éstos la hubieran propuesto y se hubiera aceptado. De hecho gozaron de plena libertad para plasmar la estructura interna tradicional flamenca. Sin embargo, estos espléndidos órganos, como dos islas, no llegaron a cuajar como modelos de órgano con continuación en España.

51. HERNÁNDEZ, Luis, O.S.A.: *Música y Culto Divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, vol. I, Real Monasterio de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1993, pp. 69-72, 83-86, 88-91 y 92-95.

52. JAMBOU, *Evolución del Órgano Español*, vol. II, p. 26.

ÓRGANOS MEDIANOS DEL CORO

Los dos órganos gemelos, asentados a ambos costados del coro en los lados del Prior y del Vicario, se llamaron “medianos” para diferenciarlos de los órganos grandes del crucero. Eran de teclado único, de 13 palmos, semipartidos y sin teclado de Contrás.

Constaban de trece registros. Ocho eran enteros: cuatro de la familia del Flautado (dos simples y dos compuestos) y otros cuatro de la familia de las Flautas (abiertas, tapadas y de chimenea) dispuestos desde la tesitura fundamental hasta la Diecinueve. Un medio registro tiple (Churumbela de tres hileras) y cuatro partidos (Flauta, Orlos, Dulzainas y Trompetas), más cinco registros de Adorno completaban la disposición.

El esquema general de los órganos del coro es a modo de *Hoofdwerk*, sin Pedal. La partición de registros no está documentada en los Países Bajos en la época de Gilles Brebos. El partir cuatro registros en los órganos del coro del Real Monasterio supone una excepción del maestro Brebos respecto a la tradición flamenca de registros enteros.

La Chirumbela tiple de tres hileras (Corneta), invención de Flandes y empleada ya por Gilles Brebos en 1567, es una característica flamenca de la época. En cambio, la ausencia de Pedal o Contrás, al menos por enganche, contradice a dicha tradición. Los Principales simples en consonancia de octava, la ausencia de mutaciones simples y los dos registros compuestos de los Llenos; las Flautas, las mutaciones simples de Flautas y la Lengüetería variada y abundante manifiestan una disposición típica flamenca.

El esquema tradicional flamenco en cuanto a la organización estructural de los registros está muy claro en los órganos del coro y es un punto en que se dio plena libertad a los Brebos o sencillamente se aceptaron sus propuestas.

Las dos excepciones a la tradición flamenca (ausencia de Contrás y partición de cuatro registros) no parecen una propuesta directa de los Brebos y más bien insinúan que ambos puntos les fueron sugeridos o pedidos o impuestos de algún modo. Parece una negociación y un acuerdo: dos terceras partes de los registros plasman la tradición flamenca y el tercio restante queda al gusto de los músicos españoles.

Tipología de la partición

Los primeros órganos con partición, al efectuarse ésta en diversos grados, implican un tipo general de órgano diferente, con muy distintas capacidades de registración partida:

- Un único medio registro (1584) y los demás registros enteros.
- Un solo registro partido (1567) y los demás registros enteros.
- Varios registros partidos (1584) configuran el órgano semipartido.
- Todos los registros partidos (1579) forman el órgano totalmente partido.

Cada uno de estos cuatro modelos tuvo su propio ámbito cronológico y su área de difusión, procesos que se iniciaron cuando Hernando de Cabezón fallecía en Valladolid y que se prolongaron a lo largo del siglo XVII⁵³.

Partición de registros en Francia

Entre 1583 y 1605 se registraron en Francia los tres primeros órganos con partición de registros, total en un caso y parcial en dos. Entre 1620 y 1637 se efectuaron ocho particiones más, una total y siete parciales. Estas particiones fueron once islotes, no se ha indicado su origen, se efectuaron en órganos pequeños y su influjo en la historia de la organería francesa se redujo a la simple constatación del hecho⁵⁴.

Antecedente cronológico

Andrés Cea señala que la idea de los “registri spezzati” italianos aparece documentada por vez primera en el órgano de Gian Giacomo Antegnati del Doumo de Brescia en 1536. Pero puntualiza que la partición del Principale, aunque coincide en el procedimiento técnico con la partición española de Dulzainas de 1567, no tiene relación con la función musical de las Dulzainas partidas⁵⁵, destinadas a tañer partido con una y otra mano. El órgano citado tenía un “Principale tutto intiero” y otro “Principale spezzato”⁵⁶.

