



Restauración del órgano del Santuario  
de **Nuestra Señora del  
Perpetuo Socorro**

Un plan para la recuperación del  
patrimonio musical madrileño



# UN PLAN PARA LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL MADRILEÑO

## Restauración del órgano del Santuario de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



[www.madrid.org/publicamadrid](http://www.madrid.org/publicamadrid)



**Comunidad de Madrid**

VICEPRESIDENCIA, CONSEJERÍA DE CULTURA  
Y DEPORTE Y PORTAVOCÍA DEL GOBIERNO

Dirección General de Patrimonio Histórico

Madrid, 2009

Fotografía de cubierta: Detalle del órgano de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro.  
Juan C. Martín Lera/DGPH

© de la presente edición: COMUNIDAD DE MADRID, Vicepresidencia, Consejería  
de Cultura y Depòrte y Portavocia del Gobierno.  
Dirección General de Patrimonio Histórico

ISBN: 978-84-451-3238-8

Depósito Legal: M. 38.121-2009

Diseño de portada: Garín

Composición y maquetación: Távara, s.l.

Fotomecánica: Távara, s.l.

Impresión: Gráficas Muriel, s.a.

Encuadernación: Millenium, s.l.

**UN PLAN PARA LA RECUPERACIÓN  
DEL PATRIMONIO MUSICAL  
MADRILEÑO**

Restauración **del órgano del  
Santuario de Nuestra Señora  
del Perpetuo Socorro**

**Vicepresidente, Consejero de Cultura y Deporte y Portavoz del Gobierno**

Ignacio González González

**Viceconsejera de Cultura**

Concepción Guerra Martínez

**Director General de Patrimonio Histórico**

José Luis Martínez-Almeida Navasqués

**Subdirector General de Difusión y Gestión**

Jaime Ignacio Muñoz Llinás

**Subdirectora General de Protección y Conservación**

Ana de Miguel Cabrera

**COLECCIÓN**

**MONOGRAFÍAS DE PATRIMONIO HISTÓRICO**

**Edita**

Dirección General de Patrimonio Histórico (DGPH)  
Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y  
Portavocía del Gobierno

**Coordinación Editorial**

Área de Promoción y Difusión  
Rosario Pérez Martín  
Cristina Pérez-Marín Salvador

**Textos**

Felipe López Pérez  
Rosa Cardero Losada, DGPH  
Pilar Merino Muñoz, DGPH

**Fotografías e ilustraciones**

Archivo DGPH  
Juan C. Martín Lera/DGPH  
Archivo de la Congregación de Padres Redentoristas de  
Madrid (ACPRM)  
Archivo de la Villa de Madrid  
Actividades y Servicios Fotográficos José Latova  
Agora S.L.  
Nuria Aragonese Benet  
Paloma González Carasa  
Felipe López Pérez  
IMN Organería de Navarra S.L.  
RESCÓN. Conservación y Restauración S.L.  
Santiago Orta

**Planimetrías**

D. G. Patrimonio Histórico:  
Alberto López Daza  
Cristóbal Rodríguez Salcedo  
Raúl Ciudad Cerezo

**Diseño de portada**

Garin

**Producción editorial**

Once Calles S.L.

**RESTAURACIÓN**

**Restauración del Mueble**

RESCÓN. Conservación y Restauración S.L.  
Enma González de Aguilar  
Inversión Realizada  
28.500,00€

**Restauración del órgano**

IMN Organería Navarra S. L.  
Diseño y dirección de obra: Santiago Orta  
Inversión Realizada  
258.995€

Con la colaboración de



**Supervisión y Seguimiento de la actuación**

Dirección General de Patrimonio Histórico  
Área de Catalogación de Bienes Culturales  
Pilar Merino Muñoz, Jefa de Área  
Asesoramiento  
Felipe López Pérez  
Guillermo Fernández García

**AGRADECIMIENTOS**

Nicanor Brasa Prieto CSsR  
Tirso Cepechal Román CSsR  
Alfonso Sánchez Sánchez CSsR

El establecimiento de un Plan de Recuperación de los Órganos Históricos en la Comunidad de Madrid es actualmente uno de nuestros objetivos preferentes, siendo conscientes de que la rehabilitación del patrimonio artístico directamente relacionado con el arte musical requiere de un tratamiento específico.

El interés suscitado por este tema en ciertos sectores del mundo de la cultura, de la música y del mundo del órgano en particular, toma un auge especial a partir de la publicación por esta Consejería de la *Guía de Órganos de Madrid*, lo que provocó un efecto muy propicio para una toma de conciencia general sobre el valor histórico y musical de unos instrumentos sobre los que debíamos actuar preservando y potenciando su conservación.

La importancia que en esta Consejería se concede a este Plan de Órganos radica en tres criterios fundamentales: el primero y principal se basa en recuperar los pocos ejemplares de órganos históricos que aún se conservan en nuestra Comunidad procedentes de los siglos XVIII y XIX –dados los tremendos efectos destructivos que las guerras y saqueos tuvieron en los templos de nuestros pueblos y ciudades– para que, tras su restauración, puedan permanecer vivos musicalmente, y así se transmita su legado a las siguientes generaciones. Un segundo criterio se centra en que la rehabilitación de un instrumento concreto, de alguna forma, trae como consecuencia una recuperación de la función litúrgica de éste y, por consiguiente, un resurgimiento de lo que fue la *música práctica* dentro de la tradición litúrgica de la Iglesia, una tradición que ha sido históricamente la impulsora de uno de los mejores géneros musicales, dotado del más extenso repertorio de la literatura musical occidental: la música sacra. Finalmente, y como consecuencia de los anteriores, logramos un último objetivo: crear en el entorno del órgano recuperado una especie de foco musical que automáticamente genera una serie de actividades culturales a su alrededor tales como conciertos, actuaciones de grupos vocales y otras formaciones instrumentales, que se apoyan en su acompañamiento, permitiendo también la formación de jóvenes músicos en sus teclados.

El órgano del Santuario de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro fue, desde su inauguración en 1903, un instrumento emblemático para Madrid. Diseñado y construido por la casa J. Merklin de París, una de las mejores firmas organeras de la segunda mitad del siglo XIX, se convertiría en uno de los instrumentos de referencia de la estética del órgano romántico francés en nuestro país.

Gracias a la publicación de este libro disponemos de un detallado análisis de la historia de este órgano, desde su gestación como proyecto, pasando por el periplo de su vida a lo largo de todo el siglo XX, y de las sucesivas etapas de su largo proceso de restauración. Estamos, sin duda, ante un trabajo complejo, ambicioso y delicado desde muchos puntos de vista, tanto historicistas como técnicos, dada la envergadura del instrumento en cuestión.

Ignacio González González

*Vicepresidente, Consejero de Cultura y Deporte y  
Portavoz del Gobierno de la Comunidad de Madrid*

Los órganos de tubos, a diferencia de otros elementos del mobiliario litúrgico como retablos, pinturas o esculturas cuya aportación estética deriva de su concepción plástica, se distinguen de ellos en que su fin esencial, que es la creación musical, se alcanza mediante la realización de instrumentos muy complejos, a veces de gran belleza. La función del órgano en el acompañamiento del canto litúrgico ha sido fundamental para su evolución técnica, la cual nos remite al progreso científico; pero también estética, pues a través de los distintos lenguajes musicales y plásticos han venido reflejando la evolución artística de cada momento histórico. En este sentido, hemos de recordar que a partir del siglo XVIII, el órgano pasó a ser un elemento imprescindible en la liturgia y decoración de las iglesias, alcanzando un importante desarrollo en el siglo XIX tras las novedades técnicas alcanzadas durante el mismo.

Los órganos históricos existentes en la Comunidad de Madrid son una buena muestra de todo ello, de ahí que la Dirección General de Patrimonio Histórico haya entendido siempre este conjunto como un patrimonio de primer orden, sobre el cual ha venido desarrollando diversas actuaciones durante más de veinticinco años, con un trabajo que se inició con el inventario y posterior catalogación, intensificado a partir de 2005 con la elaboración y aprobación del Plan de Recuperación de Órganos Históricos de la Comunidad de Madrid, que con unos programas de restauración sistemática culmina el proceso de estudio y protección. Con este Plan se pretende sacar del olvido este valioso patrimonio musical, y mediante su uso, ponerlo a disposición del disfrute ciudadano.

Dentro del Plan de Recuperación de Órganos, el órgano del Santuario y Parroquia de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro de Madrid, dadas sus características artísticas y musicales, así como las amplias perspectivas de utilización, adquirió dentro del Plan, un carácter relevante y prioritario. Su restauración viene a sumarse a los ya recuperados de las iglesias de Ntra. Sra. de Asunción en Valdemoro y Ntra. Sra. de Los Angeles en Madrid, que hoy suenan y lucen con todo su recobrado esplendor.

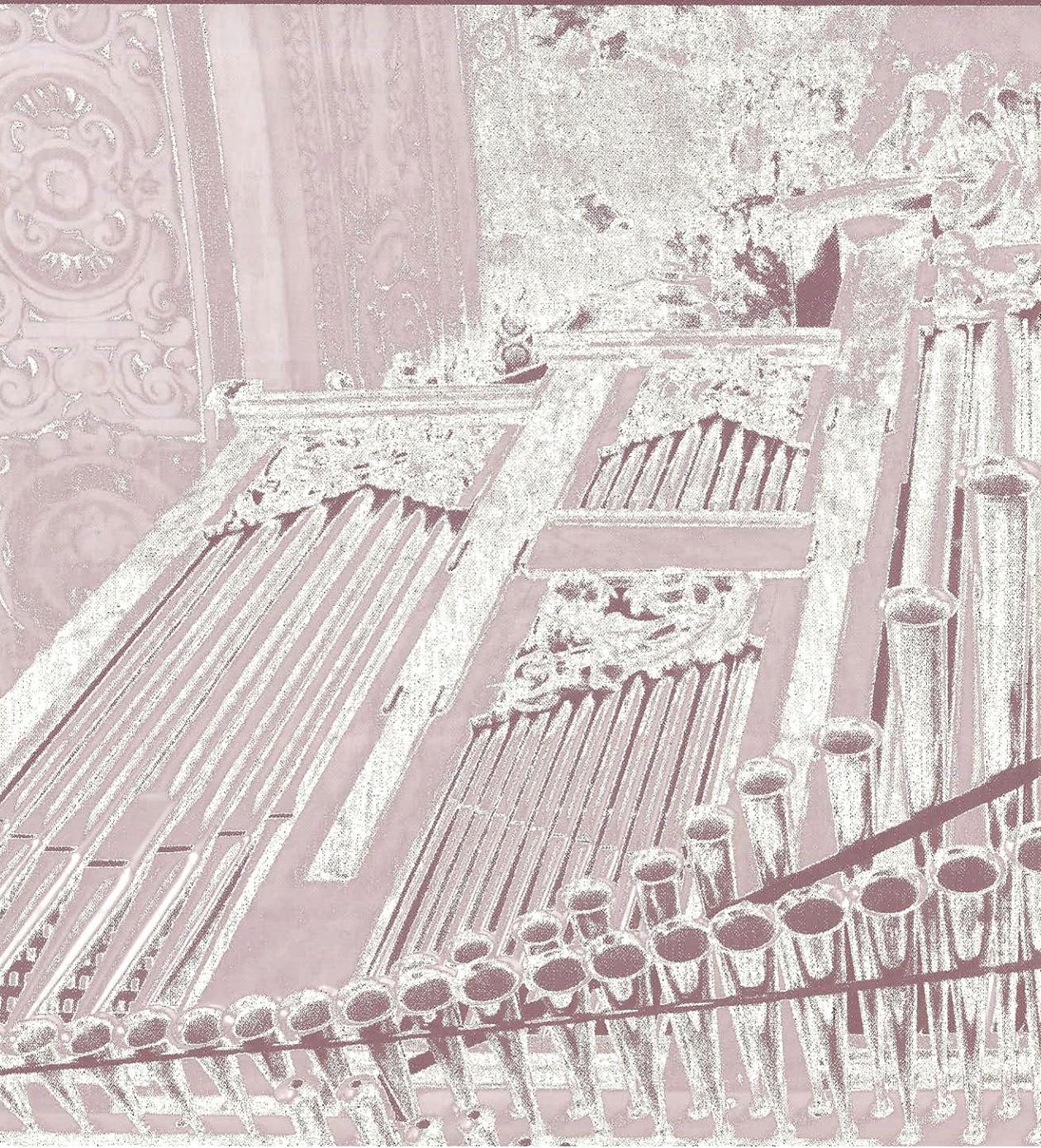
El libro que se presenta va más allá de la propia restauración del gran órgano Merklin del Santuario del Perpetuo Socorro; en él se dan las claves de una gestión sobre el patrimonio histórico entendida de manera unitaria; y así, ha de entenderse el Plan de Recuperación de Órganos Históricos de la Comunidad de Madrid como explica, en la primera parte del mismo, D.<sup>a</sup> Pilar Merino Muñoz, Historiadora del Arte y Jefe del Área de Catalogación de Bienes Culturales de esta Dirección General. También se ha querido poner de relieve la importancia del edificio en el que se ubica el órgano, obra de finales del siglo XIX y ejemplo relevante del neogótico madrileño, que estudia de manera acertada la Historiadora del Arte D.<sup>a</sup> Rosa Cardero Losada, en cuyo artículo desgana las etapas de su construcción y aporta nuevos e interesantes datos sobre los arquitectos que participaron en ella. Por su parte, el Prof. D. Felipe López, vinculado desde el principio a este proyecto, analiza con rigor tanto los aspectos históricos y técnicos, como el proceso de la restauración, llevado a cabo en el ámbito de su mecánica sonora por la empresa IMN Organería de Navarra S.L., previa recuperación del mueble efectuada por Rescón. Conservación y Restauración S.L.

La gestión abordada por la Dirección General de Patrimonio Histórico a través del Plan de Recuperación de Órganos para documentar, proteger y conservar este importante legado del patrimonio histórico madrileño, alcanza todo su sentido si con ella logramos dar satisfacción al fin último que la justifica. Esto es, ponerlo al servicio del conocimiento y aprovechamiento de toda la sociedad. Con la recuperación del órgano del Santuario y Parroquia de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro, magnífico exponente de la tradición del órgano romántico en Madrid y de su imponente mueble, de estilo neogótico, perfectamente acorde con la arquitectura y programa decorativo de la iglesia, creemos haber dado un paso más para que el ciudadano de Madrid pueda disfrutar de toda la excelencia sonora de este singular órgano.

José Luis Martínez-Almeida Navasquès  
*Director General de Patrimonio Histórico*

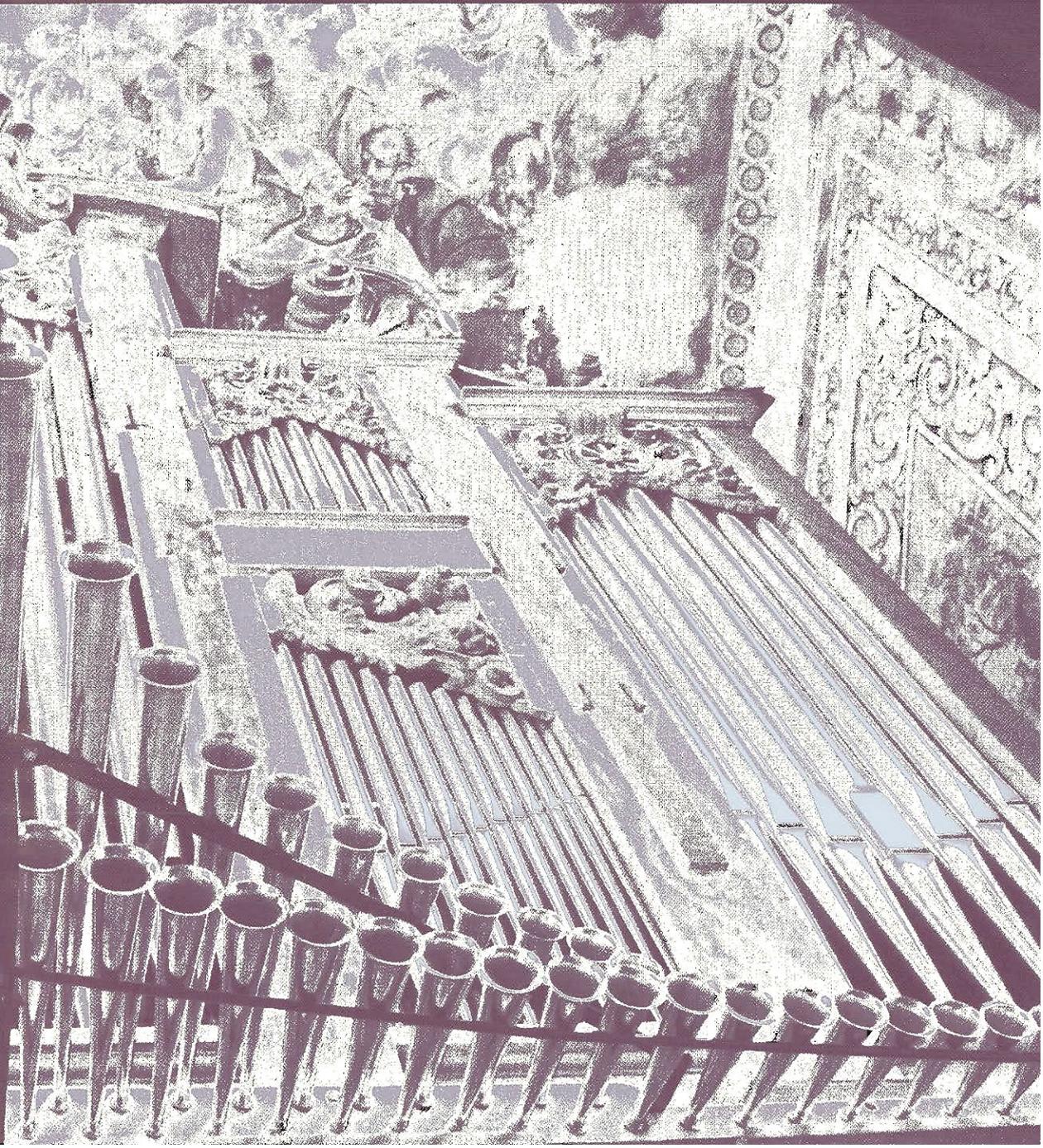
# ÍNDICE

<b>Legado musical y voluntad restauradora. Pilar Merino Muñoz</b> .....	12
<b>EL PLAN DE RECUPERACIÓN DE ÓRGANOS HISTÓRICOS</b> .....	14
<b>Instrumentos incluidos en el Plan de Recuperación de Órganos</b> .....	20
Candidatos para una intervención inmediata .....	20
<b>Órganos recuperados y en restauración</b> .....	24
<b>Órganos con intervención prevista</b> .....	25
<b>Santuario y parroquia. Rosa Cardero Losada</b> .....	29
<b>HISTORIA DE SU CONSTRUCCIÓN</b>	
<b>Descripción del edificio actual</b> .....	31
<b>La construcción del templo</b> .....	36
<b>Los proyectos de Juan Bautista Lázaro y el Hermano Gerardo</b> .....	41
Análisis de la construcción .....	47
La decoración interior .....	51
<b>Rex instrumentorum. Felipe López Pérez (este capítulo y ss.)</b> .....	59
<b>EL ÓRGANO DE TUBOS, UN INSTRUMENTO DE DOS MIL AÑOS DE HISTORIA</b>	
<b>La era del órgano romántico</b> .....	65
La creación de un nuevo instrumento universal .....	65
El órgano romántico en España y en Madrid .....	75
La firma Merklin: 150 años de tradición organera por toda Europa	77
<b>El órgano de Merklin del santuario</b> .....	85
<b>PROCESO DE UNA ADQUISICIÓN. 100 AÑOS DE HISTORIA</b>	
<b>Proceso de adquisición</b> .....	87
<b>Descripción del órgano tras su instalación en la tribuna del Santuario del PS</b> .....	95
<b>100 años de servicio continuado</b> .....	101
<b>Los secretos no funcionan</b> .....	111
<b>DECADENCIA Y PROYECTOS DE INTERVENCIÓN</b>	
<b>Proceso de decadencia en el estado de conservación</b> .....	112
Funcionamiento de los dos tipos de secretos .....	114
<b>Siete proyectos de organería</b> .....	116
<b>Recuperando la sonoridad instrumental</b> .....	121
<b>LA RESTAURACIÓN DEL ÓRGANO DEL PERPETUO SOCORRO</b>	
<b>Fase Preliminar</b> .....	122
<b>Fase Iª. Restauración del mueble</b> .....	124
<b>Fase IIª. Restauración de la parte sonora</b> .....	125
Ampliación de los recursos sonoros .....	129
<b>Creación de un nuevo cuerpo de órgano positivo</b> .....	134
Proceso de restauración y reconstrucción .....	135
<b>Nueva disposición de registros y descripción</b> .....	144
II Teclado Gran Órgano (Grand Orgue) .....	144
Iª Teclado Positivo ( <i>Positif</i> ) .....	146
III Teclado Recitativo ( <i>Récit</i> ) .....	151
Pedal .....	153
<b>Anexos</b>	
<b>I. Disposición</b> .....	155
<b>II. Ficha Técnica</b> .....	157
Datos Técnicos .....	157
<b>Fuentes documentales</b> .....	107
<b>Bibliografía</b> .....	109



# Legado musical y voluntad restauradora

El Plan de Recuperación de Órganos Históricos



## El Plan de Recuperación de Órganos Históricos

En el año 2002 la Dirección General de Patrimonio Histórico dependiente de la Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno inició, a través del entonces Servicio de Inventarios y Documentación, todo un proceso global de racionalización de la información existente en dicho centro sobre los bienes que conforman el patrimonio histórico madrileño. Este proceso pasaba necesariamente por acometer dos actuaciones básicas; por un lado, la homogenización de los métodos de recogida de datos sobre el patrimonio histórico, es decir de los Inventarios y, por otro, la modernización de los sistemas informáticos con los que se gestionaban dichos datos.

El resultado de esos trabajos fue la revisión de los Inventarios elaborados hasta el momento, a fin de intensificar su racionalización y puesta al día para, en último término, mejorar la eficacia en la gestión e iniciar las funciones encomendadas legalmente a la Administración en defensa del patrimonio histórico; defensa a la que habría que llegar en todo caso a través de las actuaciones de protección y conservación establecidas en la Ley 10/1998, de 9 de julio de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid. La segunda gran actuación giraba en torno a la gestión de la documentación; para mejorarla se elaboró, dentro del Plan de Simplificación Administrativa iniciado entonces en la Comunidad de Madrid, el Sistema Integrado de Documentación del Patrimonio Histórico, una potente aplicación informática, puesta en marcha en 2003, en la que se recoge toda la información sobre los bienes del patrimonio histórico, no sólo la existente en la propia Dirección General, sino también y quizá esto es lo más novedoso, la que la propia Dirección General de Patrimonio Histórico genera como consecuencia del desarrollo de sus competencias.

El planteamiento de gestión señalado anteriormente va a incidir de manera muy especial y, sin duda afortunada, sobre el patrimonio constituido por los Órganos Históricos madrileños. Se contaba para que así ocurriese con acciones precedentes de enorme utilidad, pues en 1990 se había terminado el Inventario de Órganos de Tubos de la Comunidad de Madrid, cuya recogida de datos se inició, por el Prof. D. Felipe López, a finales de los años 70. Esto supuso una información censal imprescindible; sabíamos cuantos instrumentos existían y donde estaban gracias a aquel Inventario, el cual permitió además identificar y constatar el estado de conservación de cada uno de estos órganos, cajas u otros elementos históricos.



Órgano de principios del siglo XVII. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, Estremera. (Archivo DGPH)

El resultado de la toma de datos se recogía en las fichas de inventario de 110 instrumentos en Madrid y 22 en otros municipios de la Comunidad. A efectos de protección, el esfuerzo investigador se tradujo en la incoación de Bien de Interés Cultural del órgano de las Comendadoras de Santiago de Madrid y la inclusión de 34 en el Inventario General de Bienes Muebles del Ministerio de Cultura a propuesta de la Comunidad de Madrid; sin embargo no tuvo un resultado continuado en cuanto a las restauraciones que, si bien fueron puntuales, no es



Órgano de principios del siglo XVII. Detalle de la parte frontal, con los tubos pintados a trompe d'oeil, y ventanilla de la consola. Iglesia de Nuestra Señora de las Remedios, Estremera. (Archivo DGPB)

menos cierto que incidieron en dos instrumentos históricos de primera clase: el órgano de la iglesia parroquial de Estremera, realizado por el organero real Pedro Liborna Echevarría en el año 1716 y también, la restauración del órgano de la iglesia parroquial de San Salvador de Leganés, ejecutado en el año 1790 por el gran maestro y organero de la catedral de Toledo, José de Verdalonga.

El interés por difundir estos resultados, el dar a conocer este importante y valioso patrimonio determinó que en 1999 se publicase por parte de la Dirección General de Patrimonio Cultural, dentro de la colección editorial "Guías de Patrimonio Histórico", el libro titulado *Órganos de la Comunidad de Madrid: siglos XVI a XX*, donde se reúnen por primera vez de forma organizada y catalogada los resultados de una investigación derivada de la elaboración del Inventario de Órganos de Tubos de la Comunidad de Madrid, donde por esas fechas ya se habían incorporado nuevas piezas, estando inventariados un total de 144 órganos.

Probablemente estos precedentes sentaron las bases para que las actuaciones que iniciamos en 2002 incidieran de manera especial y, como decíamos anteriormente, afortunada, en el patrimonio de Órganos Históricos de nuestra Comunidad; pues la revisión, estudio y puesta al día de los datos existentes van a dar como resultado el Plan de Recuperación de Órganos Históricos aprobado en 2005.

Por lo que respecta a la revisión, actualización e informatización del Inventario de Órganos de

Órgano de finales del siglo XVIII. Iglesia de San Salvador, Leganés. (Archivo DGPB)



Tubos de la Comunidad de Madrid iniciada en 2002, son destacables los siguientes aspectos:

- Actualización del conjunto del Inventario incidiendo en una mayor documentación de los instrumentos, tanto archivística como bibliográfica.
- Revisión del modelo de ficha de recogida de datos de acuerdo con el nuevo concepto más moderno, más sintético y con un criterio de ficha informática de rápida consulta y, lógicamente, buscando un criterio de homogenización de todos los inventarios.
- Análisis técnico que evaluara el estado de conservación de los principales órganos históricos de la Comunidad de Madrid y realización de una propuesta razonada de intervenciones, incluyendo un criterio de prioridades basado en la urgencia que precisaran.
- Inclusión en el Inventario y en su caso, tras la realización de las correspondientes Memorias Técnicas, montar los expedientes de protección legal de nuevos elementos, bien mediante la declaración de Bien de Interés Cultural, bien mediante su inclusión en el Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid.

Los resultados obtenidos a lo largo de los años siguientes nos permitieron además conocer y valorar este patrimonio, con ello se trascendía de la mera identificación de elementos, lo cual condujo a entender que la protección debía de continuar y la restauración se hacía, por otro lado, absolutamente necesaria. Había que preservar esta herencia de siglos pasados; así se elaboraron protocolos de sistematización de actuaciones en cuanto a los programas de restauración y sobre todo, a la toma de conciencia de que estábamos trabajando sobre elementos de enorme interés no sólo plástico sino también musical; por tanto, la mera rehabilitación o restauración era insuficiente, pues se actuaba sobre piezas capaces de generar un patrimonio vivo: el musical.

Organo de finales del siglo XIX. Iglesia de San Martín Obispo, San Martín de Valdeiglesias. (Archivo DGPH)

La situación de conservación en que se encontraban los órganos de tubos de la Comunidad era, en general, deficiente debido a un cúmulo de factores, siendo fundamental la pérdida de la función práctica de la música dentro de la liturgia de la iglesia católica, máxime cuando a partir del Concilio Vaticano II, se abren paso las lenguas vernáculas y las melodías y ritmos populares de cada país. Esta situación fue provocando el paulatino abandono de los órganos de tubos y su sustitución por órganos electrónicos. A partir de los años setenta no se acometerán ya grandes trabajos de reparación o restauración de estos instrumentos del siglo XIX y principios del XX, por ser considerados como decadentes.

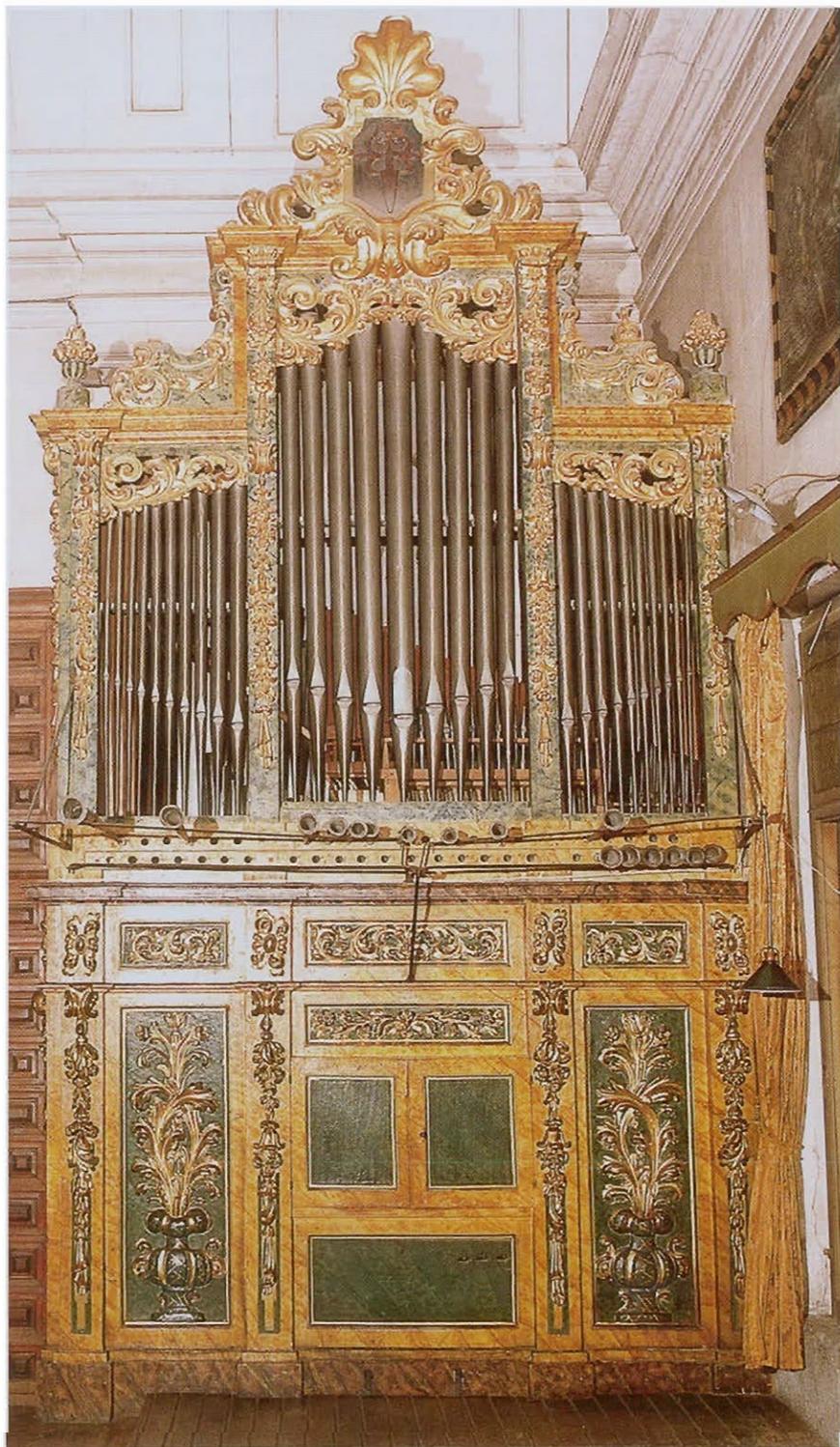


Al ser conscientes de la importancia de este legado cultural, de la necesidad de abordar su recuperación y de la dificultad que ello conlleva, se concibió en 2004 la idea de realizar un proyecto amplio para ejecutarlo a medio o largo plazo; en definitiva, se trataba de plantear un plan específico para proceder a la recuperación continuada de los órganos de la Comunidad de Madrid. Un plan que, con una partida presupuestaria propia, supusiera toda una programación de actuaciones anuales, que respondiera a unos criterios básicos, esto es, a una gestión del patrimonio coherente, siguiendo unas líneas de trabajo determinadas y basadas en la información y el análisis efectuados previamente.

La Consejería de Cultura, Deporte y Turismo, de la Comunidad de Madrid, a través de la Dirección General de Patrimonio Histórico, aprobó en el año 2005 un Plan de Recuperación de Órganos con vistas a la protección y conservación de este importante patrimonio musical que atesora la Comunidad de Madrid. El objetivo era poner fin a la deficiente situación de los mismos, que había sido detectada por el análisis de la información actualizada de los Inventarios de Órganos de Tubos.

El Plan de Recuperación de Órganos de la Comunidad de Madrid va más allá de la mera recuperación del mueble, por más que algunos sean de gran belleza, pues se entiende que al tratarse de un instrumento musical, se debe acometer la restauración instrumental, la recuperación sonora y, además, garantizar su mantenimiento, y éste pasa necesariamente por su uso; de ahí que en el Plan de Órganos se priorice en la recuperación de instrumentos en los que, a la suma de sus valores patrimoniales, se garantice el mantenimiento de la pieza rehabilitada, es decir, sepamos que se van a tocar y a hacerse música con ellos; pues, sólo de este modo podrá alcanzar la plenitud de su dimensión como objeto que crea arte, en este caso, el musical. Por ello se considera como objetivo último del Plan la utilización de los órganos de tubo como instrumentos musicales vivos, fin para el cual fueron fabricados y con los que debe hacerse música que, además, evitará su deterioro.

El Plan de Recuperación de Órganos de la Comunidad de Madrid se diseña como un proyecto de recuperación y rehabilitación anual que permita la restauración de uno o dos instrumentos cada año, y como el medio para conseguir una mejora notable del estado de conservación de los mejores instrumentos que se conservan en nuestra Comunidad. En dicho Plan prima la idea de intervenciones globales que permitan tanto la recuperación de cajas, consideradas como elemento histórico, como su parte instrumental. Se acomete desde la Dirección General de Patrimonio Histórico a través del entonces Servicio de Inventarios y Documentación, hoy de Catalogación de Bienes Culturales, desde donde se realiza la gestión y seguimiento del Plan, contando para ello con la asesoría técnica del Prof. D. Felipe López Pérez, de reconocido prestigio por sus trabajos de inventario e investigación en esta materia y que comenzó a finales de los años setenta en nuestra Comunidad.



Vista frontal del mueble de un órgano de principios del siglo XVIII. Convento e Iglesia de las Comendadoras de Santiago, Madrid. (Archivo DGPH)

## Instrumentos incluidos en el plan de recuperación de Órganos

El Plan ha puesto en marcha y ejecutado desde su aprobación en 2005 varios programas de actuación de restauración y protección a corto, medio y largo plazo.

Con carácter general para la inclusión de piezas en el Plan de Recuperación de Órganos de la Comunidad de Madrid se tiene en cuenta, por un lado, el grado de autenticidad histórica del órgano, su antigüedad, el valor artístico y testimonial de una época, sus características singulares y únicas, y por otro lado, el interés musical para su divulgación. En todo caso dos factores son básicos:

- La importancia de la manufactura y calidad musical del instrumento, valorándose la aptitud para la interpretación de la mayor cantidad de repertorio / literatura musical para órgano.
- La garantía de una utilización continuada con posterioridad al término de la intervención, dirigida bien a la docencia, bien a actividades culturales (conciertos, grabaciones, etc.).

### CANDIDATOS PARA UNA INTERVENCIÓN INMEDIATA

Una vez aprobado formalmente el Plan de Recuperación de Órganos de la Comunidad de Madrid con su correspondiente partida presupuestaria, el siguiente paso fue establecer una relación de órganos que precisaban una intervención a corto plazo, eliminando algunos que, como el de San Ginés contó con otros medios de financiación, por lo que se acometieron exclusivamente los trabajos de autorización y seguimiento de la intervención; dicha relación ya se concretaba en los siguientes instrumentos:

#### 1. Frontal del mueble de Ntra. Sra. de la Asunción. Brea de Tajo.

Sólo quedaba el frontal de un mueble barroco, construido posiblemente por algún organero de la escuela toledana. No se conservaba ningún resto de la parte instrumental, por lo que se planteó sólo la recuperación del mueble como testimonio material de lo que debió ser el órgano de finales del siglo XVII. Se consideró necesaria su recuperación con motivo de la restauración del edificio.



Frontal de caja de órgano de finales del siglo XVII.  
Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción, Brea de Tajo. (Archivo DGPH)

## ÓRGANOS HISTÓRICOS SUSCEPTIBLES DE ALGÚNTIPO DE INTERVENCIÓN

### Siglo XVIII

1. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción. Valdemoro
2. Iglesia de Santa Bárbara (Salesas Reales). Madrid
3. Convento de las Comendadoras de Santiago. Madrid
4. Iglesia de Santiago y San Juan. Madrid
5. Iglesia de San Pedro el Viejo. Madrid

### Siglo XIX (Estilo de tradición barroco español)

6. Real Iglesia de San Ginés. Madrid
7. Iglesia de Ntra. Sra. del Carmen. Madrid
8. Iglesia de San Ildefonso. Madrid
9. Iglesia del Real Colegio de San Antón. Madrid
10. Iglesia de San José (Carmen Descalzo). Madrid
11. Iglesia Evangélica Española. El Salvador. Madrid
12. Iglesia Española. Reformada Episcopal. Madrid
13. Capilla del Hospital de Antezana. Madrid
14. Segundo Monasterio de la Visitación. Madrid
15. Catedral de Santa María Magdalena. Getafe

### Siglo XIX (Estilo romántico francés)

16. Iglesia del colegio de la Inmaculada. PP. Escolapios de Getafe
17. Iglesia del Santo Cristo del Olivar. Madrid

Órgano de la iglesia de San Pedro el Viejo, Madrid. Mediados del siglo XIX. (Archivo DGPB)

### Siglo XX

18. Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro. Madrid
19. Ntra. Sra. de los Ángeles. Madrid
20. Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Madrid
21. Iglesia de Santiago Apóstol. Villa del Prado
22. Iglesia de Santa Cruz. Madrid
23. Iglesia de San Marcos. Madrid
24. Capilla de la Residencia la Paz. Madrid
25. Real Oratorio de Caballero de Gracia. Madrid

### Restos de muebles de órganos

26. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción. Brea de Tajo
27. Iglesia de Sta. María Magdalena. Anchuelo
28. Iglesia de Santa María la Blanca. Alcorcón.



## 2. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Valdemoro

Seleccionado porque tenía restaurado el mueble y la iglesia también estaba restaurada recientemente, además conservaba numerosas partes de la mecánica, lo que unido a la garantía de uso, hacían de él un perfecto candidato para realizar una buena intervención. Se trata de una pieza producida en el taller de Pedro M. Liborna Echevarría, organero de la Real Capilla y autor de los de las iglesias de San Isidro, Descalzas Reales etc... y los todavía conservados de las Comendadoras de Santiago de Madrid y catedrales de Salamanca, Toledo o Segovia, entre otros.



Mueble de órgano de primer tercio del siglo XVII, antes de su restauración. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdemoro. (Archivo DGPH)

## 3. Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro. Madrid

Objeto de la presente publicación, es un magnífico ejemplar de estilo romántico francés. El mueble es de estilo neogótico. Su sonoridad y tamaño lo convirtieron en uno de los órganos más modernos de principios del S. XX en Madrid. Presentaba muy deteriorada la parte mecánica, sobre todo en la transmisión de notas y sonidos, pues el sistema de funcionamiento electro-pneumático lo invalidaba para un óptimo uso actual. Dado que esta iglesia sirve desde hace años de marco y acogida a numerosos conciertos y a actividades escénico-musicales, se entendía necesaria no sólo su restauración sino también la remodelación y ampliación de sus efectivos sonoros.



Órgano de principios del siglo XX. Iglesia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, Madrid. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

## 4. Ntra. Sra. de los Ángeles. Madrid

Es un bello órgano procedente de un convento granadino, en el que se aúna un formidable mueble de estilo barroco andaluz con un instrumento de excelente calidad sonora, así como de composición de registros de estilo romántico francés. Su estado de conservación permitía una restauración que a diferencia del anterior, no incrementara



Órgano de principios del siglo XX. Iglesia de Nuestra Señora de los Angeles, Madrid. (Archivo DGPH)

sino que, exclusivamente mejorase la calidad de su mecánica y sonido. Por otro lado, su ubicación en una iglesia emplazada en uno de los barrios más populosos de Madrid condicionaba claramente su prioridad de restauración. Ésta se ha llevado a cabo por la empresa Carlos M. Álvarez Ramírez S.L. durante los años 2007 y 2008.

#### 5. Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Madrid

El órgano de San Antonio de los Alemanes es un instrumento perteneciente al taller de la casa Eleizgaray & Cía. de Azpeitia (Guipúzcoa) y fue construido a principios del pasado siglo. Durante ese periodo la organería fue, posiblemente, una de las tecnologías industriales que más evolucionó debido fundamentalmente al empleo de la electricidad. Como resultado de toda esta nueva experiencia tecnológica que tiene lugar entre los años 1910 y 1940, llegan a España desde Alemania, Países Bajos, Inglaterra o Francia... nuevos fundamentos técnicos y expresivos de la construcción de órganos, siendo el órgano de San Antonio de los Alemanes un claro ejemplo de los pocos existentes en nuestra ciudad de instrumentos de ese momento histórico.



Órgano de principios del siglo XX. Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid. (Archivo DGPH)

Por todo lo anterior, así como por el hecho de estar ubicado en una de las iglesias más importantes del patrimonio histórico madrileño, San Antonio de los Alemanes, que goza de la declaración de Bien de Interés Cultural desde 1973, y dado su deficiente estado de conservación, se incluye entre las actuaciones de recuperación a corto plazo.

#### 6. Iglesia de Santa Bárbara (Salesas Reales). Madrid

Órgano que podemos calificar de emblemático, tanto por su aspecto como por su origen. Fue diseñado y comprado por Carlo Broschi –Farinelli– en Nápoles. Consta de dos teclados manuales y fue considerado como uno de los grandes órganos que había en Madrid a mediados del siglo XVIII. Su recuperación, una vez solventados algunos problemas en la bóveda y cornisamento de la tribuna, sería, sin duda un auténtico acontecimiento artístico para Madrid. Por ello en 2005 se incluye entre los prioritarios, si bien a medio plazo, sometiéndose a la realización de las obras señaladas.



Órgano de mediados del siglo XVIII. Iglesia de Santa Bárbara, Madrid (Juan C. Martín Lera/DGPH)

## Órganos recuperados y en restauración

Desde el año 2005 y con una inversión de 884.315 euros, la Consejería de Cultura, Deporte y Turismo a través de la Dirección General de Patrimonio Histórico, dentro del Plan de Recuperación de Órganos, ha intervenido en un conjunto de piezas significativas de patrimonio organístico madrileño. Estas han sido las siguientes:

### 1. Frontal del mueble de Ntra. Sra. de la Asunción. Brea de Tajo

Esta recuperación se integró en el tratamiento global de restauración del patrimonio mueble de este templo, que se llevó a cabo con motivo de la restauración del edificio acometida entre los años 2004 y 2005. Fue realizada por la restauradora Mónica Ballester Pérez.

Organo de primer tercio del siglo XVII, antes de su restauración. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdemoro. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

### 2. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Valdemoro

Su ubicación en el poblado sur de Madrid y la predisposición de sus actuales custodios, a lo que se une un entorno muy importante por la cantidad de tesoros artísticos que conserva la actual parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, le hicieron merecedor de una intervención con carácter de reconstrucción histórica de su conjunto sonoro, la cual fue ejecutada por la empresa Actores entre 2005 y 2006.



### 3. Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro. Madrid

El mueble fue restaurado por la empresa Rescón. Conservación y Restauración S.L. en 2005. La restauración de la mecánica ha sido llevada a cabo por la empresa IMN Organería de Navarra S.L. que desde que iniciara los trabajos en 2006 ha estado ocupada en esta compleja intervención, la cual podemos calificar de relevante, tanto por la importancia del órgano como por los criterios aplicados en su recuperación.

Organo de principios del siglo XX. Iglesia de Nuestra Señora de los Angeles, Madrid. (Archivo DGPH)

### 4. Ntra. Sra. de los Ángeles. Madrid

Restaurado, tanto el mueble como su parte mecánica por la empresa Carlos M. Álvarez Ramírez S.L. durante los años 2007 y 2008.

En vías de ejecución se encuentran las actuaciones en los órganos siguientes:



## 5. San Antonio de los Alemanes. Madrid

En 2007 se realizaron los primeros trabajos de apeo y análisis del estado de conservación de la parte instrumental del órgano, que fueron ejecutados por Santiago Orta. Actualmente se está pendiente de adjudicación mediante concurso público de los trabajos necesarios para su restauración integral, estando prevista su ejecución entre 2009 y 2010.

Órgano de mediados del siglo XVIII. Iglesia de Santa Bárbara, Madrid. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

## 6. Iglesia de Santa Bárbara (Salesas Reales). Madrid

Durante el año 2009 están previstos los trabajos de consolidación y clasificación de la tubería exterior, así como el encargo de un proyecto de restauración integral para realizarla en 2010.



## Órganos con intervención prevista

En este grupo se incluyen aquellos órganos sobre los que se están efectuando estudios para una intervención inmediata, incluyendo casos de financiación compartida:

### 1. Iglesia de Santiago Apóstol. Villa del Prado

El órgano está formado por un mueble de estilo barroco de finales del siglo XVIII y una parte instrumental de sonoridad romántica con registros antiguos de dos etapas diferentes y registros modernos de estilo romántico francés montados hacia 1906 por Ricardo Rodríguez. La conjunción en un solo instrumento de dos escuelas organeras distintas le confiere un valor histórico especial, tanto por su rareza como por la representatividad de ambas escuelas, y la ausencia de instrumentos de esa categoría en esa zona de la Comunidad de Madrid.

Órgano de finales del siglo XVIII. Iglesia de Santiago Apóstol, Villa del Prado. (Juan C. Martín Lera/DGPH)



El objeto de la intervención deberá ser restaurar y recuperar el esplendor del

mueble original, para ello será necesario replantear la colocación de los tubos que se encuentran en los costados y retirar los que sean necesarios para cubrir sendos castillos en el frente, tal y como estaban originalmente. Por lo que respecta a la parte instrumental, la intervención estará encaminada a restaurar la sonoridad original.

## 2. Iglesia del Santo Cristo del Olivar. Madrid

De estética romántica francesa es un curioso y raro ejemplar, dado que su recuperación sería poco costosa, se incluye, según la disponibilidad presupuestaria como complemento de otro órgano de mayores características dentro del presupuesto anual.



Tribuna en alto a los pies. Órgano de principios del siglo XX. Iglesia del Santo Cristo del Olivar, Madrid. (Archivo DGPH)

## 3. Convento de las Comendadoras de Santiago. Madrid

Este importante instrumento está ubicado en el coro de monjas. Dado que el conjunto del edificio está en obras y acogido a un Plan Director, está por definir el momento adecuado para acometer la intervención a tenor del ritmo de las obras. Es uno de los primeros instrumentos que construye el organero de la Real Capilla Pedro M. Liborna Echevarría en el primer tercio del siglo XVIII y se conserva en toda su integridad.



Detalle de la consola del órgano del Convento e Iglesia de las Comendadoras de Santiago, Madrid. (Archivo DGPH)

## 4. Iglesia de San Pedro el Viejo. Madrid

Se trata de un importante órgano histórico que se inscribe, como el de San Antón y Ntra. Sra. del Carmen, en la tradición constructiva del órgano barroco español y que se adentra en las primeras décadas del siglo XIX.