Una Regalía partida entre Mi³ y Fa³, fechada en 1558, una década anterior a nuestra primera Dulzaina partida, sigue asentada en su secreto (a modo de *brustwerk*) sobre la ventana de la consola y debajo del secreto del *Hauptwerk* del órgano construido por Jörg Ebert para la Hofkirche en Innsbruck⁵⁷. Es antecesora en el procedimiento técnico y en la función

53. LAMA, *op. cit.*, vol. I, pp. 258-274.

54. DUFOURCO, *op. cit.*, p. 121.

55. CEA, “Órganos en la España de Felipe II”, p. 365.

56. ANDERSEN, *op. cit.*, p. 118.

57. WILLIAMS, *A New History of the Organ*, p. 83.

musical. Cuándo y cómo llegó a conocerse en España y el influjo que pudo ejercer en su imitación son conjeturas.

4. Primeras Cornetas y Orlos

El nombre de Corneta se lee en dos ocasiones y entre los registros de órganos renacentistas españoles de la segunda mitad del siglo XVI. Por primera vez en 1555, en el vocabulario del burgalés Maestre Eloy, cuando contrata el órgano de la Colegiata de Valladolid⁵⁸. La segunda y última, bajo el nombre de *Kornet*⁵⁹, en los órganos del Real Monasterio de El Escorial, obra de Gilles Brebos. Corneta significa en ambos casos registro de lengua, connotación excepcional en España y que no volvió a emplearse en nuestra organería con tal acepción⁶⁰.

La Corneta, medio registro tiple formado por caños nasardos, fue invención flamenca y se le asignaron dos funciones: originalmente fue un refuerzo de los tiples de la Lengüetería, pero inmediatamente se descubrió su valor como medio registro solista. Además, el tiple de Corneta, por el punto del teclado en que comienza, señala una partición virtual. Mostraremos en un cuadro cronológico los primeros pasos de la Corneta:

- 1567: primer medio registro de Corneta que Gilles Brebos asienta en el teclado principal del órgano de la catedral de Amberes⁶¹.
- 1578-1586: cuatro primeras Cornetas (de 3 hileras) en España, que Gilles Brebos instala en los cuatro órganos de El Escorial.
- 1580-1586: tres primeras Cornetas en Francia, obra de organeros flamencos⁶².
- 1620: se adoptan definitivamente el nombre de Corneta y su configuración habitual de cinco hileras. La Corneta, desde esta década, comienza a estar presente en la inmensa mayoría de los órganos españoles modestos y grandes.

Los Brebos le asignaron el nombre españolizado de “Churumbela”, indudablemente para evitar confusiones con el registro de lengua y pabellón corto que ellos fabricaron y llamaron “Corneta”. La “Churumbela”

58. GARCÍA, *op. cit.*, p. 212.

59. WYLY, *op. cit.*, p. 43.

60. LAMA, *op. cit.*, vol. I, p. 393.

61. DUFOURCO, *op. cit.*, p. 75.

62. *Ibidem*, p. 174; DOUGLASS, *op. cit.*, 9, 54 y 59-60.

recibió muy poco después (entre 1584 y 1642) el nombre de “registro de reforzar”, con el que Gaspar y Juan Brebos, Claudio y Juan Girón indicaron su función que, por el contexto, está dentro de la familia de las Flautas⁶³. Hernando de Cabezón conoció el nuevo registro bajo estos dos nombres provisionales.

La Churumbela de los Brebos sólo contenía la superestructura de la Corneta (12^a, 15^a, 17^a) y estaba asentada sobre su viento. Diego del Castillo describió su uso y registración: dos registros enteros, por ejemplo dos flautas de 8 y 4 pies, llevan el acompañamiento por la parte de los bajos y los mismos registros, por la zona de los tiples, aportan a la Churumbela las dos primeras tesituras de la base armónica. Así quedaba formada y completa una auténtica Corneta de cinco hileras en los cuatro órganos de El Escorial.

Los registros llamados Orlos aparecen por primera vez en aquellos “Orlos” y “Orlos de los pies” de los grandes órganos del crucero y en los “Orlos altos y bajos” de los órganos del coro que Gilles Brebos fabricó para el Real Monasterio de El Escorial. El nombre original parece haber sido semejante a “Krummhorn”⁶⁴. Los Orlos partidos, que inicialmente se asentaron en el interior de los órganos, comenzaron a instalarse en la fachada desde la primera década del siglo XVII, probablemente no tendidos en horizontal⁶⁵.

La Corneta y los Orlos fueron dos valiosas aportaciones de Gilles Brebos, de sus hijos y sucesores a nuestra organería renacentista. Hernando de Cabezón conoció estos nuevos registros: a los Orlos en su etapa de colocación en el interior y a la Corneta bajo sus dos primeras denominaciones provisionales.

5. Regalías en fachada

Nuestros órganos renacentistas estrenaron Dulzainas desde la década de 1540 y se asentaron en el interior. En las dos últimas décadas de Hernando de Cabezón, por los años de 1578-1610, organeros catalanes, valencianos, aragoneses, navarros y castellanos comenzaron a colocar las Regalías en fachada y así les dieron una presencia sonora más viva.