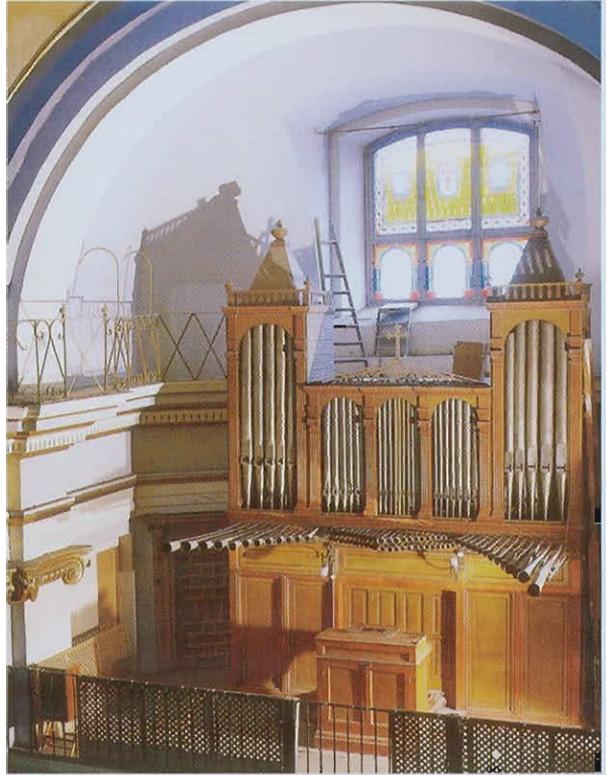
## 5. Iglesia de Santiago y San Juan Bautista. Madrid

Es uno de los más importantes que se conservan en la capital. Se trata de una pieza del siglo XVIII que fue remodelado en el XIX. Presenta graves problemas en su entorno, así como una solución compleja para la reconstrucción del mueble.

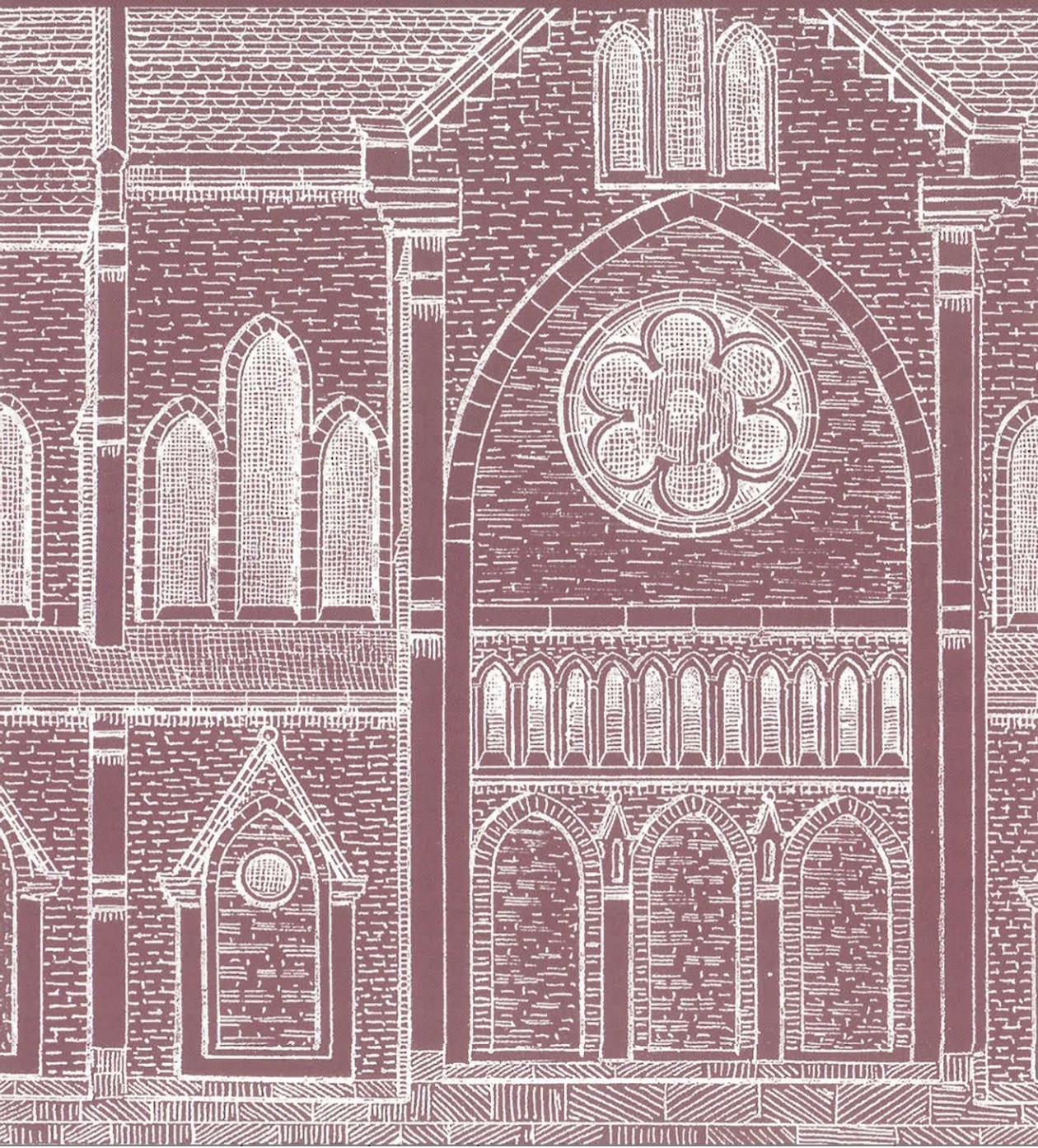
Por lo que respecta a la protección legal de los órganos incluidos en el ámbito del Plan podemos decir que de los 132 inventariados se han protegido 40 de manera específica, tras la inclusión de 6 instrumentos más en el Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid. El del Convento de las Comendadoras de Santiago fue incoado como Bien de Interés Cultural, el cual por su estado de conservación y por no haber sufrido ninguna modificación desde su construcción en 1725 por Pedro Manuel Liborna Echevarría, el más famoso de la saga Liborna Echeverría, autor de los órganos de la catedral de Salamanca, Toledo y Segovia, es un instrumento único en el mundo.

Conviene señalar, finalmente, que todos los órganos incluidos en el Plan de Recuperación de Órganos de Tubos son "Órganos Históricos". Hoy en día, este calificativo se acepta en toda Europa para designar a aquellos instrumentos con valor histórico, artístico y musical pertenecientes a un autor o escuela representativos y que fueron construidos antes de la Segunda Guerra Mundial.

El Plan de Recuperación de Órganos de la Comunidad de Madrid supone, por fin, la organización y la coordinación de una serie de esfuerzos que conduzcan a conseguir unos objetivos plenamente determinados tendentes a la recuperación de un patrimonio sonoro único y de profunda huella en nuestra cultura musical. En definitiva supone la recuperación de un valiosísimo conjunto de instrumentos musicales capaces de ofrecer múltiples cualidades sonoras, pues los órganos superan la condición de bienes propios del mobiliario litúrgico y su recuperación es, ante todo, la de un patrimonio vivo: deben tocarse y hacer música con ellos, que es su razón de ser.

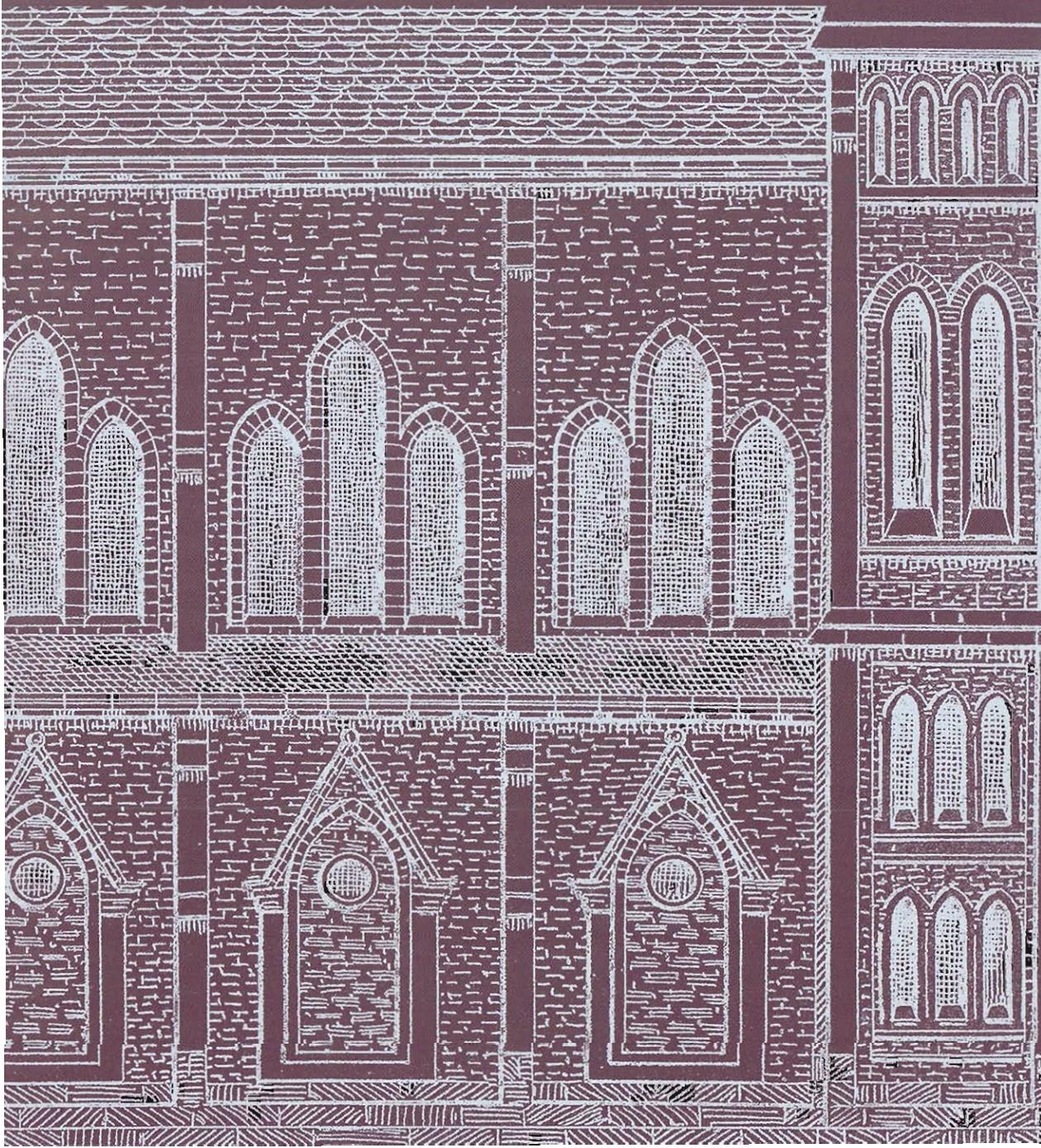


Vista general del órgano de finales del siglo XVIII. Iglesia de Santiago y San Juan Bautista, Madrid. (Archivo DGPH)



# Santuario y parroquia

Historia de su construcción



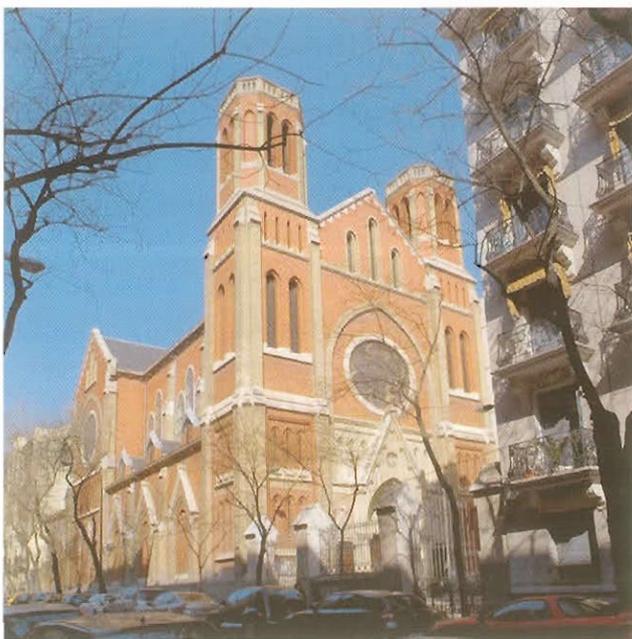
## Historia de su construcción<sup>1</sup>

La Congregación de Misioneros del Santísimo Redentor fue fundada en Scala (Nápoles) el 9 de noviembre de 1732 por san Alfonso María de Ligorio, con la finalidad de predicar el evangelio y atender a los pobres, especialmente campesinos, mediante misiones, ejercicios espirituales, catequesis, etc. La orden fue aprobada por el Papa Benedicto XIV el 25 de febrero de 1749, momento a partir del cual comenzó su difusión.

En febrero de 1863, el superior general de los redentoristas, padre Nicolás Mauron, envió a España tres religiosos con un diploma por el que se nombraba al sacerdote don Andrés Martínez de Noboa hermano oblato de la Congregación. Poco después comenzaron los preparativos para llevar a cabo la primera fundación. En un primer momento se trasladaron a Alcalá de Henares, estableciendo la primera comunidad con carácter provisional. Fue en Huete (Cuenca) donde se consolidó la primera fundación estable en julio de 1864, y posteriormente en Alhama (Granada).

La revolución de 1868 suprimió en España todas las casas religiosas, y entre ellas las dos redentoristas que fueron abandonadas. Algunos padres marcharon a sus lugares de origen, otros se trasladaron a Madrid, ahora como sacerdotes seculares, instalándose en la Capilla del Obispo. A finales de 1870 se mudaron al convento de franciscanas de San Pascual, donde permanecieron hasta 1879, año en el que se restaura la Congregación en España con redentoristas procedentes de Francia. Es entonces cuando se intentó erigir una comunidad en Madrid, que

Vista exterior del Santuario y Parroquia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. (Juan C. Martín Lera/DGPH)



<sup>1</sup> Datos tomados de T. CEPEDAL C.S.S.R., *Historia viva de cien años. Comunidad y Santuario del Perpetuo Socorro en Madrid*, Madrid, 1992, pp.9-15 y L. PINEDA C.S.S.R., *Santuario y Parroquia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro en Madrid*, Madrid, 2000, pp. 4-5.

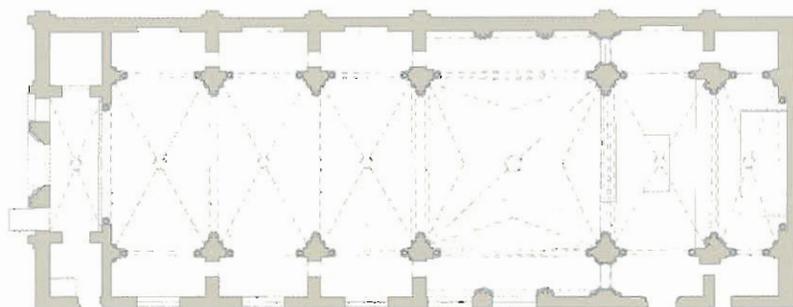
finalmente se estableció en la iglesia de las Salesas, con algunas habitaciones junto a ella, en la que se daba culto a la imagen de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro en uno de los altares laterales.

Transcurridos algunos años, se vio la necesidad de buscar un lugar más apropiado como santuario de Nuestra Señora, y establecer un edificio para la Congregación. En abril de 1890 el padre Acevedo, superior de la congregación de Madrid, adquirió un solar en el barrio de Chamberí<sup>2</sup> con el fin de construir el convento donde instalar la comunidad. Este solar formaba parte del llamado Campo del Tío Mereje, zona que en ese momento era un descampado de rastrojos y en la que el trazado definitivo de las calles estaba aún por definir. El terreno pertenecía al marqués de La Laguna y pudo ser adquirido gracias a diferentes donativos, destacando especialmente el de la marquesa de Egaña.

Una vez se hubo construido el edificio donde pudiera alojarse la comunidad, se comenzó el templo<sup>3</sup>, proyecto que se encargó al arquitecto Juan Bautista Lázaro de Diego.

## Descripción del edificio actual

El edificio presenta una planta constituida por un cuerpo formado por una amplia nave de tres tramos y tres capillas laterales a cada lado, que se comunican entre sí por medio de unos pequeños pasos abiertos en los muros de separación; una nave de crucero que no sobresale en planta pero se marca

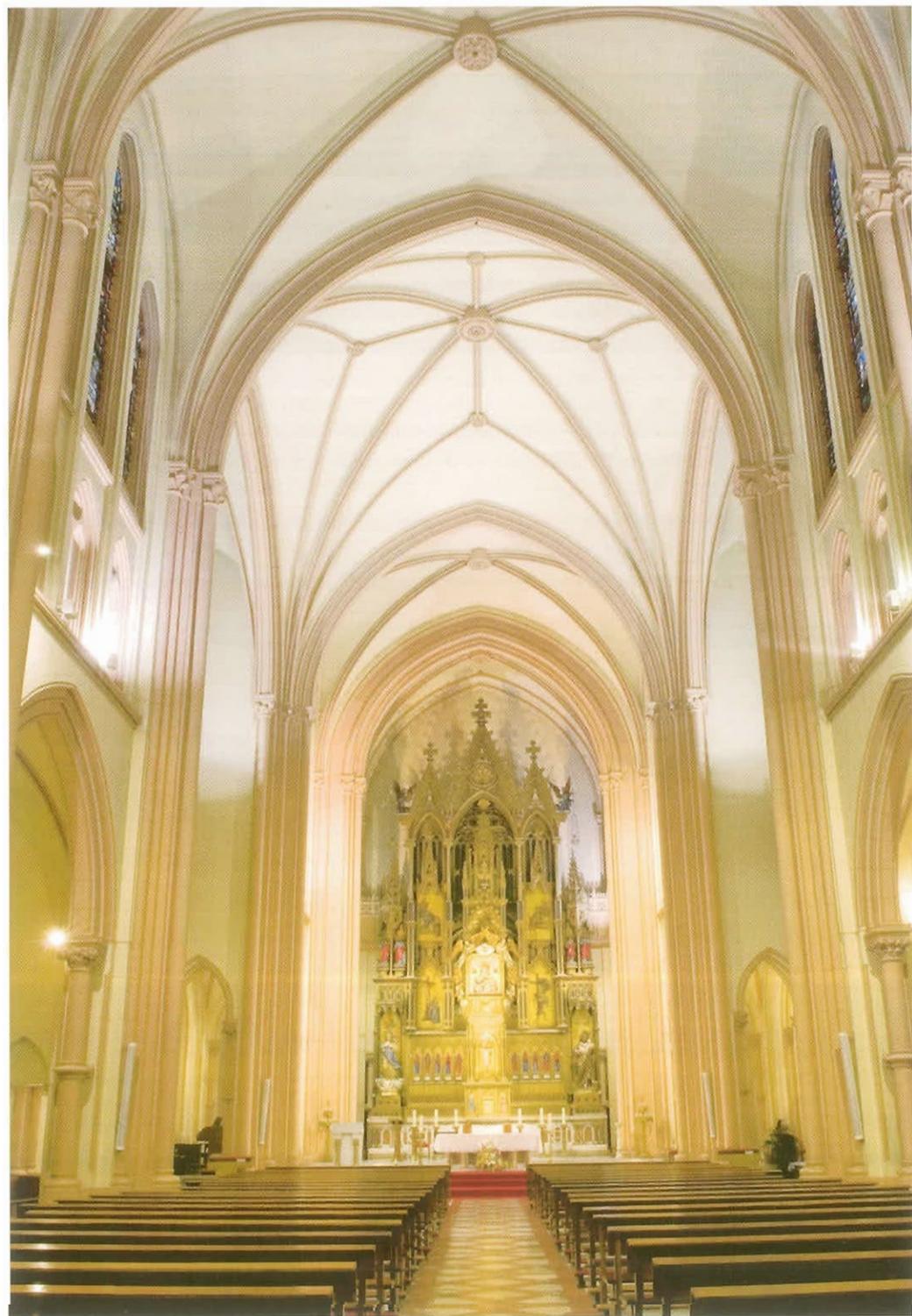


Planta de la iglesia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. (Archivo DGPH)

por su mayor tamaño, formada por un tramo central cuadrangular y dos pequeños brazos laterales; y una cabecera conformada por una capilla mayor

<sup>2</sup> Chamberí había nacido como barrio autónomo en los primeros años del reinado de Isabel II, y estaba constituido por pequeñas manzanas alrededor de la Plaza de Olavide. Durante la regencia de la reina María Cristina, se construyeron numerosos asilos para pobres, convirtiéndose en una zona de asistencia social.

<sup>3</sup> En este sentido la *Crónica de la Casa de Madrid* expresa que "cuando en el año 1889 se resolvió que nuestros Padres construyeran esta casa, pensaron por el hecho mismo, como fácilmente se comprende, en hacer la iglesia" (*Crónica de la Casa de Madrid*, Tomo 1893-1917, p. 8).



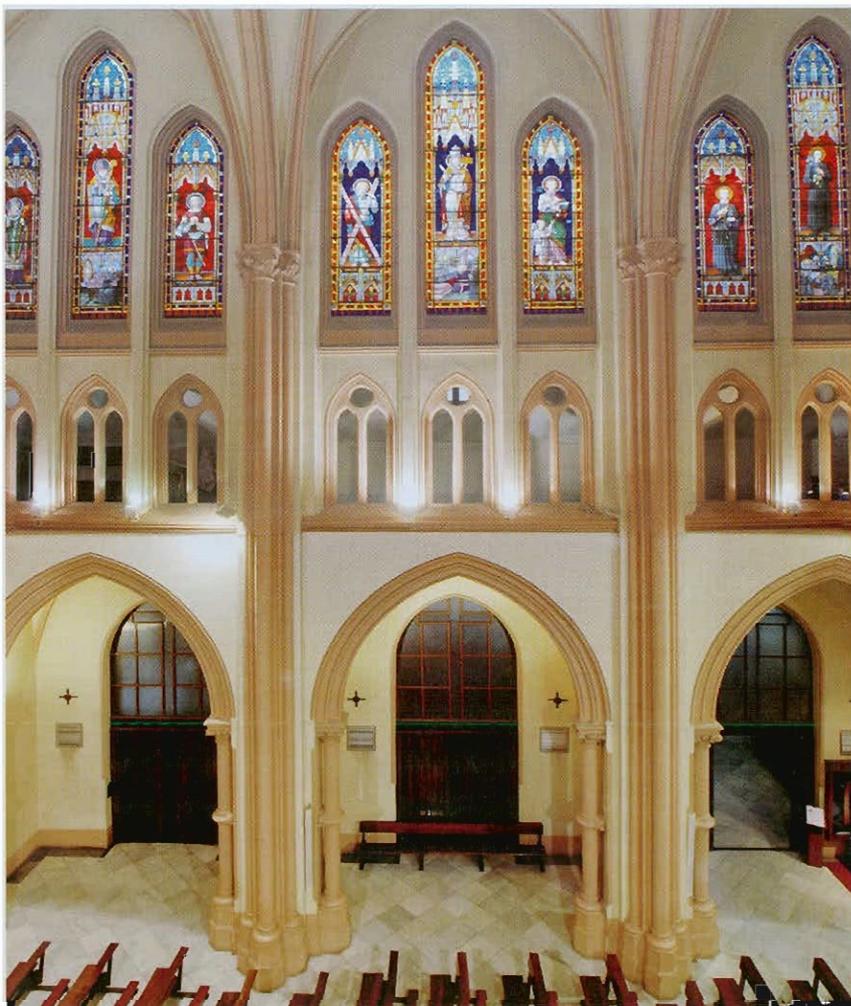
de testero plano constituida por dos tramos barlongos, y dos pequeñas capillas laterales de dos tramos, que se comunican con la capilla central.

La nave, las capillas laterales, el crucero y la capilla mayor, se cubren con bóvedas de crucería cuatripartita formada por finos nervios de perfil gótico, mientras el tramo central del crucero, de gran amplitud, lo hace con una bóveda de terceletes. Las dos pequeñas capillas laterales de la cabecera se cubren con bóvedas de arista. Nervios y arcos descansan sobre pilares formados por haces de columnas y baquetones que recorren el muro hasta el suelo dividiéndolo verticalmente.