63. LAMA, *op. cit.*, vol. II, pp. 316-319.

64. WYLY, *op. cit.*, p. 312.

65. LAMA, *op. cit.*, vol. II, p. 630.

Regalías renacentistas en fachada

La ubicación de nuestras Regalías renacentistas viene indicada de varios modos. Simplemente “puestas adelante”, como dijo Manuel Marín en 1601⁶⁶, se contraponen a las Dulzainas colocadas en el interior y sobre su viento en el secreto principal.

Otros documentos de la época precisan que están “sobre el juego”, según Gaspar Marín en 1588⁶⁷ o Juan de la Fuente en 1594 “encima del juego”⁶⁸. El punto de referencia es la cercanía a la ventana del teclado y siempre debajo del secreto principal. Cercanía que señaló Juan Girón en 1610, por permitir “que se puedan afinar con mucha facilidad”⁶⁹, detalle sobre una altura al alcance de las manos y, por tanto, una posición o nivel de *brustwerk*.

Establecida con precisión suficiente la altura a la que se hallan el secreto y el recinto de las Regalías renacentistas, conviene dilucidar la naturaleza concreta de este secreto. Puede ser un secreto completo (con arca del viento y ventillas), a modo de “brustwerk” y conectado al teclado principal, probablemente provisto de viento desde los fuelles. La función de secreto también puede lograrse con un tablón acanalado y aconductado desde el secreto principal.

El secreto pequeño e independiente para uno o dos registros se ha indicado de varios modos. Las Dulzainas partidas se asientan “en su secreto de por sí”, como dijo Gaspar Marín en 1588⁷⁰, “en secreto de por parte” según Juan de la Fuente en 1594⁷¹ o simplemente en un “secreto para las dulzainas” en palabras de Guillaume de Lupe en 1600⁷². Estas expresiones no especifican la clase de secreto sobre el que cantan las Dulzainas.

Las Dulzainas y Orlos que Juan Girón colocaba en 1610 “en el propio secreto bien grueso”⁷³ sugieren un tablón acanalado y aconductado desde el secreto principal, tablón sobre el que se asientan las Regalías y de él toman el viento para cantar.

66. JAMBOU, *Evolución del Órgano Español*, vol. II, p. 54.

67. CALAHORRA, *Música en Zaragoza*, p. 188.

68. SAGASETA, Aurelio y TABERNA, Luis: *Órganos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, p. 245.

69. JAMBOU, *Evolución del Órgano Español*, vol. II, pp. 58-59.

70. CALAHORRA, *Música en Zaragoza*, p. 188.

71. SAGASETA, *op. cit.*, p. 245.

72. CALAHORRA, *Música en Zaragoza*, p. 239.

73. JAMBOU, *Evolución del Órgano Español*, vol. II, pp. 58-59.

Las Regalías existentes actualmente en el órgano de la Hofkirche de Innsbruck, obra de J. Ebert en 1558⁷⁴, se asientan en un pequeño secreto completo (con arca del viento y ventillas) a modo de *brustwerk* (sin teclado propio), inserto en el pedestal y sobre el teclado. Las “Donçaynas mayores y menores” que Salvador Estada asentó en el órgano grande de la Seo de Valencia en 1578-1580⁷⁵, parecen haber estado en dicha posición.

El recinto protegido dentro del pedestal es característico de las Dulzainas renacentistas de fachada, como en Innsbruck. Este recinto estaba “rejado” en Valencia y “acortinado” en Estella (G. Marín, 1583) y en Coria⁷⁶.

Las Regalías de fachada barrocas, en cambio, están lejos del teclado y muy altas, “en el canto del secreto principal, en forma de artillería”, según Fr. J. de Echevarría en el órgano de Mondragón en 1677⁷⁷, “en la testera del secreto” o “en la frente del secreto” principal, según otros testimonios de la época, sobre el nivel de éste y debajo de la cornisa principal, con la particularidad de estar tendidas (horizontales) y “libres”, sin un recinto protector. Esta disposición, cronología y detalles no encajan con la ubicación de las Regalías renacentistas.

Acústica musical

Sea cual fuere la colocación primera y original en fachada de las Regalías en 1580-1610, su asentamiento les confiere un nuevo modo de sonar y características acústicas nuevas, más evidentes si las comparamos con el efecto “rebajado” del asentamiento en el interior; aunque sea en las primeras filas sobre el secreto.

La razón de sacar las Regalías a la fachada, dada su complejidad técnica, es por su excelente rendimiento musical en esta ubicación: impacto acústico directo, más acusado contraste con los demás registros, aumento de volumen sonoro, colorido tímbrico de “alta fidelidad” por el cúmulo de armónicos naturales lanzados hacia los oyentes, facilidad y comodidad de acceso para la afinación y, además, un nuevo elemento decorativo en la fachada.