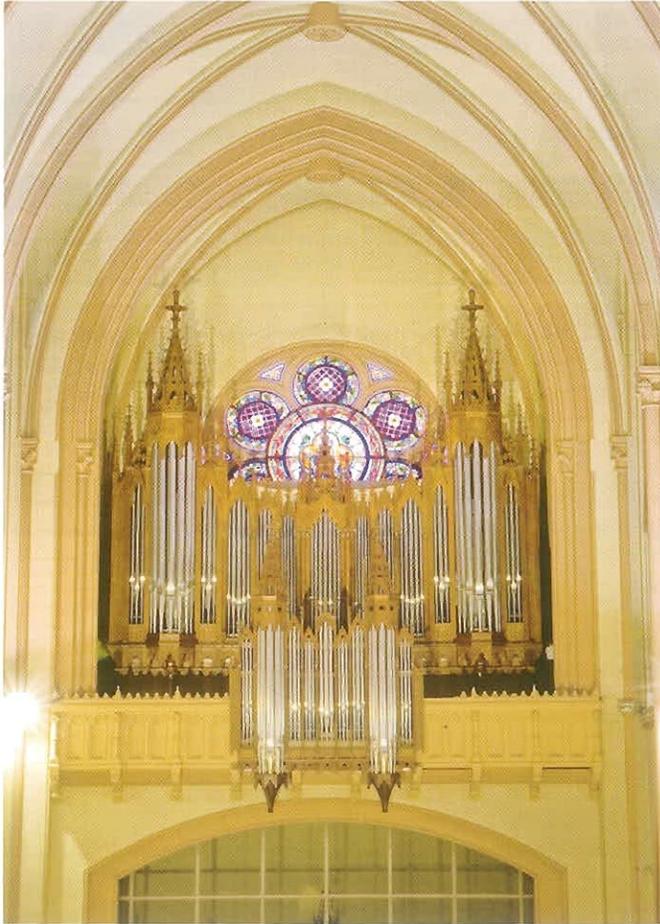


*Izquierda*  
Interior de la iglesia. Bóvedas de crucería y de terceletes. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

Detalle de los haces de columnas donde descansan arcos y nervios. (Juan C. Martín Lera/DGPH)



Interior de la iglesia. Alzado de la nave. (Juan C. Martín Lera/DGPH)



Interior de la iglesia hacia los pies. Coro. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

Los capiteles de estas columnas se decoran con motivos vegetales, piñas y crochets.

En alzado, la nave se divide en tres cuerpos: el inferior está formado por las arquerías de ingreso a las capillas, constituidas por arcos apuntados de perfil moldurado que reposan sobre columnas de fuste anillado y capiteles con decoración vegetal de cardinas; sobre este cuerpo un triforio abierto a la nave por medio de vanos formados por dos estrechos ventanales apuntados rematados por un sencillo óculo central, y cobijados por un arco apuntado y moldurado con un baquetón a modo de chambrana; finalmente el cuerpo de ventanas, constituido en cada tramo por tres vanos apuntados y moldurados con un baquetón, más alto el central, cerrados con vidrieras.

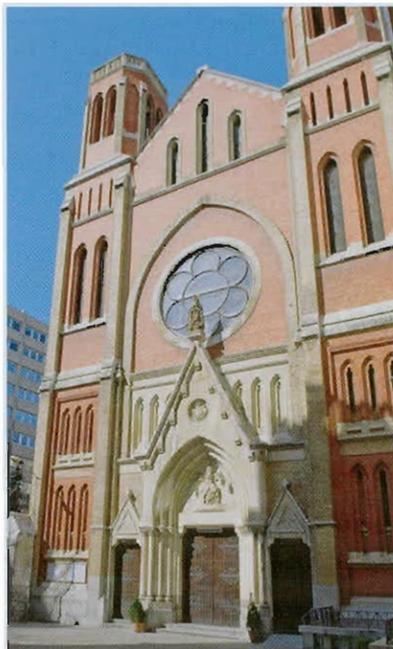
Los muros de la nave de crucero presentan un primer cuerpo formado por tres arcos ciegos apuntados y moldurados que descansan sobre columnas anilladas con capiteles corintios; sobre éste otra serie de arquillos ciegos

trilobulados rematados por una crestería; y encima un rosetón cerrado con vidrieras.

A los pies del templo se localiza el coro en alto para ubicar el órgano. Está formado por un arco carpanel sobre columnas anilladas con capiteles vegetales y balaustrada decorada con arquillos ciegos apuntados.

El interior del templo está revocado en tono claro, mientras en el exterior domina el ladrillo rojo, combinado con ladrillo oscuro, piedra blanca, granito para el zócalo y pizarra negra para las cubiertas.

La fachada principal, situada a los pies de la iglesia, sigue el esquema clásico de las fachadas góticas francesas en H, quedando la calle central flanqueada por dos potentes torres. Esta calle se divide en tres cuerpos: en el inferior se encuentra la puerta de acceso en arco apuntado cubierta por un agudo gablete, tras el cual se ubica una galería de arcos ciegos apuntados; encima se sitúa un sencillo rosetón protegido por un arco de descarga, y sobre él un piñón en el que se abren tres vanos también apuntados de perfil prismático, más alto el central. Las torres, reforzadas mediante contrafuertes en los ángulos, son de planta cuadrangular y están formadas por tres cuerpos separados por botaguas, el último octogonal rematado en una balaustrada de piedra. En cada cuerpo se abren numerosos vanos apuntados de perfil en arista viva y de diferente luz.



Exterior de la iglesia. Fachada de los pies. (Juan C. Martín Lera/DGPH)



Fachada lateral de la iglesia a la calle Manuel Silvela, antes de Garcilaso. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

Las dos fachadas del crucero presentan una estructura similar a los muros interiores y al cuerpo central de la fachada de los pies. Están constituidas por una sola calle sin torres, estructurada en un primer cuerpo formado por tres grandes arcos ciegos apuntados, y un segundo cuerpo de arquillos ciegos sobre el que se sitúa el rosetón protegido por un arco de descarga y rematado por un piñón con tres vanos apuntados.

Los muros laterales se organizan en tres niveles, un primer zócalo de piedra corrido sobre el que se levantan tres arcos ciegos rematados por gabletes y separados mediante contrafuertes, que se corresponden con cada una de las capillas laterales. Encima de éstas se sitúa el cuerpo de ventanas correspondiente a la nave, dividido mediante contrafuertes que marcan los distintos tramos. La cubierta, muy aguda, se dispone a dos aguas, siendo más baja la correspondiente a la capilla mayor.

## La construcción del templo

En los Anales de la Provincia Española se indica que *“oportunamente se había tratado con el arquitecto Don Juan Bautista Lázaro, gran católico y amigo de la casa”* para llevar a cabo la construcción del templo<sup>4</sup>. Para ello era necesario un proyecto y la consiguiente licencia de construcción por parte del Ayuntamiento, previo acuerdo de la Comisión del Ensanche. Así, en 1891 J. B. Lázaro solicitaba licencia para construir la iglesia con fachada a la calle de Garcilaso<sup>5</sup>.

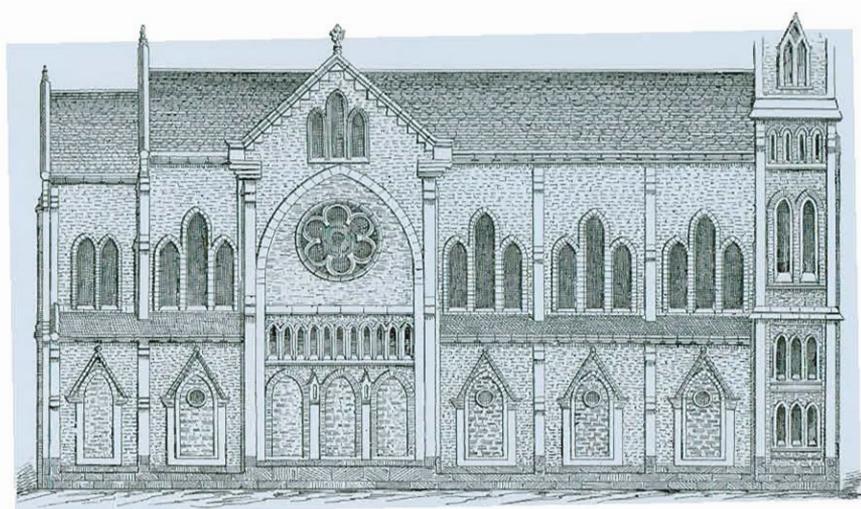
El 20 de noviembre de 1891 el arquitecto de la 1ª Comisión del Ensanche exponía la normativa a la que debía someterse la fachada y daba su conformidad a la memoria presentada por el arquitecto:

*“examinados los adjuntos plano y memoria descriptiva formados por el Arquitecto de la Academia de Bellas Artes de San Fernando D. Juan Bautista Lázaro, los hallo conformes a lo prevenido en las R. Ordenes de 10 de junio de 1856 y 20 de abril de 1857, pudiendo el Ayuntamiento conceder la licencia siempre que la construcción se sujete al documento presentado”*

El 15 de diciembre el Alcalde Presidente concedía la licencia *“solicitada por D. Juan Bautista Lázaro... para construir una iglesia en un solar con fachada a las calles de Gracilaso y Covarrubias, e instruido el oportuno expte., el Exmo. Ayuntº, a propuesta de la Comisión del Ensanche, y por acuerdo del 9 del corriente, se ha servido conceder al interesado siempre que la construcción se ajuste al plano y memoria presentados, observándose además las reglas establecidas”*.

<sup>4</sup> *Anales de la Provincia Española*, Tomo II (1887-1895)

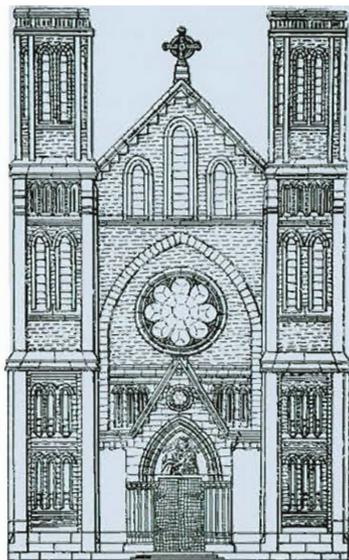
<sup>5</sup> Expediente incoado por D. Juan Bautista Lázaro en el que solicita licencia para construir una iglesia en la calle de Gracilaso (A.S.A. 8-194-68).



Tarjetas de 1916 en las que se reproduce la fachada lateral y principal del santuario. Se puede apreciar la ausencia de los dos accesos laterales y de las buhardillas. (ACPRM)

Una vez obtenida la correspondiente licencia, el día 21 de diciembre de 1891 el padre Rodrigo bendecía los terrenos en presencia del arquitecto y se daba comienzo a las obras excavando los cimientos. El 27 de marzo de 1892 se colocaba la primera piedra, que bendecía el obispo de Madrid don Ciriaco Sancha<sup>6</sup>.

Según la Crónica, a mediados de octubre de 1892 finalizaba la cimentación y se suspendían las obras, en parte por falta de recursos económicos pero también por importantes diferencias con el arquitecto motivadas tanto por problemas técnicos como administrativos, destacando la falta de plan y el "construir a tontas y a locas". Y continúan diciendo que

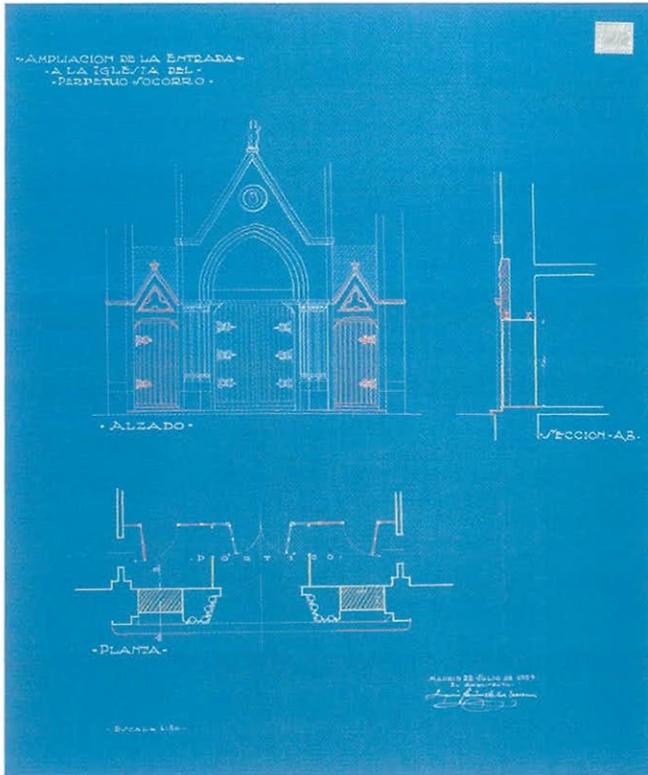


*"por desgracia se agotaron muy pronto los recursos... y no se hizo ni crypta ni iglesia, sino tan solo los fundamentos de esta. Apenas por el lado exterior se levantó la pared de 1 1/2 metro sobre poco más o menos para que sirviera de muro exterior y que la gente no pudiera entrar en nuestra propiedad"*

Como consecuencia de esta situación, la obra estuvo un año paralizada hasta la llegada de un nuevo visitador, el padre J. B. Aufderreggen, momento en el

<sup>6</sup> T. CEPEDAL, ob. cit. p.14.

<sup>7</sup> Crónica de la Casa de Madrid, p. 8.



Plano de planta y alzado de la fachada principal, firmado por Joaquín García en 1929, en el que se reflejan las nuevas entradas laterales. (ACPRM)

que se daba un nuevo impulso a la construcción. Ante los desacuerdos planteados con el arquitecto J. B. Lázaro, y enterándose de que no había planos para la iglesia, el visitador propuso que viniera de Francia el hermano Gusta-ve Knockaert, arquitecto redentorista conocido como Hermano Gerardo. Éste llegó en diciembre de 1893

*“estudió a conciencia lo hecho y declaró que sobre aquellos cimientos no era posible hacer ningún proyecto. Era de absoluta precisión rehacer una buena parte de ellos cambiándolos o reforzándolos, como aconteció con los de una de las torres, cavose aquí y allí y se sepultaron 180.000 ladrillos para poder contar con base sólida. Más aún, determinó el H<sup>o</sup> Gerardo que se imponía deshacer y rehacer parte de lo construido del lado de la calle; reforzar las paredes dándoles más espesor; señalar más profundidad a las capillas laterales y más fuerza y mejor disposición a los pilares. Reparar lo mal hecho por el arquitecto Sr. Lázaro costó más de 3.000 duros a la Congregación.”<sup>8</sup>*

En la Crónica se especifica además que con estas modificaciones en la planta se redujo la capacidad del templo en unas trescientas personas resultando la obra más costosa en 45.000 duros o más<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> *Anales de la Provincia Española*, Tomo II, pp. 414-415.

<sup>9</sup> *Crónica de la Casa de Madrid*, p. 2.



De regreso a Francia, a principios de 1894 el Hermano Gerardo enviaba nuevos planos. Apenas llegados éstos se contrataba el andamiaje para la obra y un nuevo arquitecto, José López Salaberry, "*arquitecto mejor y más de conciencia, cuyas condiciones y operarios fueron notablemente más ventajosos para la Casa*", quien dirigirá las obras con la colaboración del hermano Luis André, el maestro de obras Marcelino y un cantero<sup>10</sup>.

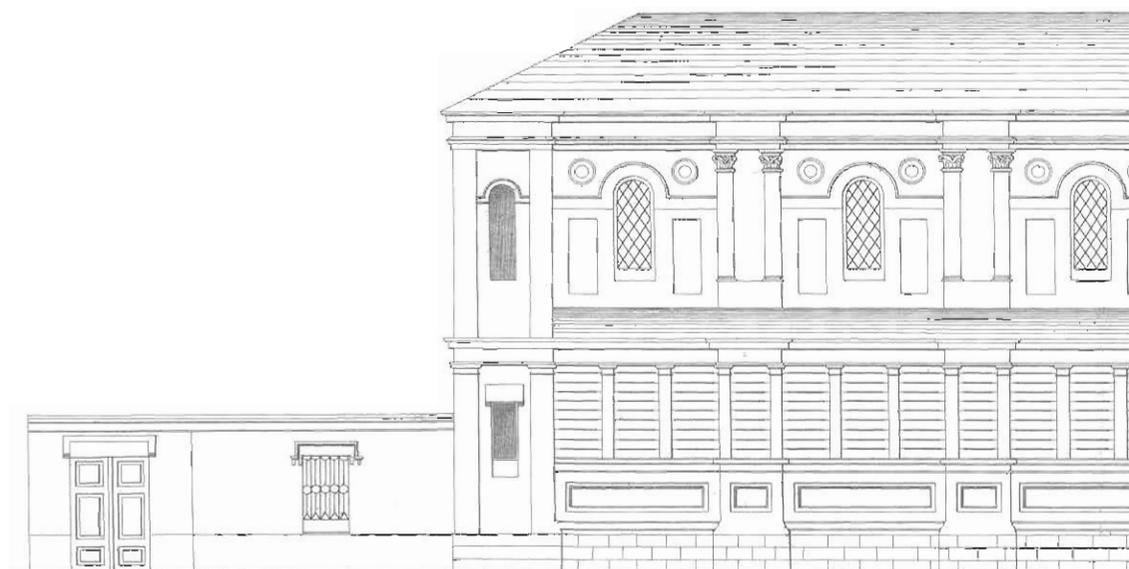
Nuevos problemas económicos impidieron que la ejecución de las obras tuviese una continuidad. Hasta que a finales de 1895 el nuevo visitador, padre Teodoro Runner, lograba el dinero necesario para reemprender las obras. Además, se comenzaba de nuevo a recibir donaciones importantes, lo que permitió continuar los trabajos hasta su finalización en 1897; solo faltaba el pavimento, las puertas y el altar, tareas que se fueron completando en los primeros meses de 1898. El 29 de abril de este último año tuvo lugar la consagración del templo por el obispo de Madrid don José María de Cos<sup>11</sup>.

Posteriormente, el templo sufrió algunas modificaciones. Según se puede observar en unas tarjetas fechadas en torno a 1916, en las que se reproduce la

Interior de la capilla. Vidrieras de los talleres Maumejean representando temas marianos. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

<sup>10</sup> *Crónica de la Casa de Madrid*, p. 10.

<sup>11</sup> T. CEPEDAL, *ob. cit.*, pp. 20-21 y 23.



Escala de 0,01 por metro

fachada de los pies y la fachada lateral a la calle Garcilaso, exteriormente las capillas laterales no presentaban claraboyas o buhardillas, que se abrieron en 1921 con el objeto de ventilar la iglesia<sup>12</sup>. Asimismo, se puede ver cómo la portada de los pies solo contaba con una entrada, no existiendo las dos laterales pequeñas, que se abrieron en 1929. Esta intervención está reflejada en un plano de planta y alzado, firmado por el arquitecto Joaquín García y fechado en 1929, en el que se reproducen las nuevas entradas laterales<sup>13</sup>.

Entre 1947 y 1955 se cambia el antiguo pavimento de madera por otro de mármol, y, finalmente, en 1960 se construye una capilla adosada al santuario, aprovechando un patio interior, obra de los arquitectos José María Ledesma y Alfredo Ramón Laca. En ella se abren ocho ventanales adornados con vidrieras de los talleres Maumejean, representando temas alusivos

<sup>12</sup> T. CEPEDAL, *ob. cit.*, p. 25.

<sup>13</sup> El plano se conserva en el Archivo de la Congregación de Madrid

del Perpetuo Socorro.

arcelano.



Madrid y Abril de 1891.  
El Arquitecto.

*Juan B. Lázaro*

a la Virgen, la historia de la Virgen del Perpetuo Socorro, los misterios del rosario y santos redentoristas<sup>14</sup>.

## Los proyectos de Juan Bautista Lázaro y el Hermano Gerardo

Las circunstancias y los numerosos problemas que rodearon la ejecución del templo de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, y que llevaron a la participación de tres destacados arquitectos –Juan Bautista Lázaro, Gustave Knoc-kaert y José López Sallaberry–, hacen de esta construcción un edificio interesante pero de gran complejidad. A ello se suma la falta de documentación, lo que dificulta notablemente poder determinar con cierta precisión el grado de intervención de cada uno de los citados arquitectos, motivo por el cual es

Alzado de la  
fachada a la calle  
Garcilaso. Proyecto  
del arquitecto Juan  
Bautista Lázaro,  
1891. (ACPRM)

<sup>14</sup>T. CEPEDAL, *ob. cit.*, pp. 41-42 y 44.

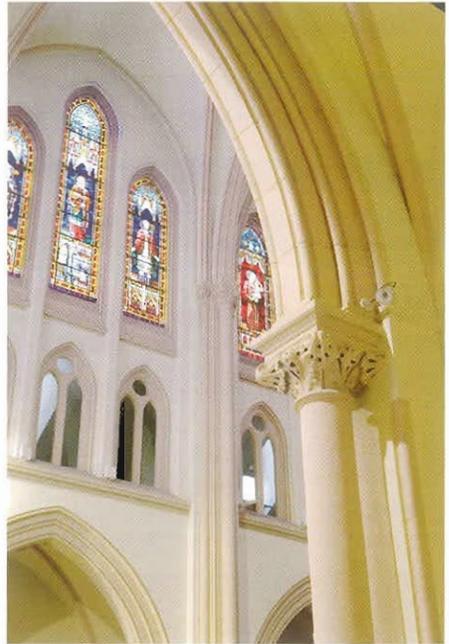
necesario analizar su aportación en base a los escasos documentos conservados y al análisis comparativo de sus obras.

El proyecto de Juan Bautista Lázaro<sup>15</sup> para la iglesia del Perpetuo Socorro<sup>16</sup>, fechado en 1891, consta de una breve memoria y un alzado de la fachada lateral que daba a la calle de Garcilaso. En la citada memoria se expresa que

*“la línea principal del solar es la que hace fachada á la calle de Garcilaso y tiene una extensión de sesenta y seis metros treinta centímetros y en ella se proyecta la fachada cuyo plano se acompaña y que como su simple inspección manifiesta constituye la lateral del templo que se intenta construir y la entrada al atrio cerrado por verja de hierro al cual concurrirá el ingreso principal del edificio.”*

Hace referencia también, aunque brevemente, a los materiales y la técnica que pensaba emplear en la obra:

*“Respecto a su construcción y materiales así como la composición artística del conjunto solo se consigna que una vez obtenida la rasante se acomodará a ella un zócalo de cantería de granito sobre la correspondiente cimentación... y después el conjunto de la obra en sus muros esenciales, bóvedas y cubierta será todo de fábrica de ladrillo y armaduras metálicas debidamente combinadas y sin empleo de entramado ni aditamento alguno de madera como función constructiva”<sup>17</sup>.*

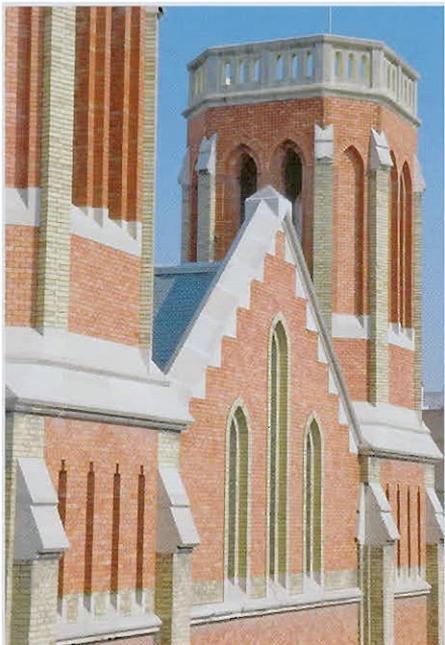


Detalle del interior de la iglesia. (Juan C. Martín Lara/DGPH)

<sup>15</sup> La actividad de Juan Bautista Lázaro de Diego (1849-1919) como arquitecto comenzó en el campo de la restauración monumental, primero en Ávila y más tarde en León. Después, se dedicará fundamentalmente a la ejecución de edificios religiosos, tanto fundaciones de carácter benéfico o social como conventos e iglesias, que realizó en gran número, la mayor parte en Madrid. En ellas pretende compatibilizar las formas medievales con procedimientos y técnicas modernas, como la aplicación del sistema de bóvedas tabicadas, de forma que en su obra convergen el medievalismo y el racionalismo, predominando lo estructural sobre lo decorativo. El rasgo más destacado de su obra, junto con su interés por la incorporación de las artes decorativas a la arquitectura, es su ideal medievalista dentro de un goticismo de apariencia mudéjar, donde emplea sistemáticamente el ladrillo. (Sobre este arquitecto véase P. NAVASCUÉS, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, p. 223; A. GARCÍA SANZ, *Arquitectura conventual en el barrio de Chamberí. El Marqués de Cubas y Juan Bautista Lázaro*, Memoria de Licenciatura inédita, Departamento de Arte Medieval, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, Madrid, 1986, pp. 75-84; J. GARCÍA GUTIÉRREZ MOSTEIRO, “La obra arquitectónica de Juan Bautista Lázaro”, en Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 74 (1992), pp. 447-498; J. HERNANDO, *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, 2ª ed. 2004, p.261-264).

<sup>16</sup> Expediente incoado por D. Juan Bautista Lázaro (A.S.A. 8-194-68).

<sup>17</sup> Estos datos resultan de gran interés, ya que ponen de manifiesto cómo Lázaro introdujo en la arquitectura madrileña nuevas técnicas y métodos; así la eliminación de los entramados de madera y la introducción de la fábrica de ladrillo como estructura principal combinada con el hierro (véase J.



Detalle del piñón y torres de la fachada principal. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

Esta reducida memoria y único plano del proyecto ponen de manifiesto que efectivamente las obras se comenzaron sin tener un plan suficientemente completo y definido producto de una labor precipitada, pues lo que interesaba era la aprobación del proyecto lo antes posible<sup>19</sup>. En este sentido la Crónica expresa que *“el origen de los estupendos gastos inútiles que se hicieron en esta obra, fue el no haberse cumplido la regla que manda no se empiecen semejantes construcciones sin tener un plan ya formado, bien meditado y aprobado en todos sus detalles”*<sup>19</sup>.

Según el dibujo del alzado que se presenta en el proyecto, nada se conserva en el edificio actual de la fachada lateral que propuso Lázaro. En él se puede observar un zócalo de piedra sobre el que se asienta un cuerpo dividido en tramos mediante columnas clásicas, y encima el cuerpo de ventanas constituido por cinco vanos rematados en arco de medio punto y separados mediante parejas de columnas corintias. A los pies una torre de tres cuerpos con vanos adintelados en el primer cuerpo y de medio punto en los otros dos. Plantea, por tanto, una fachada de estética neorenacentista donde domina la piedra y el revoco, totalmente alejada de las construcciones proyectadas y realizadas por él, casi siempre en ladrillo dentro del neomedievalismo gótico y mudéjar<sup>20</sup>.

Por consiguiente, parece evidente que J. B. Lázaro levantó los cimientos de la planta y parte del muro de la fachada que daba a la calle de Garcilaso. A finales de 1892 la obra se paralizó hasta la llegada de los nuevos planos

GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, “El sistema de bóvedas tabicadas en Madrid: de Juan Bautista Lázaro (1849-1919) a Luis Moya (1904-1990)”, en *Actas del Primer congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 1996, p. 232).

<sup>19</sup> Conviene recordar que hasta 1890 las ordenanzas del Ayuntamiento no exigían planta del edificio en los proyectos, solo los alzados de las fachadas que daban a la calle, por lo que es muy frecuente que éstos no contengan planos. Sin embargo esta circunstancia no sucedió en otros proyectos de Lázaro, donde resulta más explícito en sus memorias y planos (Convento del Beato Orozco, de las Concepcionistas, Colegio de las Ursulinas o Asilo de San Diego).

<sup>19</sup> *Crónica de la Casa de Madrid*, p. 3.

<sup>20</sup> Capilla de las Ursulinas (1898), iglesia de San Vicente Paúl (la Milagrosa) (1900), Asilo de San Diego (1903) o iglesia del Colegio de las Hijas de la Caridad (1906), hoy demolida.



Fachada lateral de la iglesia. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

aportados por el Hermano Gerardo, los cuales se ajustarían a lo ya construido; según indica la Crónica *"la iglesia debía levantarse sobre los mismos cimientos que antes"*<sup>21</sup>, es decir, sobre la planta realizada por Lázaro.

En el templo de Madrid, el Hermano Gerardo<sup>22</sup> planteó un edificio neogótico en el que se refleja la influencia del gótico clásico de tradición francesa e inglesa. El interior destaca por su gran amplitud donde todos los elementos, tanto constructivos como decorativos, proporcionan un espacio limpio y sobrio que sigue los modelos y tipologías del gótico del siglo XIII. Así, las bóvedas y nervios, las arquerías, los pilares, los capiteles y la propia estructura de los muros en alzado, son un claro reflejo de la arquitectura del primer gótico de origen francés<sup>23</sup>.

Sin embargo, este purismo queda alterado por el empleo de unos materiales ajenos al gótico clásico, como son el revoco en el interior y el ladrillo en el

<sup>21</sup> *Crónica de la Casa de Madrid*, p.10.

<sup>22</sup> Gustave Knockaert (1845-1928), conocido como Hermano Gerardo, fue un destacado arquitecto redentorista, que trazó los planos para numerosas iglesias de su orden, entre las que destacan por su envergadura y por su relación con el templo madrileño, Nuestra Señora del Perpetuo Socorro de París (1896-1898) y la basílica del Perpetuo Socorro de Santiago de Chile (1906-1919), edificios éstos de mayor solemnidad que el de Madrid. (Véase L. PINEDA HERNANDO, C.S.S.R., *Santuario y Parroquia...*, cit. p.8; S. J. BOLAND, C.S.S.R., *A dictionary of the Redemptorist*, Roma, 1987, p. 186; *Analecta Congregationis Ssmi. Redemptoris*, Roma, año 1928, vol. 7, pp. 354-359).

<sup>23</sup> Los planos realizados por el Hermano Gerardo desaparecieron con el archivo de la Congregación de Madrid después de 1936.

exterior del edificio. Aquí se combina el ladrillo rojo, que es el dominante, con el ladrillo marrón para los contrafuertes, arcos, algunas líneas de imposta y las jambas, y la piedra blanca que se aplica en los remates de algunos elementos como los botaaguas de los contrafuertes, líneas de imposta, vanos, gabletes, portadas y balaustradas, contrastando con la pizarra negra de las cubiertas. Esta combinación de materiales proporciona un exterior ornamental de gran originalidad, que recuerda en cierto modo el neogótico nordeuropeo, especialmente inglés<sup>24</sup>. A ello habría que añadir el carácter decorativo de las fachadas y muros laterales, mediante la aplicación de agudos gabletes, arquerías ciegas, marcadas líneas de imposta, contrafuertes. Sin embargo, todos estos elementos tienen un tratamiento sencillo, escasamente moldurado o en arista viva, y con una ausencia de elementos ornamentales de carácter vegetal.

Exteriormente destaca también el interesante juego de volúmenes, dominando las dos potentes torres de la fachada principal, divididas en cuerpos con numerosos vanos, así como la marcada diferencia de altura de la nave y crucero respecto a las capillas laterales. Todas estas características proporcionan un exterior rico por su sentido policromo, pero también por el dinamismo que produce el juego de volúmenes y la aplicación de numerosos elementos arquitectónicos de carácter decorativo, nunca recargados.

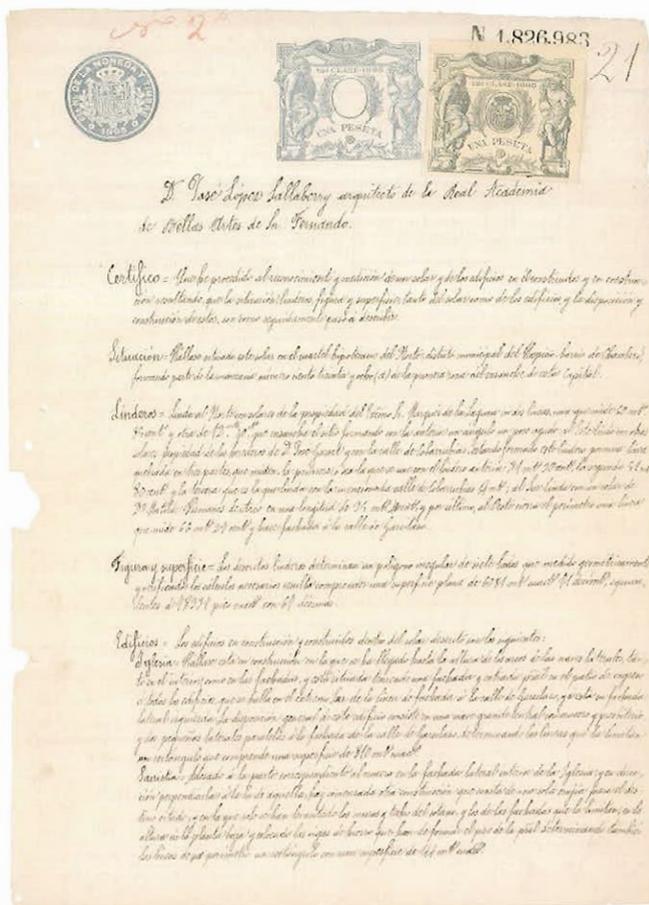
En cuanto a la participación de José López Salaberry, debió de limitarse únicamente a la dirección del proyecto del Hermano Gerardo, ya que en el edificio no se aprecian rasgos que nos permitan suponer su intervención más allá de esa dirección, pues su obra, aunque dentro de las corrientes historicistas, sigue una línea diferente de carácter neoplateresco y neomodéjar<sup>25</sup>.

En este sentido, se conserva un interesante documento firmado por J. López Sallaberry y fechado el 9 de octubre de 1894, en el que se explica el estado en el que se encontraban las obras de la iglesia en ese momento, la disposición de la planta y los materiales empleados en la construcción, especificando textualmente *“que ha de realizarse en estilo ojival”*. Se trata de un certificado por el que López Sallaberry procede al reconocimiento y medición del solar y de los edificios en él construidos y en construcción<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Iglesia de All Saints de Londres (1850-1855) del arquitecto George Edmund Street, donde destaca el empleo del ladrillo rojo combinado con franjas de ladrillo negro y piedra; o la iglesia de Saint Peter de Leamington (1861-1868) del arquitecto Henry Clutton, en cuyo exterior se combina el ladrillo rojo con la decoración en piedra.

<sup>25</sup> José López Sallaberry (1858-1927), arquitecto municipal y urbanista, está considerado uno de los más brillantes de su época. Como proyectista y constructor su obra se llevó a cabo durante las primeras décadas del siglo XX, pero también dirigió obras de edificios proyectados por otros arquitectos, como el edificio del Banco Hispano-Americano (1902-1905) o el edificio del Casino (1905-1910), aunque aquí también introdujo alguna modificación.

<sup>26</sup> Archivo de la Congregación de Madrid.



Certificado firmado por el arquitecto José López Sallaberry, 1894. (ACPRM)

## Respecto a la iglesia dice

*"hallase esta en construcción en la que se ha llegado hasta la altura de los arcos de las naves laterales, tanto en el interior como en las fachadas... La disposición general de este edificio consiste en una nave grande central con crucero y presbiterio y dos pequeñas laterales paralelas á la fachada de la calle Garcilaso, determinando las líneas que la limitan un rectángulo que comprende una superficie de 810 mts. cuadrados."*

Más adelante, en un apartado que titula "Construcción de la Iglesia", hace una descripción del edificio hasta ese momento construido, detallando todos los elementos y los materiales que se estaban empleando:

*"Consiste... en un zócalo de piedra granito en las fachadas exteriores e interiores, y el resto de éstas hasta la altura á que dejo dicho se han levantado, de fábrica de ladrillo recocho refrentada con ladrillo fino blanco en laterales y pilastras y encarnada en los fondos; los huecos de estas fachadas ya verdaderos o fingidos tienen sus vierteaguas de piedra caliza de Petref molduradas... Las capillas interiores tienen frontones moldados de dicha clase*

*de piedra de la que también son los vierteaguas de los laterales, los remates de las pilastras o el crucero en la fachada lateral exterior... la puerta pral. que ocupa el espacio entre las dos torres... es en toda la altura de la mencionada clase de piedra moldados en impostas, frontón y demás elementos decorativos que forman la composición general de esta puerta, con arreglo al estilo ojival que ha de ser el de este edificio. En el interior los machos cuya traza correspondiendo con dicho estilo tiene columnas adosadas en el frente y en los ángulos entrantes... son también de piedra caliza en toda la altura hoy construida, de Tama-jón, en la hilada de basas que se asienta sobre el zócalo de granito, y de Otero el resto, siendo de esta misma clase de piedra la parte de los machos... correspondiente á la nave central, las jambas y arco de la puerta de la sacristía... los botareles y demás muros interiores son de fábrica de ladrillo recocho, y los repetidos arcos de las naves laterales de la misma clase de fábrica, hecha con mortero de cemento de fraguado rápido; por último las vigas del piso del coro que también están colocadas son de hierro de doble T."*

En el informe trata también sobre la construcción del cerramiento exterior del patio, la sacristía y la ampliación de la casa de la Comunidad.

En este documento se pone de manifiesto el estado en que se encontraban las obras de la iglesia unos diez meses después de que el Hermano Bautista enviase los nuevos planos. La construcción había llegado hasta la altura de los arcos de las naves, faltando por construir la parte superior de la nave, del crucero y todas las cubiertas. La iglesia, como ya se ha indicado, se concluyó a finales del año 1897, es decir, tres años después de la emisión de este documento, de donde se desprende que debió de producirse una importante demora, probablemente debida a la falta de recursos económicos. Así, en 1895 en la Crónica se dice que el nuevo visitador padre Runner, lograba del superior general el dinero necesario para pagar las deudas, lo que unido a nuevas e importantes donaciones hizo posible que las obras se reemprendieran y continuaran hasta su total conclusión<sup>27</sup>.

## ANÁLISIS DE LA CONSTRUCCIÓN

Teniendo en cuenta el proceso constructivo que se ha podido establecer siguiendo la Crónica y los Anales, se puede plantear como teoría más probable que la planta del templo sea la propuesta por Lázaro en su planteamiento general, y que las modificaciones que llevó a cabo el Hermano Gerardo fuesen sobre todo de refuerzo, aunque pudiera haber realizado pequeños cambios que afectasen al tamaño de las capillas y muros.

Sin embargo, la planta no responde a una tipología específicamente gótica como sucede en otros templos neogóticos proyectados por J. B. Lázaro<sup>28</sup>, sino

<sup>27</sup> T. CEPEDAL, *ob. cit.*, pp. 20-21.

<sup>28</sup> Capilla de la Concepción Franciscana (1885), capilla de las Ursulinas (1898), iglesia de San Vicente Paúl (1900).

que recuerda más bien las construcciones renacentistas tardías, constituidas por una nave única con capillas a los lados comunicadas entre sí, y cabecera cuadrangular de testero recto<sup>29</sup>. Ya se ha explicado anteriormente cómo el alzado que planteó para la fachada lateral también resulta ajeno a su estilo por sus características clasicistas, lo que demuestra el carácter atípico de este proyecto en su trayectoria.



Exterior de la iglesia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro de París. (Paloma González Carasa)

Exteriormente el edificio resulta una construcción interesante. Por una parte destaca la combinación de materiales y el carácter policromo que el Hermano Gerardo emplea en algunas de sus obras más importantes, dado su conocimiento de la arquitectura del norte de Europa. En este sentido es preciso mencionar la iglesia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro de París (1896-1898), realizada bajo su dirección<sup>30</sup>. Se trata de un edificio neogótico de grandes dimensiones, que sigue el modelo clásico de la arquitectura francesa del siglo XIII en sus características esenciales. Exteriormente refleja algunas similitudes con el templo de Madrid, como el modelo de contrafuertes y vanos, la combinación de materiales o las agudas cubiertas de pizarra negra.

Por otra parte hay que resaltar la relación de esta iglesia madrileña con algunos elementos del primer gótico alemán, como las propias torres, los piñones, los vanos sin molduración, y el carácter sobrio que se refleja también en la basílica del Perpetuo Socorro de Santiago de Chile (1904-1919), diseñada por el Hermano Gerardo pero dirigida en el terreno por el hermano Huberto<sup>31</sup>. En ella se pueden observar notables similitudes con la iglesia de Madrid, especialmente en la fachada principal, tanto en su estructura, constituida por una calle central dividida en tres cuerpos y flanqueada por dos robustas torres de tres pisos, como en los elementos que conforman la citada calle, constituida por una entrada en arco apuntado cubierta por un agudo gablete tras el cual se sitúa un cuerpo de arquillos ciegos apuntados, encima un rosetón bajo un arco de descarga también apuntado, rematada en un piñón agudo con tres grandes vanos, más alto el central.

Detalle de una de las capillas laterales de la iglesia. (Juan C. Martín Lera/DGPIF)



<sup>29</sup> Se pueden observar ciertas similitudes con la planta de la iglesia de las Hijas de la Caridad (1906), hoy demolida, donde plantea una gran nave con capillas laterales comunicadas entre sí, gran crucero y cabecera formada por una capilla de testero recto.

<sup>30</sup> *Crónica de la Provincia de París*.

<sup>31</sup> P. DÍEZ SILVA, *Vitrabas en Santiago de Chile*, Santiago de Chile, 2007, p.176.



Exterior de la  
basílica de Nuestra  
Señora del  
Perpetuo Socorro  
de Santiago de  
Chile. (Nuria  
Aragoneses Benet)

Algunos investigadores creen que la intervención de Lázaro en la construcción del templo no se limitó solo a la planta. Ana García Sanz<sup>32</sup> piensa que pudo actuar de alguna manera en la realización de la iglesia, y que su ruptura con la obra no sería total, extremo éste difícil de precisar por ahora. Hay que tener presente que, aunque J. B. Lázaro empleó frecuentemente el ladrillo en el exterior de sus construcciones, éste tuvo casi siempre un tratamiento de carácter mudéjar<sup>33</sup>, mientras que en el caso del perpetuo Socorro se trata de una obra levantada en ladrillo con numerosos elementos ornamentales góticos. Si bien es cierto que en alguna de sus obras, como en el Asilo de la Sociedad Protectora de Niños (1896) y en la iglesia de la Milagrosa (antes de San Vicente Paúl) (1900), combina el ladrillo con guarniciones de piedra, pero manteniendo siempre el carácter decorativo mudéjar.

J. García-Gutiérrez<sup>34</sup> considera en sus estudios que el templo del Perpetuo Socorro de Madrid es obra de J. B. Lázaro en su totalidad, y afirma que en las cubiertas empleó la técnica de bóvedas tabicadas que trajo de Barcelona y que llevó a la práctica en muchas de sus construcciones<sup>35</sup>. Si se pudiera verificar esta opinión, cabría la posibilidad de considerar la participación de Lázaro en la solución de esta parte del edificio, aunque resultaría difícil precisar

<sup>32</sup> A. GARCÍA SANZ, cit, p. 97.

<sup>33</sup> Iglesia de la Milagrosa, colegio de San Diego, capilla de las Ursulinas.

<sup>34</sup> J. GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, "La obra arquitectónica de Juan Bautista Lázaro", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 74 (1992), p. 465-466.

<sup>35</sup> Capilla de las Concepcionistas (1890), capilla de las Ursulinas (1898), Iglesia de las Reparadoras (1897), iglesia de San Vicente Paúl (1900), capilla del Asilo de San Diego (1903) (sobre este tema véase J. GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, "El sistema de bóvedas tabicadas en Madrid: de Juan Bautista Lázaro (1849-1919) a Luis Moya (1904-1990)", en *Actas del Primer congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 1996, p. 232 y 237).

en qué medida, si bien, en las fuentes documentales localizadas hasta el momento no consta ninguna alusión a esta posible participación.

Por tanto, teniendo en cuenta la trayectoria constructiva en base a los datos existentes, así como las relaciones de la iglesia del Perpetuo Socorro con otras obras de los citados arquitectos, se puede concluir que la construcción actual mantiene del proyecto original de Lázaro la planta, la disposición de la nave rematada en ábside recto con capillas a ambos lados, y la estructura general del edificio con entrada al atrio cerrado mediante una verja de hierro donde se abre el ingreso principal del templo, como se aprecia en el alzado de su proyecto. Mientras que en alzado debió de ser construida según los planos enviados por el Hermano Gerardo, con un planteamiento totalmente distinto al ofrecido por Lázaro en su propuesta, que llevó a cabo José López Sallaberry.

Con independencia de las consideraciones anteriores, resulta evidente que el edificio responde a una tipología que se encuadra plenamente en el estilo neogótico, en el que se emplean elementos constructivos y decorativos tomados del gótico, pero entendidos como un sistema racional que permite la aplicación de nuevas técnicas y nuevos materiales, y que abre nuevas posibilidades estéticas y estructurales.

En España, este estilo, aunque se había iniciado en los años treinta del siglo XIX, tuvo su gran desarrollo tras la Restauración alfonsina (1875), cuando se produjo una auténtica explosión de edificios de estilo medieval, especialmente gótico y mudéjar, que se prolongó hasta bien entrado el siglo XX.

Por otra parte, hay que tener presente, además, que tras la revolución de 1868 sigue un periodo de neocatolicismo y la Restauración dio a la Iglesia un importante papel volviendo las órdenes religiosas a integrarse en la sociedad, si bien se van a centrar fundamentalmente en aspectos sociales como la sanidad, la asistencia social y la educación. Así, después de la política de derribos de iglesias y conventos acaecidos durante la Desamortización y la revolución del 68, Madrid volvió a poblarse de iglesias, conventos, colegios e instituciones religiosas sociales, y como indica P. Navascués<sup>36</sup>, fueron el Marqués de Cubas y J. B. Lázaro, fundamentalmente, quienes llevaron a cabo esta labor de construcciones religiosas, muchas de ellas localizadas en los ensanches, concretamente en los barrios del Marqués de Salamanca y Chamberí<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> P. NAVASCUÉS, *Arquitectura y arquitectos*, cit., p. 210. Véase también F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española*, cit., tomo II, pp. 692 y ss.

<sup>37</sup> En este barrio Lázaro reafizó, además del proyecto para la iglesia del Perpetuo Socorro (1891-1892), la iglesia de San Vicente Paúl (1900) y el Asilo de San Diego y San Nicolás (1903-1907).