74. WILLIAMS, *A New History of the Organ*, p. 83.

75. CLIMENT, José: “Los órganos de la catedral de Valencia en el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, 50 (1995), pp. 153 y 156.

76. CEA, “Órganos en la España de Felipe II”, pp. 367-368.

77. DONOSTIA, José Antonio de: *Música y Músicos en el País Vasco. Apéndice documental*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1951, p. 89.

La Regalía partida de 1558, ya mencionada, se adelanta dos y tres décadas a las españolas. Constatamos el hecho. Aún no hay suficientes datos para saber si fue el modelo seguido por nuestros organeros ni para señalar por qué caminos pudo haber llegado a su conocimiento. Sean cuales fueren los antecedentes y el origen, el hecho es que esta disposición se adoptó en España, se extendió desde 1580 y se prolongó posteriormente.

6. Publicación de *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela*, 1578

La publicación de las obras de dos eminentes músicos burgaleses coetáneos, ambos organistas y ciegos, fue casi simultánea. Primero, en 1577 y en Salamanca, vio la luz *De Musica libri Septem*, de Francisco de Salinas, dedicada a su patrocinador Don Rodrigo de Castro. Al año siguiente y en Madrid, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, publicada por su hijo menor Hernando, a los doce años de la muerte de su padre.

En el título consta que dichas obras fueron “recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo, así mesmo músico de cámara y capilla de su Magestad”. A tenor de estas palabras impresas y tras 418 años de “posesión quieta”, lo lógico fue pensar que Hernando poseía dichas obras por herencia paterna directa. Sin embargo, el Archivo Histórico Provincial de Madrid escondía la colaboración decisiva de un músico desconocido, Pedro Blanco, en la recopilación y cifrado de las obras de Antonio de Cabezón, según los documentos descubiertos por Antonio Baciero⁷⁸, cuyos principales datos resumimos a continuación.

Una parte muy considerable de las obras de Antonio de Cabezón, quizás la totalidad, estaba en manos de Pedro Blanco. El hecho de poseerlas sugiere que Pedro Blanco hubiera sido discípulo de Antonio de Cabezón. Pero el poseerlas también pudo deberse a que D. Rodrigo de Castro y Osorio, que conoció a Antonio de Cabezón, las hubiera comprado sueltas para su músico Pedro Blanco, que estaba a su servicio. En todo caso éste poseía lo que necesitaba Hernando de Cabezón y era la fuente más caudalosa de la obra de su padre.

En 1569, Hernando de Cabezón y Pedro Blanco, ante el notario Alonso de San Martín, pactaron una especie de coedición, por la que “en cada

78. BACIERO, Antonio: “Suplemento. Breve incursión a Antonio y Hernando de Cabezón”, en *Voce Mea, una Misa del Manierismo español. Cristóbal de Medrano, 1594. Estudio preliminar y transcripción*, Madrid, Ilustre Colegio de Abogados, Madrid, 1996, pp. 72-81.

libro siempre irán asentados ambos a dos juntos y no el uno sin el otro” como autores⁷⁹.

A los cinco años, en 1574, el notario Cristóbal de Riaño da fe de la “Renuncia de Pedro Blanco en Hernando de Cabezón”. Éste había comprado el material y los derechos a Pedro Blanco en 500 reales, 300 al contado y los 200 restantes “en acabando de escribir en limpio el dicho libro, lo cual ha de hacer Pedro Blanco”⁸⁰. El acuerdo se resumía en “poner el título e nombre de dicho Hernando de Cabezón del dicho libro como autor de él, sin que en manera alguna se haga mención del dicho Pedro Blanco”⁸¹. Por fin, a los cuatro años se publicó la obra, doce después de la muerte de Antonio de Cabezón.

La compra de las obras de su padre no resta un ápice al mérito de Hernando de Cabezón, sino que lo aumenta por el trabajo, gestiones, gastos y constancia que le supusieron. Dice en los “Advertimientos” una frase muy significativa: “me ha movido a sacarlas, con no poco trabajo mío que, hasta ponellas en la perfección que he podido, he pasado”⁸², trabajo que hoy comprendemos un poco mejor.

TRES CLASES DE GLOSA EN LA ÉPOCA DE ANTONIO Y HERNANDO DE CABEZÓN

La glosa, sinónimo de diferencias, disminución, variación, ornamentación, floreos... se practicó de tres formas diferentes en la época de Antonio y de Hernando de Cabezón. Les asignaremos tres denominaciones para diferenciarlas:

- Glosa “integrada” en la polifonía: la glosa de los vihuelistas y de los organistas; la de Antonio de Cabezón.
- Glosa “solista instrumental” o “en discanto”: la glosa de Diego Ortiz, con dos instrumentos y dos timbres.
- Glosa “solista orgánica”: la glosa de Francisco de Peraza y de Sebastián Aguilera de Heredia, compuesta sobre los órganos partidos.

Estas tres clases de glosa, con el denominador común de la “disminución”, marcan una etapa histórica en nuestra música y poseen peculiaridades técnicas que han sido estudiadas por los musicólogos. Cada una de

79. *Ibidem*, pp. 77-78.

80. *Ibidem*, p. 79.

81. *Ibidem*, p. 80.

82. CABEZÓN, *op. cit.*, f. 11.

ellas, además, suena de un modo característico y tiene un impacto auditivo de muy distinto alcance. Expondremos su acústica musical, sus tres grados de audibilidad y los avances en este terreno durante la segunda mitad del siglo XVI.

1. Glosa “integrada” en la polifonía

La glosa *integrada* nació en la polifonía misma y se insertó en ella, transformándola y embelleciéndola. Salió a la luz el año que Antonio de Cabezón contraía matrimonio con Luisa Núñez y en la publicación en Valladolid de Luis de Narváez (*Delfín de Música*, 1538). La adoptaron inmediatamente los músicos de tecla y los organistas. La describieron y regularon Fray Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, 1555. Libro 4º, cap. 43) y Fray Tomás de Santa María (*Arte de tañer fantasía*, 1565. 1ª parte, cap. 23). Apareció formalmente escrita en las obras publicadas por Venegas de Henestrosa (*Libro de cifra nueva*, 1557) y brilló como un astro de primera magnitud en la obra póstuma de Antonio de Cabezón (*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, 1578).

La glosa *integrada* se escribe y suena entretejiéndose en las voces de la polifonía. La voz glosada se diferencia en la escritura respecto a las otras voces, pero no se distingue de ellas “auditivamente” o en timbre, sino únicamente por su característica “disminución” de valores. Tanto la glosa como las voces polifónicas tienen una doble característica de orden acústico: cantan con el mismo timbre y con el mismo volumen en cada una de las cuatro partes.

Esta glosa monotímbrica se compuso y se pensó para ejecutarla un solo tañedor. Está destinada a tañerse en los instrumentos polifónicos de tecla (monacordio, clavicordio, órgano), arpa y vihuela, todos ellos monotímbricos. Se tañe en los órganos renacentistas de tres familias de registros y de registros enteros. Su registración, aunque admite una amplia variedad de timbres y combinaciones (flautados, mixturas, otros llenos, lleno mayor, registros de flautas y de lengua), sigue siendo necesariamente monotímbrica en todas las voces.

El género orgánico de las “diferencias” floreció y se expandió en vida de Antonio de Cabezón y especialmente en su obra, que contiene preciosos, imaginativos y numerosos ejemplos de glosa *integrada* en todas sus formas y variedades. Bajo su influjo, se prolongó durante la segunda mitad del siglo XVI, en la época de su hijo Hernando, y tendió a desaparecer, como género organístico, a medida que iba transcurriendo el siglo

XVII. Cumplió una importante misión en la historia de nuestra música, porque inauguró el virtuosismo y la singladura independiente de la música de tecla⁸³.

2. Glosa “solista instrumental” o “en discanto”, Diego Ortiz

Diego Ortiz, “toledano”, contemporáneo de Antonio de Cabezón, fue Maestro en la capilla musical del Virreinato de Nápoles, al servicio de la casa de Alba. Entre sus compañeros estaba Francisco de Salinas. Publicó en Roma, en 1553 y en dos lenguas (castellano e italiano) su “Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz”, que dividió en dos libros.

Diego Ortiz, como él mismo afirma, fue el primero en enseñar, no en practicar, el arte de la glosa o “recercadas”, exponiendo sus procedimientos técnicos y aplicándola al grupo de las vihuelas de arco, así como a la combinación de viola da gamba y clave.

En el libro primero muestra el modo de tañer la viola da gamba “en concierto de vihuelas” de arco, es decir, con toda la familia de la viola⁸⁴. La glosa “en concierto” es muy semejante a la glosa *integrada* en la polifonía de los vihuelistas (de mano) y de los organistas. Ofrece a continuación ejemplos de todas las glosas, para que el lector e intérprete elija lo que más le plazca:

Glosa “en discanto”.

“Este segundo libro trata de la manera que sea de tañer el violón con el címbalo y hay tres maneras de tañer. La primera es fantasía, la segunda sobre canto llano, la tercera sobre compostura”. Nuestro trabajo se limitará a la primera.