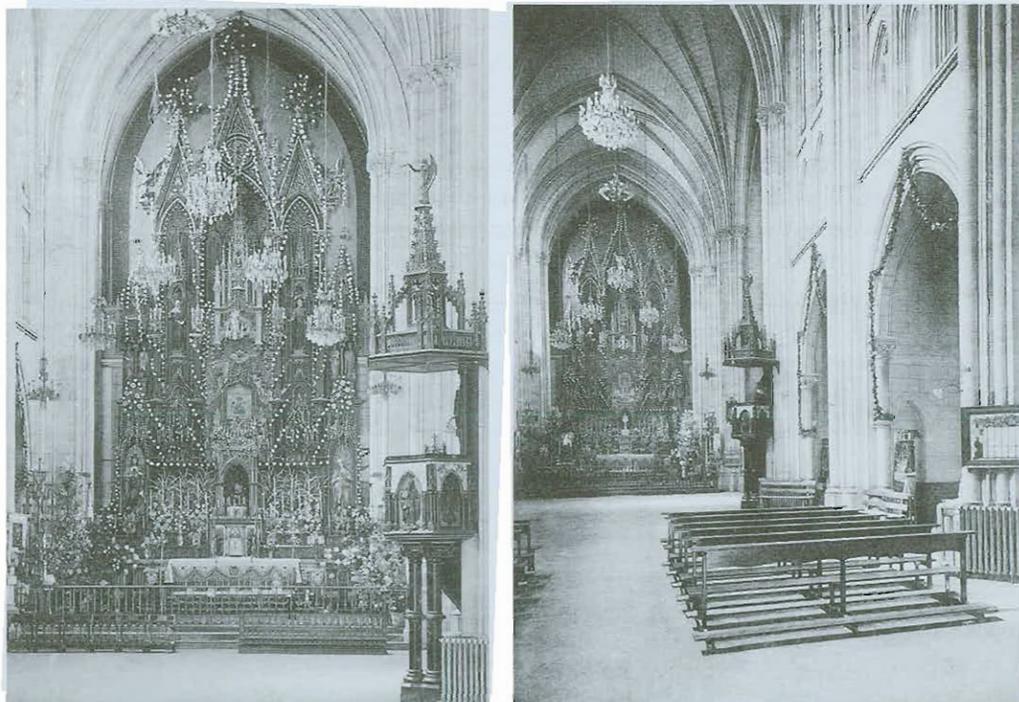
## LA DECORACIÓN INTERIOR

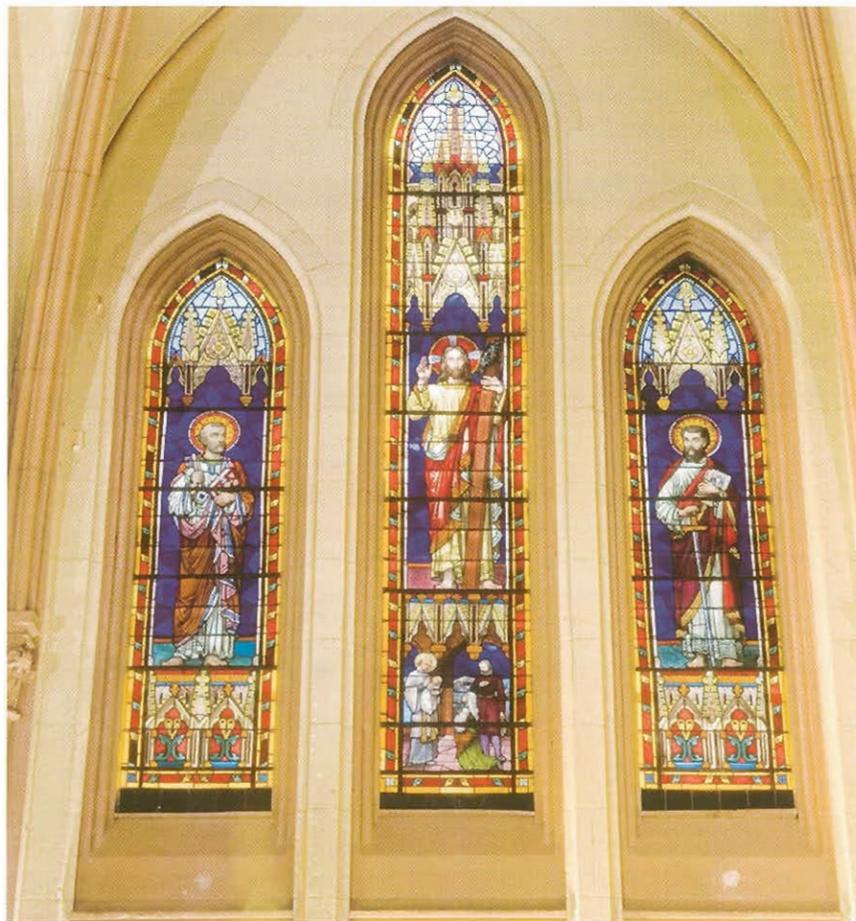
Otro rasgo a destacar en la iglesia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro es la importancia que se otorga a la decoración interior, poniendo de manifiesto una clara integración de las artes aplicadas en torno a la arquitectura, donde retablos y vidrieras forman un conjunto unitario con ella.

Se sabe por fotografías antiguas que todos los elementos que formaban parte de la decoración interior, muebles y objetos de culto, se realizaron en el mismo estilo que la construcción, por tanto perfectamente acordes con la arquitectura: vidrieras, retablos, púlpito, confesionarios, lámparas, candelabros y ornamentos, de las que se conservan las citadas vidrieras y el retablo mayor.

Las vidrieras constituyen uno de los principales elementos decorativos del interior del templo y su realización coincide con la finalización del edificio. En las crónicas se cuenta que fueron ejecutadas por el taller Maumejean y montadas en 1897; en la vidriera correspondiente a San Gerardo aparece la firma J. MAUMEJEAN / E HIJOS; BIARRITZ / MADRID. Este taller, uno de los más importantes de Europa en ese momento, sobresalía por el carácter artesanal de su producción, así como por la diversidad de estilos y técnicas con las que trabajaba, desde las formas neogóticas hasta el art nouveau.

Postales de principios de siglo XX. Altar y nave central. (ACPRM)



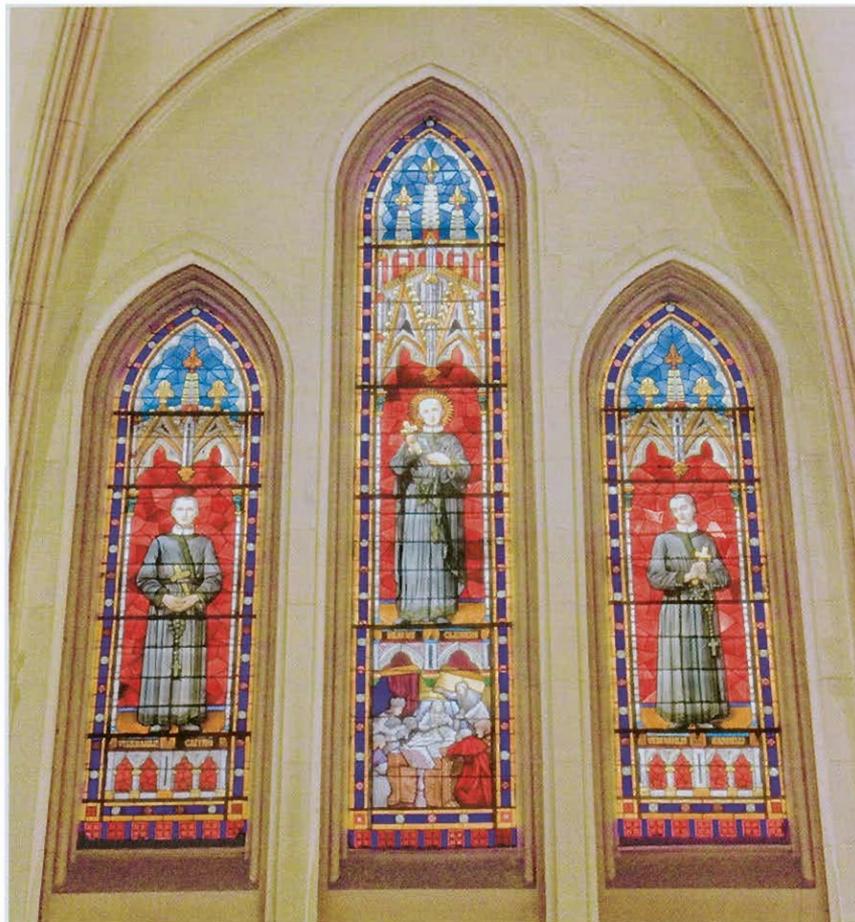


Vidrieras representando al Santísimo Redentor con San Pedro y San Pablo. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

El templo cuenta con veintiocho vidrieras distribuidas en los ventanales laterales de la nave y en los tres rosetones de las fachadas. Realizadas también siguiendo la corriente neogótica, manifiestan una gran calidad técnica y artística. Cada una de ellas, trabajada con vidrios de vivos colores dominando el azul y rojo, está enmarcada por una cenefa en forma de arco apuntado y se compone de dos partes: en la superior se representan figuras religiosas con su correspondiente inscripción, bajo un gablete gótico, y en la parte inferior un recuadro con escenas de la vida de San Alfonso María de Ligorio o bien elementos decorativos vegetales y arquitectónicos constituidos por arquillos trilobulados. Las cuatro vidrieras situadas en el presbiterio se decoran con motivos vegetales y geométricos, y en los tres rosetones de las fachadas se reproduce la imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro, San Alfonso y Santa Teresa de Jesús.

Los temas iconográficos representados son todos figuras religiosas relacionadas con la Orden. Aparecen en grupos de tres, con la figura principal en la vidriera central: el Santísimo Redentor flanqueado por San Pedro y San Pablo; la Inmaculada Concepción (patrona de la Congregación) con Santiago y San

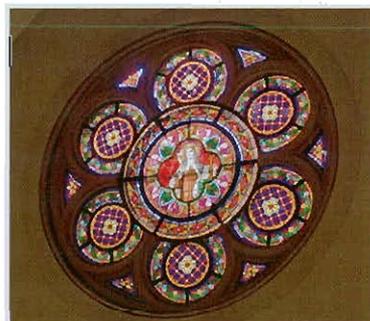
Vidrieras representando a San Clemente María Hofbauer con el beato Jenaro Sanerlli y el Venerable Padre Cáforo. (Juan C. Martín Lera/DGPH)



Juan Evangelista; San José junto a San Antonio con el Niño y San Francisco de Asís; San Alfonso María Liguorio con San Ildefonso y San Isidro; Santa María Magdalena con San Agustín y Santo Tomás de Villanueva; San Eugenio junto a San Andrés y San Mateo; San Clemente María Hofbauer con el beato Jenaro Sanerlli y el Venerable Padre Cáforo; y San Gerardo María Mayela con San Juan Neumann y el Venerable Padre Passerat.

Vidriera representando a Santa Teresa de Jesús. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

En la parte inferior de las vidrieras centrales, se narra la vida de San Alfonso María: San Francisco de Jerónimo profetiza la vida de San Alfonso, San Alfonso niño rezando ante la Virgen, el santo depositando su espada en el altar de la Virgen, aparición de la Virgen mientras escribe, otra aparición de la Virgen al santo, orando ante Jesús Sacramentado, asistiendo al papa Clemente XIII en su muerte, y la Virgen reconfortando a San Alfonso en el momento de su muerte.





El retablo mayor, dedicado a Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, es el original del templo, según indica una placa situada en el lateral derecho: *"ALTAR Y RETABLO costeados por los VIZCONDES DE /TORRE-ALMIRANTE á la memoria y en sufragio de / su querido padre EL MARQUES DE CASA-JIMENEZ / (q.e.p.d.) fallecido el 20 de marzo de 1899 / Regalados a los padres Redentorista para el / culto de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro con / obligación á perpetuidad de celebrar una misa / el día 20 de cada mes. Se inauguró el 1º de / enero de 1900. Miguel Rosado fecit - 1899"*. El día 1 de enero de 1900 se inauguraba el nuevo altar mayor con su retablo, que bendijo el obispo don José María de Cos<sup>38</sup>.



Icono de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

El retablo es un mueble de estética gótica, realizado en madera de cedro rojo y de grandes dimensiones. El basamento y el altar son de mármol con incrustaciones de bronce. Como indica la placa fue realizado por Miguel Rosado en 1899 siguiendo una estructura arquitectónica formada por tres estrechas calles enmarcadas por arcos apuntados y agudos gabletes de tracería gótica, que contenían esculturas hoy perdidas. En la parte inferior se ubica un cuerpo a modo de banco formado por una serie de arcos ciegos apuntados que flanquean el sagrario. A ambos lados de este cuerpo central, se encuentran dos calles estrechas constituidas por un basamento coronado por una especie de torre donde se ubican esculturas de los Evangelistas.

Página izquierda Retablo mayor dedicado a Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

Al parecer, en origen el retablo no estaba dorado, a excepción del sagrario y el expositor, presentando un aspecto muy diferente color madera castaño. En los años sesenta, en las calles laterales, se eliminaron las imágenes del Sagrado Corazón, la Inmaculada, San Alfonso y Santa Teresa, y en su lugar se realizaron pinturas con escenas de la Pasión de Cristo.

En la calle central, bajo una gran estructura de tracería gótica, se ubica el icono de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. Es una copia del original conservado en la iglesia de San Alfonso en Roma. Esta reproducción es obra de la artista granadina Encarnación González, realizada en 1924 sobre lámina de hierro galvanizado. El coro de ángeles que rodean esta imagen está ejecutado en madera policromada por los Talleres de Arte Granda en 1943.

<sup>38</sup> T. CEPEDAL, *ob. cit.*, p. 24.

**FUENTES DOCUMENTALES**

*Anales de la Provincia Española*, Tomo II (1887-1895). Archivo de la Congregación de Madrid.

*Crónica de la Casa de Madrid* (1893-1917). Archivo de la Congregación de Madrid.

*Expediente incoado por D. Juan Bautista Lázaro que solicita licencia para construir una Iglesia en la calle de Garcilaso*, 1891. Contiene el proyecto del arquitecto con memoria y plano. Archivo de la Villa de Madrid, Sección Secretaría.

*Certificado firmado por José López Sallberry, por el que se procede al reconocimiento y medición del solar y los edificios en el construidos y en construcción. Hállase situado este solar en el cuartel del Norte, distrito del Hospicio, barrio de Chamberí*, 1894. Archivo de la Congregación de Madrid.

*Plano de planta y alzado de la fachada de los pies de la iglesia del perpetuo Socorro*, fechado en 1929 y firmado por el arquitecto Joaquín García. Archivo de la Congregación de Madrid.

**BIBLIOGRAFÍA**

BOLAND, S. J., *CSSR, A dictionary of the Redemptorist*, Roma, 1987.

CEPEDAL, T., *Historia viva de cien años. Comunidad y Santuario del Perpetuo Socorro en Madrid*, Madrid, 1992.

CHUECA GOITIA, F., *Historia de la arquitectura española. Edad Moderna y Contemporánea*, Tomo II, Madrid, 2001.

DÍEZ SILVA, P., *Vitales en Santiago de Chile*, Santiago de Chile, 2007.

FELIPE, D. de, *Fundación de los Redentoristas en España, una aventura en dos tiempos*, Madrid, 1965.

GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, J., "La obra arquitectónica de Juan Bautista Lázaro", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 74 (1992), pp. 447-498.

GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, J., "El sistema de bóvedas tabicadas en Madrid: de Juan Bautista Lázaro (1849-1919) a Luis Moya (1904-1990)", en *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 1996.

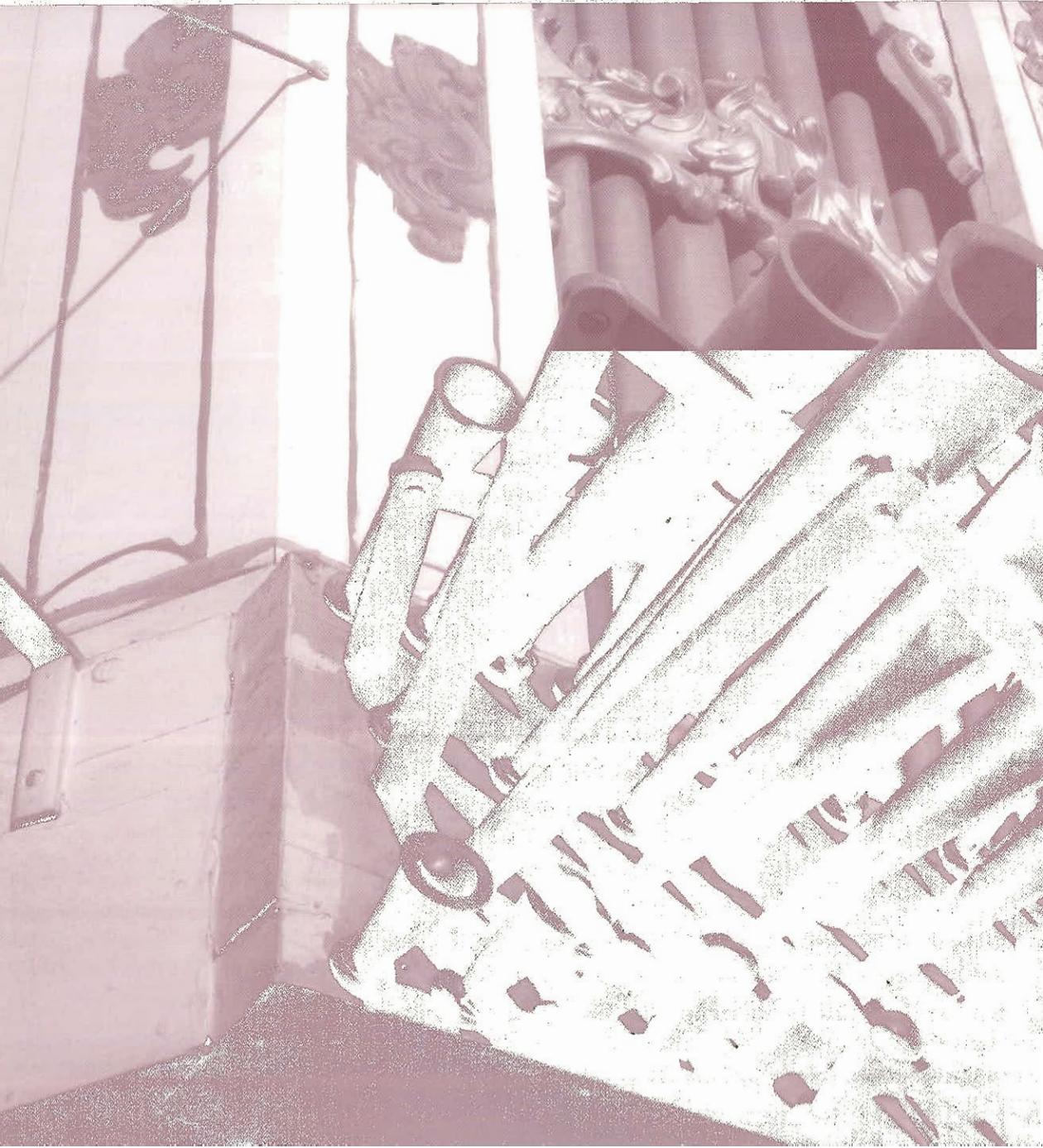
GARCÍA SANZ, A., *Arquitectura conventual en el barrio de Chamberí. El Marqués de Cubas y Juan Bautista Lázaro*, Memoria de Licenciatura inédita, Departamento de Arte Medieval, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, Madrid, 1986.

HERNANDO, J., *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, 2ª ed. 2004.

MOYA BLANCO, L., "La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX", en *Revista Atlántida*, nº 2 (1990), pp. 22-36.

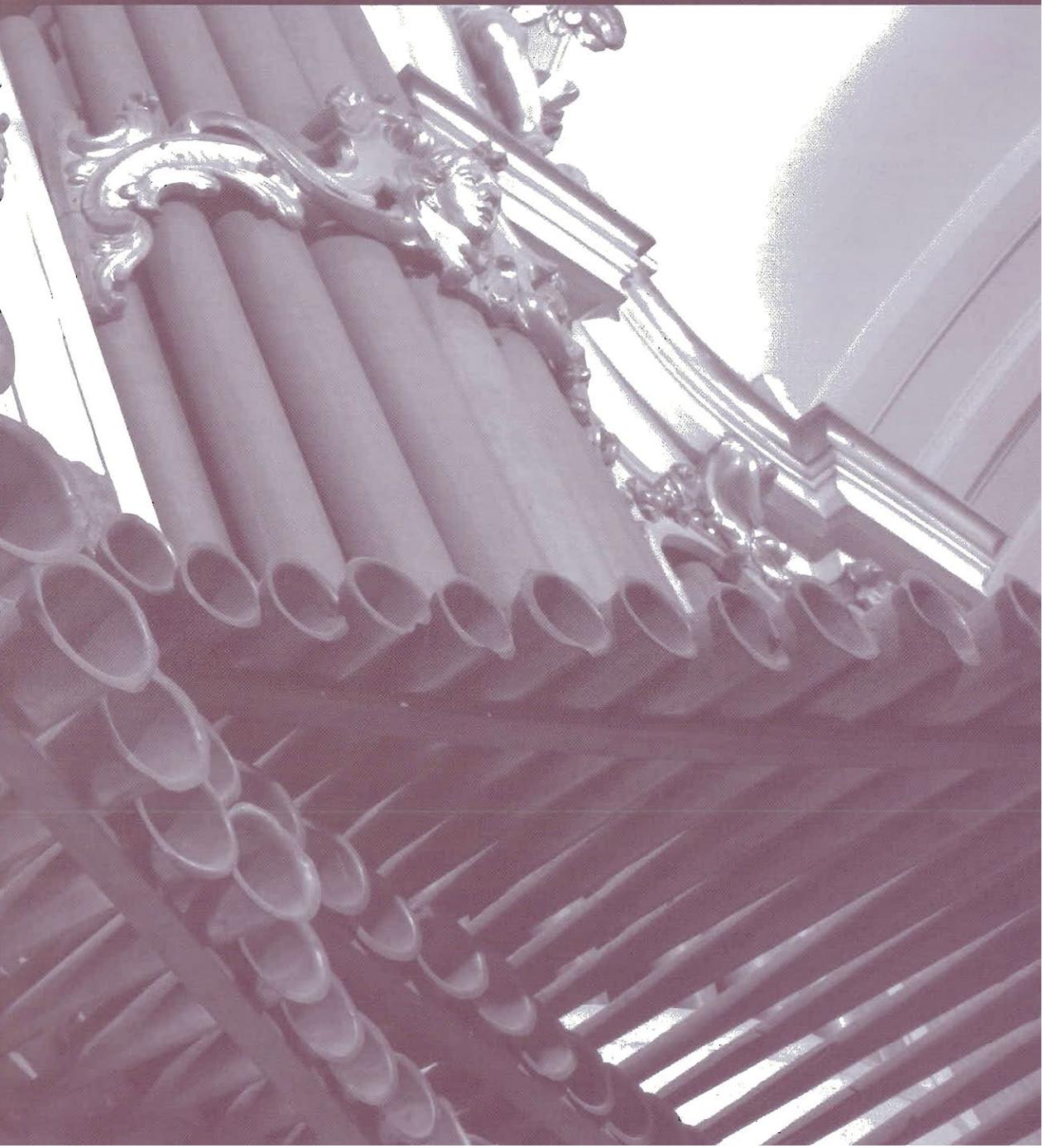
NAVASCUÉS, P., *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973.

- NAVASCUÉS, P., *Arquitectura española 1808-1914*, 2º ed., Madrid, 1994.
- PANADERO, N., *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1780-1868)*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1990.
- PANADERO, N., "Arquitectura religiosa neomedieval del Madrid isabelino", en *Goya*, nº 203 (1988), pp. 268-273.
- PINEDA HERNANDO, L., CSSR, *Santuario y Parroquia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro en Madrid*, Madrid, 2000.
- RUSELL HITCHCOCH, H., *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, 1989.
- TELLERÍA, R., *Un instituto misionero. La Congregación del Santísimo Redentor en el 2º centenario de su fundación, 1732-1932*, Madrid, 1932.
- VV. AA., *Analecta Congregationis Ssmi. Redemptoris*, Roma, 1928, vol. 7, pp. 354-359.



# Rex instrumentorum

El organo de tubos, un instrumento de dos mil años de historia



## El Órgano de Tubos, un instrumento de dos mil años de historia

Al relatar el proceso de recuperación del órgano del Santuario del Perpetuo Socorro de Madrid, hemos creído conveniente dedicar esta breve introducción a todos aquellos que se acercan a este tema por primera vez.

Uno se puede preguntar qué es un órgano y por qué restauramos órganos. La respuesta es sencilla: un órgano es un instrumento musical, como cualquier otro, aunque este pertenece al grupo de los considerados más antiguos, habiendo sido capaz de evolucionar adaptándose a los tiempos, a las modas y a los diversos países y culturas de occidente. Lo restauramos porque hoy día aún se conserva un buen número de instrumentos clasificados como históricos, ejemplares supervivientes de nuestra historia y cultura musical, algunos con trescientos o cuatrocientos años de antigüedad, lo que los convierte en auténticos vehículos para reproducir de forma arqueológica la música de la época en la que fueron construidos.

Desde su invención, atribuida al ingeniero griego Ktesibios de Alejandría en el siglo III a. de C., el órgano se compone de tres partes fundamentales: la tubería o parte sonora, el sistema de viento con sus bombas o fuelles que producen el viento, y el teclado y la parte mecánica que accionan el mecanismo que permite el paso del viento a los tubos. Así pues, tubos sonoros, viento producido por bombas o fuelles y mecánica con teclado constituyen el fundamento del órgano que desde Ktesibios ha llegado hasta el siglo XXI. Un cuarto elemento lo constituirá el mueble o caja que, con el desarrollo histórico, hará necesario su empleo para sustentar en un solo volumen los tres elementos anteriores que habían aumentado considerablemente de tamaño. De esta manera, la estructura sintética o armazón se convertiría en mueble, con uno u otro estilo arquitectónico, y con una evolución paralela a la historia de los estilos artísticos y decorativos, naciendo así el *mueble de órgano*.

En España, hasta hace relativamente poco tiempo, se tenía una idea muy incompleta acerca del órgano en general. Lo asociábamos inmediatamente a la iglesia, como algo vetusto y polvoriento, de sonido monótono. Hasta cierto punto esta pobre idea se justificaba por el mal estado de conservación que presentaba la mayor parte de los órganos de tubos históricos y modernos de nuestras iglesias y catedrales, sumidos en un total abandono. La misma opinión tendríamos si hubiésemos abandonado a su deterioro cualquier otro instrumento u obra de arte, como por ejemplo un cuadro de Rubens o una escultura de Canova o, incluso, una escultura móvil de Calder con cincuenta

o sesenta años a sus espaldas. Para que estas tres obras de arte citadas puedan ser exhibidas en plenitud y contempladas y admiradas por toda la sociedad en museos y salas de arte, su conservación ha tenido que ser verificada por especialistas altamente cualificados. ¿Por qué entonces le negamos ese mismo derecho a un instrumento musical destinado a recrear la música como arte de los sonidos, que puede tener más de doscientos cincuenta años y haber estado en servicio haciendo música día tras día todo ese tiempo?

El órgano, como instrumento vivo que es, necesita ser tocado para servir de intérprete a la música y así llegar a su plena realización. Requiere de unos cuidados específicos y un mantenimiento al igual que cualquier otra obra de arte o instrumento musical, adaptados, claro está, a sus peculiaridades. La Iglesia a lo largo de la historia ha sido tradicionalmente la depositaria de la mayor cantidad de los instrumentos construidos por los organeros<sup>1</sup>. No obstante, a partir de mediados del siglo XIX, el órgano coloniza las grandes salas de conciertos, los teatros, los salones burgueses y muchos salones de particulares aficionados a la buena música, llegándose en algún momento a construirse más instrumentos para salones que para iglesias. Actualmente el órgano preside en todo el mundo occidental, incluyendo países como Japón, Corea del Sur, Sudáfrica, Australia o Nueva Zelanda, la práctica totalidad de las grandes salas de conciertos, las grandes salas de convenciones, y otros locales dedicados a la música donde, del mismo modo, se viene produciendo un movimiento de renovación y rehabilitación de los instrumentos históricos con categoría suficiente, conservados en infinidad de iglesias pertenecientes a las más variadas confesiones cristianas.

En este mismo sentido, en España ha tenido lugar un cambio asombroso que comienza a fraguarse en la década de los setenta, tras una lucha capitaneada por organeros y organistas para conseguir el reconocimiento del órgano y su música, produciéndose un vuelco completo de la rehabilitación y construcción de instrumentos, de su catalogación y estudio, y de una política cultural basada en la difusión de su música a través de conciertos, grabaciones fonográficas y otras actividades didácticas.

No debemos olvidar el repertorio, es decir, la literatura que a lo largo de la historia de la música ha actuado como auténtico generador estético de la evolución técnica del órgano con el paso de los siglos. Compositores como Antonio de Cabezón, Girolamo Frescobaldi, Johann Sebastian Bach, Wolfgang A. Mozart, Félix Mendelssohn-Bartholdy, César Franck, Franz Liszt, Anton Bruckner, Olivier Messiaen, Jehan Alain, y muchísimos autores más, han dedicado

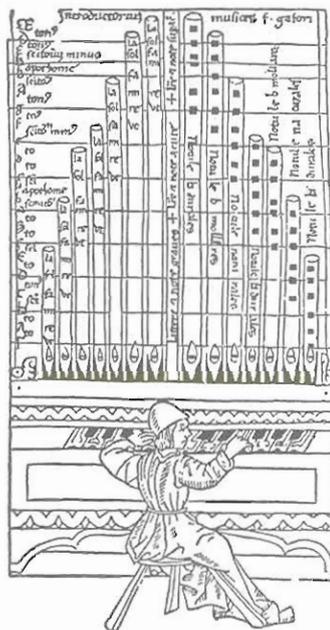
<sup>1</sup> Organero: constructor de órganos, artesano especializado en la construcción y diseño de todas las piezas de este complejo instrumento. No confundir con el organista, que es el intérprete, el que hace sonar el instrumento.

al *rex instrumentorum* un repertorio inmenso de obras que abarca todas las épocas y estilos musicales, desde finales del siglo XV hasta nuestros días.

En un brevísimo y fugaz paseo por la historia del órgano, que parte de la antigüedad grecolatina con Ktesibios como inventor del *Hydraulis*<sup>2</sup> en pleno periodo helenístico, pasamos inmediatamente al mundo romano, donde abundan citas de otro tipo de órgano que posiblemente evoluciona del de Ktesibios. Se trata de un instrumento con un mayor número de tubos y en el que el viento es producido por fuelles *flatus follium*<sup>3</sup>, muy similares a los de las fraguas de herrero. Se conservan decenas de imágenes en bajorrelieves, mosaicos, terracotas y monedas, donde aparecen órganos en los que el intérprete está de pie sobre una estructura accionando los mecanismos que hacen sonar los tubos. Será con el descubrimiento de los restos de un órgano en Pompeya, y sobre todo con el hallazgo de un pequeño organito en el yacimiento de Aquincum (Hungria), con el que históricamente se constata la importancia y difusión que tuvo el órgano en el mundo romano.

En el imperio bizantino permanece y sigue su florecimiento al convertirse en un instrumento suntuoso ricamente construido y ornamentado con metales preciosos, propio de grandes personajes. Durante los primeros siglos medievales el órgano se afianza dentro de la música cortesana formando conjunto con otros instrumentos aunque su posesión es más una manifestación de poder y riqueza. Es significativo el regalo que Bizancio envía a Aquisgrán destinado a Pipino el Breve, posiblemente construido en Venecia hacia el 826.

En la plena Edad Media tiene lugar un proceso de cambio sustancial al configurarse un tipo de órgano, el *Blockwerk*, en el que cada nota de la escala de su teclado se componía de una serie de armónicos pitagóricos que sonaban en acorde conjunto. El *Blockwerk* posiblemente se utilizó como una especie de *basso continuo* tonal sobre una larga nota tenida. Entre los siglos XIII y XIV tiene lugar el auge y expansión de pequeños órganos con una sola escala de tubos: se trata de los *portativos* y los *positivos*, que tantas veces fueron pintados en



Portada del tratado *Theorica musicae*, Milán, 1492, de Franchino Gafurio.

<sup>2</sup> El *hydraulis* era el primer tipo de órgano en el que el viento que hacía sonar los tubos se producía mediante el trasvase o el paso del agua de un recipiente a otro accionando una bomba. Lo cita Herón de Alejandría y, con posterioridad, Vitruvio en su tratado *De Architectura*.

<sup>3</sup> Literalmente, viento de hojas.

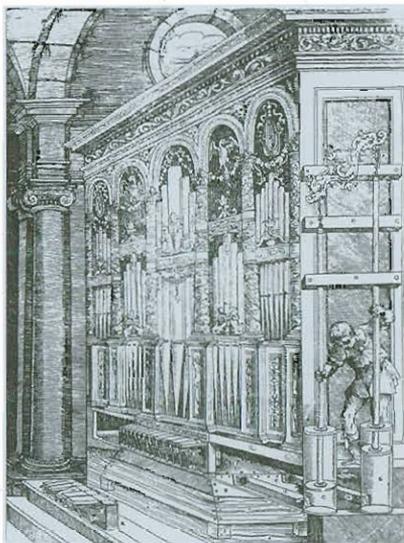
frescos y tablas de retablos y triptícos o esculpidos en pórticos, donde aparecen tañidos por ángeles músicos. Son instrumentos muy comunes que se usan para doblar las melodías cantadas al unísono. El *portativo* se caracterizaba por la posibilidad de ser transportado por el propio intérprete, a la vez que este le daba al fuelle con la mano izquierda; el *positivo* necesitaba del concurso de otra persona para insuflar el viento, dado su mayor tamaño.



Frontispicio del *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* de A. Schlick, Maguncia, 1511.

A finales del siglo XV el órgano ocupa un puesto preferencial en las tribunas y balcones de abadías y catedrales por toda Europa. Su mecánica y sonoridad han evolucionado de forma que sus registros o juegos de tubos que componen la gama de armónicos pueden tocarse por separado, mediante el empleo de listones o correderas que abren o cierran cada hilera de escalas a voluntad del organista. Este avance tecnológico se une al del establecimiento definitivo de un tipo teclado con su repartición temperada en tonos y semitonos, creándose así el paradigma que, a partir de entonces, adoptarán otros instrumentos como el clavicordio, el clavicémbalo, el fortepiano y el piano moderno.

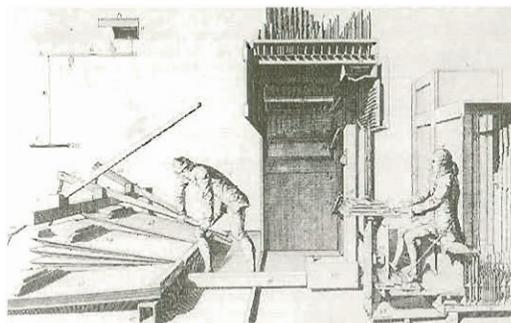
Entre finales del siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI, el órgano se convierte en un instrumento completamente desarrollado capaz de independizarse de los demás y perfectamente dotado para tocar bien como acompañante de la polifonía vocal o bien como solista, ya que empieza a disponer de un repertorio musical propio basado en la transcripción de las obras polifónicas pasadas por el tamiz de la glosa y de la variación temática. Durante todo el siglo XVI y los comienzos del siglo XVII tiene lugar su mayoría de edad en cuanto al desarrollo técnico constructivo. Ya no hay catedral, monasterio, parroquia o ermita que no disponga de un órgano albergado en un vistoso mueble de estilo renacentista. Algunos tienen dos teclados manuales y pedal. En Alemania, en los Países Bajos y en Italia, comienzan a desarrollarse escuelas de organería que establecen particularidades constructivas propias, dándose así un tipo de órgano diferenciado



Proyecto de un órgano hidráulico de la edición de *Los diez libros de arquitectura*, de Vitrubio, publicado en Venecia en 1556.

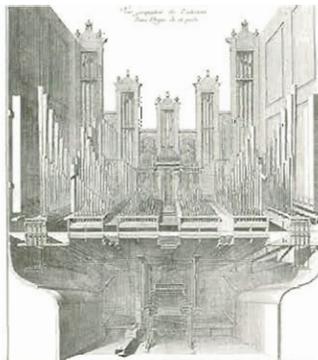
dependiendo del país en el que se construye. A ello contribuye de una manera definitiva el aporte teológico-musical que la reforma protestante otorgó a toda la cuestión musical, ya que en torno al canto del Coral y a la música del órgano gira todo el peso del servicio litúrgico luterano. Así el órgano centroeuropeo tendrá unas características sonoras y de registración que le harán distinto del órgano clásico francés, del órgano italiano y del órgano barroco español. Al mismo tiempo, cada uno de estos tipos de órgano tendrá su propia literatura con unos criterios de interpretación perfectamente definidos.

Famoso grabado del *Tratado* de Dom Bedos de Celles, siglo XVIII. El viento es accionado manualmente por un entonador; el organista aparece en actitud de tocar y se muestran la mecánica y la tubería.



En el siglo XVIII tiene lugar lo que los historiadores consideran la edad dorada de la música de órgano. Las escuelas nacionales de construcción están plenamente afianzadas y los compositores crearán un repertorio que gozará de una difusión extraordinaria gracias a la generalización de la imprenta musical. La literatura organística francesa con Titelouze, Dandrieu o Couperin, el repertorio italiano con Frescobaldi o Merula, el centroeuropeo con Bach a la cabeza, auténtica cumbre de la literatura organística universal, además de Buxtehude o Pachelbel, o el hispano en su conjunto sentarán las bases sobre las que se fundamentará la composición musical de los dos siglos posteriores, puesto que todos los autores románticos y contemporáneos tendrán siempre como espejo las obras de los autores del siglo XVIII. El órgano del periodo barroco se extinguirá a finales del siglo XVIII, trascendiendo lentamente hacia un modelo de instrumento de corte más clásico y melódico fruto de las necesidades del nuevo lenguaje clasicista de la música.

Hemos llegado así al comienzo del siglo XIX y aquí detenemos este rapidísimo panorama de la historia del órgano. En los epígrafes que prosiguen se hablará más profundamente de esa transición del órgano barroco y clásico hacia el órgano romántico y su evolución a lo largo del siglo XIX y principios del XX.



Grabado en perspectiva del *Tratado* de Dom Bedos con todas las partes del órgano clásico francés.

## La era del órgano romántico

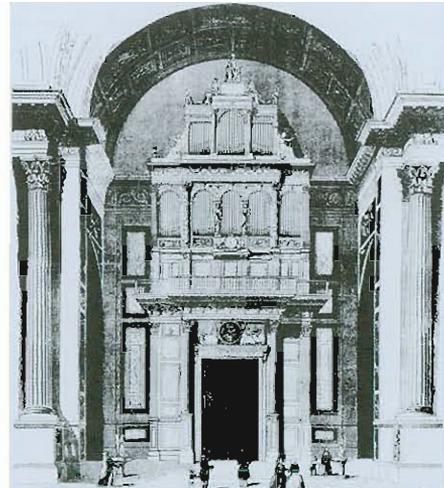
### LA CREACIÓN DE UN NUEVO INSTRUMENTO UNIVERSAL

El órgano es el instrumento que históricamente más ha evolucionado a lo largo de más de 2.300 años, desde que lo inventase el alejandrino Ktesibios en el siglo III a. de C. En esencia es un instrumento multiforme, capaz de adaptarse a cada época y estilo musical. En su continua evolución sabe sobreponerse a épocas, estilos, gustos y modas, adaptándose a cada uno de ellos. De esta manera, podemos hablar de un *órgano medieval* en la era del gótico, del que tenemos una amplia iconografía en vidrieras, pinturas y esculturas; del *órgano renacentista* que está presente en los salones cortesanos de los siglos XV y XVI; del *órgano barroco* y sus diversas escuelas y estilos nacionalistas en iglesias y catedrales de toda Europa; de un instrumento *clasicista* a finales del siglo XVIII, que fundamentalmente se da en Alemania y Francia con organeros como François-Henri Clicquot (1732-1790); y, como no, el *órgano romántico* que se desarrolla a lo largo del siglo XIX.

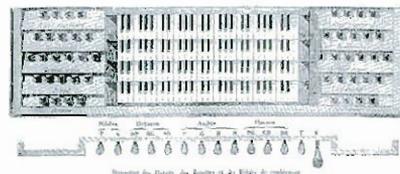
Sin embargo, no hay que olvidar que el siglo XIX es, sin duda ninguna, el siglo del piano, ya que este instrumento se convertirá en el rey de los demás tras los avances técnicos que se producen a finales del siglo XVIII, cuando el primitivo piano de martillos pasa a ser el *fortepiano* y luego un piano de doble escape, desbancando del salón definitivamente al *clavicémbalo*. La evolución que tendrá el piano en el primer tercio del siglo XIX será vertiginosa, y los mejores compositores de la época crearán para él una literatura inmensa y del más alto valor musical. Baste citar, por ejemplo, las 32 sonatas de Beethoven, las sonatas de Schubert y la obra pianística de Mendelssohn, Chopin y Schumann. Mientras tanto, el órgano todavía tardará casi tres décadas en comenzar a adaptarse a los gustos de una nueva sociedad burguesa y en tener un repertorio de cierta magnitud.

El término de *órgano romántico* no fue, como sería lógico pensar, algo inherente a aquel momento histórico, o al movimiento artístico y literario que tuvo lugar a comienzos del siglo XIX y que, por consiguiente, empleasen conscientemente los protagonistas que vivieron a mediados de ese siglo dedicados tanto a la construcción de instrumentos como a la creación musical. Muy al contrario, es un concepto

Grabado que muestra el órgano colocado en su tribuna y la disposición de su consola en la iglesia de la Magdalena de París, después de su inauguración en 1846.



GRAND ORGUE DE L'ÉGLISE DE LA MADEMOISELLE  
 Construit par A. CAUVILLE-COÛTE, perc et fil.  
 N. LEBLANC  
 N. LEBLANC



que clasificará posteriormente a un tipo, a un estilo de construcción y sonoridad que engloba a los órganos de tubos que se construyeron en Europa a partir del segundo tercio del siglo XIX. Es también un concepto con un carácter universalista, y, aunque nacido en Alemania con Eberhard Friedrich Walcker, serán sus seguidores, el organero francés Cavaillé-Coll y el franco-alemán Merklin, entre otros, los que colaboren en la difusión de este nuevo modelo constructivo por toda Europa y por todo el mundo colonizado por occidente. El órgano romántico alemán o francés tendrá también su variante inglesa en los organeros William Hill, Henry Willis o John Abbey, quienes inmediatamente exportarán sus instrumentos a los EEUU y crearán un paradigma de órgano que marcará un nuevo estilo de construcción a partir de ese momento en lo que restará del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del siglo XX, no importando para ello países ni continentes.

No obstante, tanto los organeros como los organistas y compositores de aquellos años sí fueron plenamente conscientes de que varios factores se conjugaban para renovar y hacer revolucionar el arte de la organería a partir de 1835. Por lo tanto, la idea de renovar dicho arte no era una entelequia, sino que venía dada por una serie de exigencias puramente musicales dirigidas por los compositores que escribían para el órgano o, en general, que escribían música litúrgica, cumpliendo la regla lógica de que primero era la música y después el instrumento, o lo que es lo mismo: si se escribía música de un nuevo estilo para el nuevo gusto musical que se estaba afianzando, debía hacerse un nuevo instrumento que fuese capaz de interpretarla.

Desde la última década del siglo XVIII comienzan a apreciarse varios elementos novedosos tanto en el diseño y construcción de los órganos de aquella época, como en la necesidad de que su capacidad expresiva y técnica fuesen más dúctiles para adaptarse a la nueva música que se componía. Será en el entorno centroeuropeo –concretamente en los estados alemanes– donde surja en primer lugar una ideología estética que reclama un nuevo tipo de órgano desde un punto de vista teórico para esa nueva música. Georg Joseph Vogler (1749-1814), prestigioso teórico, compositor y organólogo alemán conocido en la historia de la música como el Abate Vogler, formulará una serie de postulados para la renovación de lo que él consideraba el ideal de órgano. Vogler, como buen ilustrado, analiza científicamente en su tratado *Simplifikationssystem* todo el proceso de la construcción sonora del órgano. A partir de sus conclusiones plantea una serie de ideas y postulados que históricamente se consideran como punto de partida para la renovación constructiva del órgano alemán. Vogler entra a dictaminar el cómo y el porqué se deben trans-

Dibujo de un órgano de la Casa Walcker.



formar los procedimientos de denominar a los registros según el diapasón de la orquesta. Propone el uso de lengüetas libres. El uso de la caja expresiva para otorgar al instrumento una capacidad dinámica total. Asimismo propone la supresión de muchos tipos de registros de mixtura, sustituyéndolos por mutaciones o alíquotos simples. Las ideas de Vogler abarcan aspectos que entran más en la pura filosofía que en la construcción práctica de instrumentos, aunque sus postulados arraigan fuertemente en temas como el planteamiento acústico de los instrumentos, la física aplicada al equilibrio del viento que producen los fuelles y llega a los tubos, o el diseño y composición de las fachadas, y entra en cuestiones como la ampliación del número de teclas o la disposición de los teclados.

Además de las ideas de Vogler, una serie de compositores contemporáneos –algunos de ellos herederos de la Escuela de Mannheim, como Johann Ch. Rinck, Adolf Hasse, Carl Gottlieb Umbreit o Gustav Merkel– bajo una estética musical que los musicólogos actuales consideran del *Frühromantik*, escriben en un estilo musical que trasciende más allá del clasicismo de Mozart y Haydn, y que ya no es apto para el órgano barroco sino que, en algunos casos, por su estilo melódico, necesita de un tipo de instrumento más evolucionado tal y como el propio Félix Mendelssohn, pocos años después, reclamaría para sus sonatas tras haberlas ido presentando en diversos conciertos por varias ciudades de Alemania, Francia e Inglaterra. La obra de Carl Gottlieb Umbreit, Adolph Hasse o Gustav Merkel, que tiene su cristalización en el fresco romanticismo de Félix Mendelssohn-Bartholdy, ya no se adaptaba a un órgano antiguo sino a un instrumento que estaba naciendo por momentos.



Órgano Walcker para la Catedral de Boston.

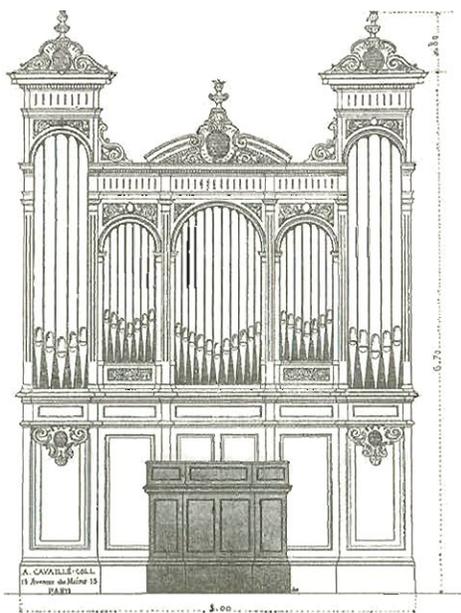
En el año 1781, el organero Johann Eberhard Walcker se establece en un pequeño pueblo al norte de Stuttgart (hoy, el barrio de Canstadt) donde funda la empresa organera alemana más importante de todo el siglo XIX. Johann E. Walcker construirá varios órganos entre 1787 y 1794 siguiendo detenidamente los principios de Vogler. Pero será su hijo, Eberhard Friedrich, quien, habiendo tenido la posibilidad de tomar contacto directo con el teórico de Mannheim, llegará a crear un modelo de órgano evolucionado del modelo clásico del siglo XVIII, y que instalará en la iglesia de San Pablo de Frankfurt, estableciéndose como el paradigma del órgano romántico. A este instrumento le seguirán otros tan emblemáticos como el de la Iglesia de Winterthur, o el mastodóntico de la catedral de Passau, que se conservan en un estado de mayor autenticidad. La figura del organero E. F. Walcker será, a partir de ese momento, la que guíe en alguna medida la formación de los maestros

organeros de todo el siglo XIX en Alemania y en Francia, pues a su taller acudirán una auténtica legión de ávidos principiantes en el arte de la organería, como el mismísimo Joseph Merklin, entre otros muchos. Su inmensa producción de instrumentos nuevos alcanza no solamente toda Europa, sino toda América, siendo especialmente conocidos en países como Argentina, México, Chile, Costa Rica, Uruguay, etc.

Pero el nacimiento del órgano romántico se apoya además en otro incuestionable pedestal, que es el de la aportación y sistematización en la construcción y desarrollo del órgano romántico gracias al organero Aristide Cavaillé-Coll. Aristide pertenece a una familia de organeros con raíces en Cataluña y sur de Francia, cuyos instrumentos hoy día se conservan en Perpiñán, Castelló de Ampurias y otros muchos lugares. En su estirpe figuran nombres como los de su abuelo Jean Pierre Cavaillé y el de su padre Dominique, reputadísimos maestros de la organería clásica francesa. Los hermanos Vicent y Aristide formarán, junto a su padre, la sociedad Cavaillé-Coll Père et Fils, de la que pronto Aristide se independizará a partir de la construcción del órgano de Notre-Dame de Lorette en París. Aristide realizará un intensivo viaje por toda Europa asimilando las tecnologías de los talleres que iba conociendo, sobre todo en Alemania, Suiza y Holanda. Demostrando una enorme capacidad tecnológica e inventiva, establecerá su manifiesto, el nuevo prototipo de órgano romántico francés, en la Abadía de Saint Denis en 1841, curiosamente, en la misma abadía en la que el Abad Suger (ca. 1081-1151) había establecido el modelo del nuevo arte gótico que se extendería por toda Europa a partir del siglo XII.