“La fantasía no la puedo yo mostrar porque cada uno la tañe de su manera, mas diré lo que se requiere para tañerla. La Fantasía que tañere el címbalo que sea en consonancias bien ordenadas y que el violón entre con algunos pasos galanos y cuando supusiere en algunos puntos llanos le responda el címbalo a propósito, y hagan algunas fugas aguardándose el uno al otro al modo de como se canta contrapunto concertado y de esta mane-

83. ESTER SALA, María Asunción: “La ornamentación en la música de tecla del siglo XVII”, en *I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1981, pp. 183 y 187.

84. ORTIZ, Diego: “Prefacio al primer libro”, en *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*, Roma, 1553, <http://www.terra.es/personal/joanvips/ortiz.htm>.

ra se irán conociendo y con el ejercicio descubrirán secretos muy excelentes que hay en esta manera de tañer”⁸⁵.

Diego Ortiz muestra así un nuevo género de glosa, ahora *solista* y que llama *en discanto*, enseñando “el modo que se ha de observar discantando [la viola da gamba solista] con otro instrumento” polifónico [clave, clavicordio, monacordio]. Extractaremos “lo que se requiere para tañerla”:

- “La Fantasía [improvisación] que tañere el címbalo [clave acompañante] que sea en consonancias bien ordenadas”, guardando las leyes de la armonía.
- “Que el violón [viola da gamba solista] entre con algunos pasos galanos”, con la glosa propiamente dicha.
- “Cuando se pusiere [la viola solista] en algunos puntos llanos [notas de valores largos], le responda el címbalo [clave] a propósito”, es decir, con “pasos galanos” o disminuciones, como si dialogara con él.
- “Y hagan algunas fugas, aguardándose el uno al otro [entrando por su orden] al modo de como se canta contrapunto concertado” o imitativo.
- “Y de esta manera se irán conociendo y con el ejercicio descubrirán secretos muy excelentes que hay en esta manera de tañer” o glosar.

“Lo que se requiere” es algo más que una instrucción, porque equivale al esbozo de una forma musical y traza con rasgos generales una estructura musical nueva.

La glosa *en discanto* o glosa “solista instrumental” tiene, además, un grupo de características muy definidas. Destaca en primer lugar la escritura de la glosa, nítidamente separada de la escritura de las restantes voces en los numerosos ejemplos de Recercadas. La nueva glosa acompañada canta sobre dos instrumentos diferentes, uno solista (viola da gamba) y otro polifónico acompañante (clave) y requiere dos instrumentistas.

La nueva glosa *en discanto* y las voces acompañantes se diferencian no sólo en las “disminuciones”, sino también y especialmente en su audición. El efecto musical más inmediato e impactante de la glosa *en discanto* es la diferencia tímbrica con que la glosa solista llevada por la viola de gamba destaca sobre el timbre del clave acompañante, con la audición simultánea y por separado de los timbres de los dos grupos de voces. La

85. *Ibidem*, prefacio al segundo libro.

glosa, por tanto, destaca no sólo por su escritura y por su timbre, sino también por un sensible contraste de volumen.

Diego Ortiz aportó un nuevo género de glosa solista, improvisada y escrita, *en discanto*. La belleza e innovadora musicalidad de esta glosa y la audibilidad simultánea de sus dos timbres representan un avance musical, marcan una profunda diferencia con la audición de la glosa *integrada* monotímbica de los vihuelistas y organistas, abriendo un nuevo camino para nuestra música en 1553 y en vida de Antonio de Cabezón.

La glosa solista *en discanto* se tañó en ambiente secular y aristocrático. Nació en un terreno ajeno al del órgano. Adelantó lo que después se llamaría melodía acompañada y la parte del clave era ya un bajo continuo. Se practicó catorce años antes de las primeras particiones de registros y se escribió cuatro décadas antes de los primeros tientos escritos de medio registro.

3. Glosa “solista orgánica”

La tercera clase de glosa aparecida en la segunda mitad del siglo XVI puede llamarse glosa *solista orgánica*. Consiste en glosar a una o dos voces con una mano en los tiples o en los bajos, acompañando a tres voces con la otra mano. Los músicos la definieron como “tañer partido” y los tientos de medio registro fueron su fruto maduro⁸⁶.

Primera descripción en Sevilla

Baltasar de Villada en su “tabla cifrada” de 1584 y un Anónimo coetáneo, probablemente Maese Jorge, en su “tabla alfabética” de 1586⁸⁷ recogen el acta de nacimiento de una nueva “forma musical” sobre el órgano totalmente partido que Maese Jorge entregó a la catedral de Sevilla en 1579. Ambos documentos describen el modo específico de tañer y la registración de la glosa *solista orgánica* tal como se estaban practicando en Sevilla cuando nacía Francisco Correa de Arauxo.

El modo de tañer partido se indica varias veces y con expresiones sinónimas⁸⁸. Según Villada, la mano izquierda abarca “hasta cesolfaud y de allí arriba”, indicando el punto de la partición. La mano izquierda tañe “de medio juego abaxo”. La mano derecha suele indicarse “de medio juego arriba” o simplemente “de medio arriba”.

86. ESTER, *op. cit.*, pp. 179-196.

87. CEA, “El libro del órgano de Maese Jorge Flamenco”, pp. 59-68 y 69-76.

88. *Ibidem*, pp. 63, 67, 72-73 y 76.

Las combinaciones de medio registro y su colorido, según la mano a que corresponden, se expresan con varios términos. “Baxón”, cuando la glosa canta en el medio teclado de bajos y con timbre de Lengüetería. “Gaitilla” y “a modo de gaitilla”, si lo hace en los tiples y con Lengüetería; también “cheremía”, si va en la mano derecha y con timbre de Llenu. Las otras tres voces, en la mano que les corresponda, se registran con una combinación de Flautados. De este modo la glosa destaca en timbre y en volumen respecto a las otras tres voces.

Las instrucciones sobre el ámbito de las manos y sobre la registración son muy interesantes, pero más lo son las indicaciones específicas y totalmente innovadoras sobre cómo discurre la glosa solista o voz principal que canta en una u otra mano:

“Mistura de el baxón. 14. (B. de Villada)

[...] con muchos floreos, aguardando algunas pausas y entrando imitando las otras voces con mucho concierto”.

“Mistura de la gaitilla. 15. (B. de Villada)

[...] con muchos floreos y glosas, aguardando algunas pausas y tañendo con las tres voces y, entrando a su tiempo con buen orden, con la derecha haga muchas diferencias agradables”⁸⁹.

“Mestura de la gaytilla (Anónimo)

[...] y hanse de tañer las tres voces de medio juego abaxo y den quando en quando una [sola voz] arriba, porque no se ha de tañer de ordinario”⁹⁰.

Entresacaremos de estos textos los principales rasgos de la glosa “solista orgánica”, ordenando sus elementos:

- La voz principal entra “imitando a las otras voces con mucho concierto”, “entrando a su tiempo con mucho concierto”, “entrando a su tiempo con buen orden”. Primero entran las otras voces y después lo hace la voz glosada, imitando el tema o diseño musical que iniciaron aquéllas.
- La voz principal, en la mano que le corresponda, hará “muchos floreos”, “muchos floreos y glosas”.
- La voz principal “de cuando en cuando” hará algunos silencios, “aguardando algunas pausas”, porque “no se ha de tañer de ordinario”. No está sonando constantemente. Estos silencios de la glosa, mientras cantan solas las tres voces flautadas, señalan el comienzo de una nueva sección.

89. *Ibidem*, p. 63, f. 3.

90. *Ibidem*, p. 73, f. 5.

- La voz glosada “tañe [junto] con las otras voces”. Glosa y acompañamiento se oyen simultáneamente, pero debidamente jerarquizados.
- La “glosa” canta a una sola voz. Muy pronto lo haría a dos voces.
- Con esta disposición y orden entre la voz principal y las otras tres voces el organista “haga muchas diferencias agradables”, diferencias que sugieren cambios de diseño, de timbre y de ritmo.

Las palabras de Villada y del Anónimo apuntan rasgos muy definidos de la futura forma del tiento partido y adelantan una descripción de las ya muy próximas obras partidas de Francisco de Peraza y de Sebastián Aguilera. Además, dejan entrever cómo la práctica y la estructura de esa forma musical brotaron en el órgano mismo y reflejan los primeros intentos de tañer partido hechos por los organistas sevillanos.

La glosa *solista orgánica* aporta una notabilísima novedad en la música de órgano. Se escuchan en ella y por primera vez la glosa y las voces acompañantes simultáneamente y a la vez por separado, con una clara preeminencia de la glosa en volumen y en diferenciación tímbrica.

La nueva forma musical y el nuevo modo de sonar los órganos marcan un hito en la historia de nuestra música, si comparamos estos avances con la glosa *integrada* orgánica y monotímbrica inmediatamente anterior. Esto sucedió a sólo dos décadas de la muerte de Antonio de Cabezón y en vida de su hijo Hernando.

4. Una asombrosa semejanza

Las palabras de Baltasar de Villada y del Anónimo sobre la glosa *solista orgánica*, escritas en 1584 y 1586, y las palabras de Diego Ortiz sobre la glosa *en discanto*, publicadas en 1553, se asemejan como gotas de agua, aunque se redactaron a treinta años de distancia y en diferentes terrenos musicales. Resumiremos en un cuadro comparativo las semejanzas entre ambas glosas, que no pueden ser casuales:

Glosa solista en discanto, 1553 Diego Ortiz	Glosa solista orgánica, 1584 B. de Villada y Anónimo
Dos instrumentos	Un instrumento “partido”
Dos timbres simultáneos	Dos timbres simultáneos
Dos instrumentistas	Un solo organista

Glosa solista en discanto, 1553 Diego Ortiz	Glosa solista orgánica, 1584 B. de Villada y Anónimo
Glosa con variedad rítmica	Glosa con variedad rítmica
Violón o Viola da gamba solista	Medio registro solista tiple o bajo
Clave acompañante	Flautados
Consonancias “verticales”, soporte armónico	Consonancias “verticales”, soporte armónico
Mínima variedad tímbrica	Abundante variedad tímbrica
Tesitura de viola da gamba	Tesituras de tiple y de bajo
Entrada directa de la glosa	Entrada gradual de la glosa
Obras escritas: Ortiz, 1553	Obras escritas: Peraza, Aguilera, h. 1590

La glosa *en discanto* es un antecesor cronológico y objetivo, pero, además, parece la inspiración estética de la forma que tomó la glosa *solista orgánica*, mediante la partición de registros. En efecto, aparte de las lógicas diferencias, hay un grupo de semejanzas que sugieren una evolución, un desarrollo o un paso natural. En ambas glosas hay una línea ornamental y un soporte armónico. En ambas, la línea ornamental destaca espectacularmente en timbre y en volumen. En ambas, los procedimientos musicales son muy semejantes. En ambas, la escritura y la audición se han distanciado de la anterior glosa integrada. Entre ambas hay un cambio del ambiente secular al ambiente sacro del órgano.

La invención de la glosa *solista orgánica* y la invención de la partición como medio técnico para lograrla fueron descubrimientos interdependientes y no se explican el uno sin el otro, aunque son dos realidades distintas. La glosa *solista orgánica* fue la finalidad musical, anterior en el orden lógico, para la que se buscó, descubrió y realizó la partición de uno, de varios o de todos los registros.

Hacia un futuro próximo

La nueva forma musical de los tientos partidos, los órganos del Real Monasterio de El Escorial y de la Capilla Real en que se podía tañer partido y la presencia en la Real Capilla de Diego del Castillo, buen conocedor de la partición de registros y de sus abundantes recursos, representan los profundos cambios que se dieron en la organería y en la música orgánica durante las dos últimas décadas de Hernando de Cabezón.

Comenzó con el siglo XVII la gradual expansión de los órganos partidos y semipartidos; los organistas siguieron componiendo tientos “llenos”, adoptaron con entusiasmo el nuevo género del tiento “partido” y muy pronto lo hicieron con el tiento de “falsas”, ampliando nuestra música orgánica, mientras los glosados y diferencias iniciaban su ocaso⁹¹. Un nuevo panorama se abría a la muerte de Hernando de Cabezón.

Epílogo

Aún podemos imaginar a Antonio de Cabezón tañendo. Queda una huella casi imperceptible en un “inventario de pinturas” del Palacio Real, fechado en 1636. El retrato que Felipe II encargó hacer⁹² y que se describe así: “Lienzo al óleo de cinco pies de largo, ancho poco menos, moldura pintada en el mismo lienzo en que está retratado Cabezón el ciego, tocando un órgano, vestido de negro, asentado sobre un escaño y una almohada dorada; y está entonando el órgano un muchacho coronado de laurel, y en la cinta unas flautas. Es de mano de Alonso Sánchez Coello”⁹³ (QUEROL 2005, 50).

Cuarenta años de organista en la Corte cristalizaron en cuatro preciosas lecciones que nos ha dejado Antonio de Cabezón: *seguir y servir al rey* fue su profesión; *alabar a Dios con el corazón y con las manos* resume su fe; *estudiar a la continua* fue su actitud vital y *enseñar* su arte mostró su generosidad.

Cuando nació, había terminado un mundo, el medieval, pero estaba comenzando otro, el renacentista, mucho más amplio. Cuando falleció, comenzaban otros descubrimientos a los que no pudo saludar, pero en su lugar lo hizo su hijo Hernando. Experiencias directas, no lecturas ni conceptos fríos, y su privilegiado oído, sin distracciones, dieron a Antonio de Cabezón un espíritu abierto y universal, el espíritu con que vivió la historia del órgano y de su música, asimilando con lucidez y aportando con generosidad. Su vida discurrió en una encrucijada de caminos que he intentado rememorar.

Recibido: 26 de septiembre de 2010

Aceptado: 2 de octubre de 2010

91. ESTER, *op. cit.*, pp. 181 y 183.

92. CABEZÓN, *op. cit.*, f. 6.

93. QUEROL GAVALDA, Miquel: “El Emperador Carlos V y la Música (1500-1558”, en *Revista Catalana de Musicología*, III (2005), p. 50.