Modelo de órgano de traza clásica, de finales del siglo XIX, de la casa Cavaillé-Coll de París.

Aristide Cavaillé-Coll complementará con sus aportaciones tecnológicas el órgano romántico de Walcker, creando un órgano romántico francés que, inmediatamente, compartirán otros talleres como el de los hermanos Stolz. Aristide fundará su propia empresa el año 1850, construyendo instrumentos tan importantes como el de Santa Clotilde en 1859, el del Albert-Hall de Sheffield en 1873, el de la gran sala del Palacio del Trocadero en 1879, o la reconstrucción de los grandes órganos de San Sulpicio en 1862, y Notre Dame en París en 1867. A este organero se le atribuye el perfeccionamiento de los registros armónicos, la igualdad y reparto de presiones con fuelles separados, el empleo de la doble arca de viento, y una especie de antecesor del armonio, así como una serie de importantes trabajos de investigación, destacando el de *Estudios experimentales sobre los tubos de órgano*.



## LOS GRANDES CONSTRUCTORES DE ÓRGANOS DEL SIGLO XIX

A partir de la tercera década del siglo XIX, los constructores que desarrollan los principios del nuevo órgano romántico según las directrices de Walcker y, más tarde, de Cavallé-Coll tras el órgano de Saint Denis, seguirán una línea evolutiva muy similar a la de los grandes maestros, siendo todos sus instrumentos semejantes en la composición de registros, en los sistemas de mecá-



Consola original que actualmente conserva el órgano Cavallé-Coll de la iglesia de San Sulpicio en París.



Antigua consola Cavallé-Coll del órgano de Notre-Dame en París.

nica empleados e, incluso, en aspectos tan importantes como el nuevo diseño que Cavallé-Coll estandariza con su consola de tipo pupitre. Así, la casa Stolz Frères de París funcionará prácticamente como una especie de sucursal de la casa Cavallé-Coll, aún siendo empresas totalmente independientes. Otro tanto ocurrirá con la casa Didier & Cie., fundada en 1861 por Henry Didier, quien también basa sus diseños en los modelos que produce Cavallé-Coll. De la casa Louis Debierre de Nantes, que llega a construir más de quinientos órganos por toda Europa, y a quien se debe el perfeccionamiento de un tipo de tubos polifonos, conservamos un ejemplar en Madrid: el órgano de la Iglesia del Cristo del Olivar.

En cuanto a las fábricas alemanas, la organería permanece durante el siglo XIX más dispersa en pequeñas fábricas o talleres, aunque será la casa Walcker la que imprima su sello en todas. La firma organera más destacada la dinastía que comienza con Carl G. Weigle en 1845, y que perdura con Friedrich y Fritz Weigle hasta 1985.

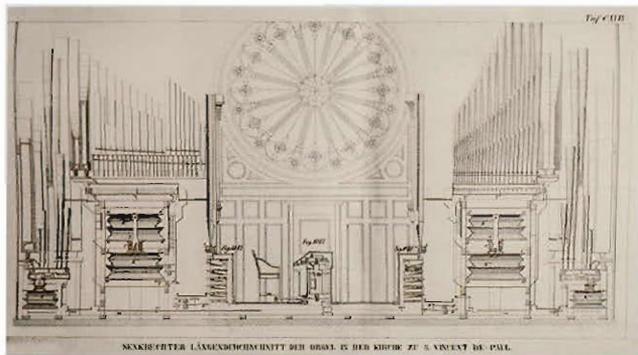
En cuanto a los ingleses, baste citar los organeros más importantes que construyen el característico órgano romántico inglés, con su inconfundible aspecto visual, como los de Henry Willis, los de William Hill, o los del organero y teórico John Abbey, quienes, de alguna manera, influyeron en la creación de un estilo organero en los Estados Unidos, ayudando a la fundación de empresas como la de Estey Organ & Co. de Brattleboro y, más adelante, la famosísima casa Harrison & Harrison.

## LOS AVANCES TECNOLÓGICOS Y SONOROS

Además del aspecto visual, es decir, de la parte plástica del instrumento –que, como es lógico, se diseñará en función de los estilos constructivos de la época, ya sean clasicistas o neogóticos– lo que define realmente al órgano romántico es su sonoridad. El sonido del órgano del siglo XIX se vuelve cada vez más denso debido a la abundancia y preponderancia de los *registros de 8'*, con diferentes matices tímbricos. De esta forma, mientras que el órgano de estilo barroco, en sus diversas escuelas nacionales, se puede describir como de un sonido contrapuntístico y de clara polifonía, en el órgano romántico el sonido es armónico, construido verticalmente, y de un efecto dinámico excesivamente expresivo y vehemente. Por tanto, los factores técnicos que caracterizan la esencia del órgano romántico serían, como ya hemos dicho, la preponderancia de los registros en entonación de 8' frente a los demás, en detrimento de los *registros de mixturas* y *registros de colorido* que irán reduciéndose a mínimos conforme el siglo vaya avanzando.

Otro elemento peculiar es la ineludible dotación de registros de carácter *mordente* o que emiten un sonido con efecto de cuerda frotada, tales como los de *Viola da Gamba*, *Salicional*, *Voz celeste*, *Violoncello*, y, según vaya avanzando el siglo, de otros registros, variantes de los anteriores, que abusan del expresionismo sonoro como *Voz Angélica*, *Eoleana*, *Dulciana*, etc., de sonido y sabor auditivo extremadamente melifluido y "angelical".

Otro aspecto característico de la sonoridad es la pastosidad debida al empleo de los *registros armónicos*, que consiste en el aprovechamiento de un fenómeno físico-acústico que da preponderancia al primer armónico frente al fundamental, produciéndose este efecto de una manera forzada al efectuar una perforación en el cuerpo del tubo hacia la mitad de su longitud. De esta forma se incide sobre la columna de viento que produce la oscilación, partiendo el eje nodal y silenciando el sonido fundamental en favor de producir una intensidad extrema en el primer armónico. En los registros de lengüetería el efecto sonoro se produce al doblar la longitud del resonador del tubo o embudo, a partir generalmente de  $do_3$  o  $do_4$  de la extensión del juego. Aunque los registros armónicos se conocían ya en el siglo XVIII y se empleaban como registros de efecto, la perfección en la construcción de tuberías que tiene lugar a lo largo del siglo XIX produce un empleo masivo de ellos en todas las entonaciones, fundamentalmente en 8', 4', e incluso en 2', y en registros de flauta y de lengüetería. Los registros armónicos más empleados serán la *Flauta armónica*, la *Flauta octavante*, la *Flauta travesera*, el *Octavín armónico*, y los de lengüeta, como la *Trompeta armónica* o el *Clairon*. Por último, otra de las características en cuanto a la registración propia del órgano romántico es el predominio sonoro de los registros de lengüetería interior, muy perfeccionados y muy bien contruidos, de tal manera que en órganos de la casa Cavallé-Coll la sonoridad de los registros de trompetería anulaba prácticamente el sonido del resto de los juegos.



Diseño de un órgano romántico para la iglesia de San Vicente de Paúl.

Musicalmente, el órgano romántico pierde el brillo y el colorido de los registros de mixturas propio del órgano barroco en favor de conseguir otras cualidades tímbricas que le brindan sus señas de identidad, como son la sonoridad orquestal del conjunto de sus juegos, lo cual era una idea acariciada largamente por muchos organeros y compositores que veían en el órgano una especie de instrumento completo en sí mismo, es decir, que él solo reunía las características tímbricas y expresivas de toda una orquesta sinfónica. En este sentido, la evolución tecnológica que sucede a lo largo de las décadas del siglo XIX en el órgano permiten la adopción de una serie de recursos dinámicos capaces de producir efectos orquestales quizá mediante un excesivo tratamiento experimental de la armonización en algunos registros, gracias al poder que alcanza en la producción del sonido el empleo de presiones de viento mucho mayores de las que se conocían hasta comienzos de la centuria. Los nuevos sistemas de fuellería aplican sistemáticamente el fuelle de tipo *Cummings*, patentado por un organero inglés que le da su nombre. La estabilidad y la capacidad del viento están garantizadas con el empleo de estos fuelles. Pero más importante aún es la aplicación del motor eléctrico en la producción del viento. El motor se conecta a un mecanismo compuesto de cigüeñal y levas, o bien a un sistema de poleas capaces de impulsar el viento de forma continua y a una presión constante, de tal manera que los registros pueden cantar sin desmayo y el órgano puede perfectamente ocupar el centro, el lugar preferencial, en la sala de conciertos.

Pero, probablemente, el gran recurso que se perfecciona a lo largo del siglo XIX será el de la *caja expresiva*. El concepto de caja expresiva ya se conocía y se usaba en España en el siglo XVIII. Las *cornetas en eco* eran de uso común en la mayor parte de los órganos del barroco español y, a finales del XVIII, organeros como Fernández Dávila, José o Valentín de Verdalonga, ya habían instalado *arcas de eco* con lamas o persianas que albergaban uno o dos registros e incluso dos *arcas de eco* por órgano. Fue el organero Cavallé-Coll el que, basándose en el *arca de ecos* del *órgano barroco español*, conseguirá con sus cajas expresivas efectos dinámicos de *crescendo* y *diminuendo* realmente sorprendentes, que incluso permitirán que un solo instrumento sea capaz de tener varios de estos elementos, o ser todo él encerrado dentro de

una gran *caja expresiva*, con lo que el organista era capaz de controlar el volumen sonoro de una manera global o parcial, lo que otorga al órgano una nueva capacidad para estar presente en las salas de conciertos.

Todas estas innovaciones sonoras que se convierten en un nuevo concepto de órgano en el siglo XIX, tienen su razón de ser en el cambio vertiginoso que tiene lugar por la transformación de la sociedad decimonónica en una sociedad industrial, sobre todo en países como Inglaterra, Francia, Alemania o Bélgica y, en menor medida, en Italia, España y Estados Unidos, lo que dará lugar también a una serie de innovaciones, no menos importantes, en el aspecto técnico y tecnológico. Los antiguos talleres de organería, de estructura gremial y funcionamiento *quasi* artesanal, se convierten en fábricas, donde el trabajo se divide en secciones separadas atendidas por obreros especializados: carpintería, tubería y soldadura, montaje, armonización, etc. El trabajo, es decir, la construcción de órganos se hace en serie o, mejor dicho, muchas partes de los instrumentos se construyen en serie. A ello contribuye la idea de crear modelos de órganos según un catálogo que es el que se oferta a los posibles clientes. El aumento de la producción de instrumentos, debido a la demanda existente para nuevos templos o salas de concierto, hace que estas pequeñas fábricas aumenten el número de empleados con lo que son capaces de construir al mismo tiempo varios instrumentos distintos. La parte más dura de los trabajos se mecaniza con la ayuda de nueva maquinaria movida por la fuerza del vapor o del motor eléctrico. La *herramienta-máquina* (tornos, cepilladoras, máquinas de corte, etc.) da lugar a la construcción de instrumentos muy perfectos en su ejecución y de unas dimensiones totalmente inimaginables.

Es en este punto en el que el órgano alcanza en algunos casos un tamaño considerablemente mayor que los instrumentos construidos hasta entonces, incorporando una disposición con registros que consumen mucho viento, lo que hace necesario dotar a los secretos de unas válvulas de mayor envergadura, lo que trae como consecuencia un endurecimiento de la pulsación debido a una mecánica que ofrece mayor resistencia al toque. Por otra parte, el sistema tradicional de los secretos de corredera utilizado desde el siglo XVI no garantizaba la igualdad en el abastecimiento de viento a un número mayor de registros por nota, lo que se traducía en feos desequilibrios de la afinación general al tocar grandes acordes. Estos dos problemas causaban cada vez más rechazo en los organistas, quienes criticaban la dificultad en tocar en muchos de los nuevos instrumentos dada su dureza o por la fluctuación del sonido cuando se utilizaba el *tutti*. La solución de los mismos dará origen a uno de los procesos que revolucionarán la concepción que hasta entonces se tenía del instrumento, más allá de las consideraciones en cuanto a su sonoridad romántica o no. Yendo aún más lejos, se puede afirmar que la tecnología que comienza a emplearse en la construcción de estos instrumentos es una de las más interesantes desde el punto de vista de la evolución tecnológica

del siglo XIX que se puede estudiar en comparación con cualquier otro tipo de mecánica industrial.

En el año 1835 se aplica por primera vez la *pneumática* como elemento de intermediación entre la consola y el secreto. Será el organero inglés David Hamilton el que primero instale un artificio pneumático en el órgano de la iglesia episcopal de St. Johns en Edimburgo. Inmediatamente después el también organero inglés Charles Spackman Barker (1804-1879) registra como patente propia una palanca pneumática basada en un principio similar al de Hamilton. El año 1839 la patente de Barker se asienta en el registro de patentes de París y la casa Cavaillé-Coll negocia la adquisición de una licencia para aplicarla a sus nuevos órganos. La palanca pneumática de Barker (*The Barker's lever*) será el primer paso en la aplicación de la pneumática como una *intermediación* en la transmisión del movimiento desde el teclado de la consola al secreto. Una nueva era había nacido en el mundo de la organería. La aplicación inmediata de este sistema se destinará fundamentalmente a la mecánica de acoplamientos del teclado principal del órgano y también para el movimiento de los secretillos de las octavas graves de los tubos mayores. El principio técnico de la palanca pneumática de Barker será asimilado por todos los organeros de Europa, derivándose de ella numerosas variantes en su aplicación y manteniéndose su uso hasta bien entrado el siglo XX.



Operarios trabajando sobre un secreto a principios del siglo XX.

El otro gran problema que planteaba la construcción de grandes órganos, como ya hemos dicho, era el de la igualdad en el reparto de viento entre los tubos. Este problema, inherente al *secreto de correderas*, será solucionado mediante la creación de un nuevo tipo de secreto en el que cada tubo dispone de una válvula de viento individual (para él solo). Este nuevo secreto, patentado por el organero E.F. Walcker, es conocido como *Secreto de válvulas cónicas* o "*Kegellade*." De esta forma, ya no "robarán" el viento del secreto los tubos mayores a los pequeños, y la estabilidad del sonido y la afinación permanecerán inmutables aún cuando el organista se emplee a fondo con todos los registros.

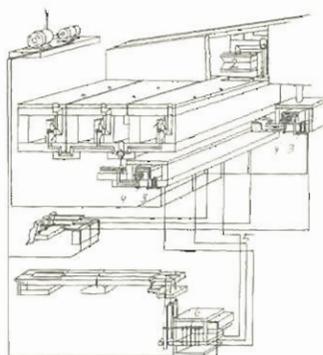
Pasados los años, tanto la *palanca neumática* de Barker como el *secreto de válvulas cónicas* de Walcker, serán aplicados por todas las casas organeras en la construcción de nuevos órganos y en la renovación de instrumentos antiguos del siglo XVIII. Dos nuevos adelantos tecnológicos se sucederán en esta intermediación de la *pneumática* entre la *consola* y el *secreto*: el primero de ellos será la invención y desarrollo del sistema de transmisión *pneumático-tubular*, mediante el cual ya no habrá una comunicación directa entre la tecla y el secreto, sino que la tecla abrirá una pequeña válvula que deja pasar el viento a alta presión a través de un conducto estrecho, bien de un textil encerado o bien de plomo, y al final del recorrido éste abrirá otra válvula tipo *relais*, que es la que hará la acción que corresponde en el *secreto*. Este sistema, que actualmente se sigue empleando, permitirá una serie de posibilidades nuevas en el arte de la organería, que harán viable la mejora en el sistema de los acoplamientos y una optimización en el rendimiento de los registros.



El organero inglés Charles Spackman Barker.

Hacia 1880, una variante de este sistema *pneumático* surgirá con la aplicación de la electricidad mediante la síntesis del circuito eléctrico a través de bobina y la transmisión *pneumática*, en un sistema patentado por los organeros Schmoele & Molls en Philadelphia. A partir de este nuevo invento y de la aplicación directa y exclusiva de la transmisión eléctrica, en la cual todo el componente *pneumático* se sustituye por un cable eléctrico, la organería dará un giro conceptual auténticamente incomparable en toda su historia. Las consolas podrán separarse del órgano y las combinaciones de registros darán lugar a una serie de mezclas y posibilidades de aprovechamiento hasta entonces impensables. Se había llegado al punto en el cual se podían construir órganos con más de 100 registros, cinco o seis teclados, con la consola separada del mueble varias decenas de metros, y mediante la aplicación de la electricidad también a la producción del viento, el organista ya no dependía de otra persona (una especie de esclavo) que constantemente debía manejar, ora una palanca, ora un manubrio, que accionaban permanentemente las bombas que impulsaban el viento. La organería de finales del siglo XIX había creado el gran instrumento sinfónico que reinaba en todas las grandes iglesias, catedrales y salas de concierto del mundo.

Naturalmente todas estas características que desarrolla el órgano romántico a lo largo del todo el siglo XIX llegaron a puntos de exceso desmedido, por lo que el



Esquema de funcionamiento del sistema eléctrico.

órgano llega a ser caricatura de sí mismo, habiendo perdido toda identidad respecto al órgano clásico del siglo XVIII. No obstante, en este sentido, hubo constructores que siguieron siendo fieles a una serie de principios musicales y organológicos frente a otros.

## EL ÓRGANO ROMÁNTICO EN ESPAÑA Y EN MADRID

Lo que algunos estudiosos denominan como “llegada del órgano romántico a España”, planteándolo como un hecho histórico o un cambio en las modas por la asimilación de un órgano romántico –se entiende que francés– no refleja la realidad histórica que tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XIX en España. Este planteamiento es falso, primero porque da por hecho que los órganos que vienen de Francia son románticos, algo que no es en sí verdadero. Y segundo, parte de que aquí en España no había órganos románticos antes de la llegada de los instrumentos del país gallo, lo que tampoco es cierto. Luego lo que verdaderamente plantean es la llegada del órgano romántico francés llegado de Francia, es decir, la compra de instrumentos modernos fuera de nuestras fronteras. En primer lugar, hay que tener en cuenta el hecho real de que el órgano barroco español del siglo XVIII había evolucionado a finales de ese siglo convirtiéndose en un instrumento clásico distinto al que se construía a principios del mismo. Es decir, a partir de 1780, y fundamentalmente con la obra de los organeros de la dinastía Verdalonga y sus seguidores, el órgano que se construye en España ha comenzado a cambiar: muchos instrumentos ya no llevan octava corta sino el teclado completo, y su extensión abarca hasta las 51 notas, en algunos casos hasta 54 y, excepcionalmente, como en el que José de las Casas monta en el Escorial el año 1771, alcanza las 61 notas. Otros síntomas que nos marcan esa evolución son la construcción de cada vez más instrumentos dotados con dos teclados; además, los registros de mixturas –*Llenos* y *Címbalas*– no son tan abundantes y en su lugar aparecen mutaciones simples y registros solistas tipo Flauta de sonido fundamental, por ejemplo, la *Flauta Travesera*; cada vez es más común que las contras del Pedal sean cromáticas; y, por último, la entonación de los instrumentos ya no es tan “estridente”. Todos estos ejemplos se pueden ver perfectamente en el órgano que construye José de Echevarría para las Descalzas Reales de Madrid<sup>4</sup>. Pero será con José de Verdalonga y Valentín de Verdalonga en instrumentos desgraciadamente perdidos como el de la Basilica de San Francisco el Grande de 1785<sup>5</sup>, donde se aprecien todos estos cambios, e incluso la adopción de registros de curiosa tímbrica, con una entonación experimental que demuestra el afán por evolucionar que tenían estos grandes organeros. Otro instrumento fundamental, afortunadamente conservado, es el del lado de la Epístola de la catedral de Toledo, y que

<sup>4</sup> López Pérez, Felipe: *Órganos de la Comunidad de Madrid* (págs. 232-236), Colección Guías de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1999.

<sup>5</sup> López Pérez, Felipe (1999): *idem*, (págs. 215-219).

posteriormente modificó Garcimartín, cuñado de Valentín de Verdalonga, para la Iglesia del Carmen.

Estas características son un hecho muchas veces olvidado y muy poco estudiado, pero no por ello menos cierto. Sin duda ninguna en España hubo organeros que, a pesar del tradicional aislamiento del resto de Europa, y del lento evolucionar del estilo creativo de sus compositores contemporáneos –que es el factor más decisivo–, sí que avanzaron y cambiaron más de lo que parece el concepto de órgano en las últimas décadas del siglo XVIII y el primer tercio del XIX. En estas décadas, los talleres organeros más importantes y más evolucionados que había en España construyen un tipo de instrumento que se puede llamar *clásico*, de muy similares características y perfectamente comparable al tipo de instrumento que se hacía en Centroeuropa y en Francia, salvando las distancias que de peculiaridad tienen los instrumentos típicos de cada región europea respecto del órgano español. Es decir, en un órgano de Henry Cliquot se podía interpretar prácticamente la misma música que en un órgano de José de Verdalonga, como el de San Francisco el Grande.

La instalación de instrumentos adquiridos directamente en el extranjero rompían en seco con las tradiciones hispanas, quizá no tanto como en Lequeitio de 1855, cuya disposición original era una mezcla de registros de estilo *barroco español* y registros comunes del francés Cavallé-Coll, en dos teclados de 54 notas y con un pequeño pedal de Contras. Sin embargo, el gran Merklin-Schütze comprado en Bélgica e instalado ocho meses después en la catedral de Murcia, era posiblemente el instrumento más moderno de los que se habían construido en Europa un año más tarde (1856).

Con anterioridad al montaje del órgano del Santuario de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro, desde 1860 se habían instalado en Madrid varios instrumentos procedentes del país vecino. Concretamente la casa *Cavallé-Coll de París* había montado 11 órganos en Madrid capital y otros 33 más en el resto de España, alguno tan importante como el de la Basílica de Santa María del Coro en San Sebastián.

En Madrid, por orden cronológico, son<sup>6</sup>:

- Un modelo de Órgano, regalo para el Príncipe de Asturias en 1861.
- Un órgano de dos teclados para la Iglesia de San Luis de los Franceses en 1861.
- Un órgano de dos teclados para el Real Conservatorio de Música en 1871.
- Un órgano de un teclado para el Teatro Real de Madrid en 1879.

<sup>6</sup> *Datos históricos de la casa Aristide Cavallé-Coll*, año 1901, pág. 26) (Véase también, Gilbert Huybens: Listado de órganos de la casa Cavallé-Coll fuera de Francia, Asociación de amigos A. Cavallé-Coll; <http://www.cavaille-coll.com>)

- Un órgano de dos teclados manuales y pedal con 26 registros para la Real Basílica de San Francisco el Grande en 1884.
- Un órgano de un teclado manual para la Capilla del Orfelinato del Sagrado Corazón en 1886.
- Un órgano de un teclado manual para la Iglesia de las Peñuelas en 1886.
- Un órgano de dos teclados y pedal para el Convento de la Visitación en 1896.
- Un órgano de dos teclados y pedal para el Gran Salón del Casino de Bellas Artes, hacia 1902.
- Por último, el órgano del Teatro Lírico, con tres teclados y pedal, de 1904, trasladado poco después a la Iglesia de Santa Cruz.

Por su parte, la casa *Merklin-Schütze* de Bruselas había montado un órgano en el Salón de Actos del Real Conservatorio hacia el año 1860. Este instrumento será destruido en un devastador incendio en 1867 y sustituido por uno de Cavaillé-Coll tres años después<sup>7</sup>.

Además de los instrumentos de procedencia extranjera, en Madrid existían al menos dos órganos de fabricación nacional, cuya estética sonora y concepto podrían adscribirse dentro del estilo del órgano romántico a la francesa; se trata del órgano del Convento de las Descalzas Reales, construido en 1864 por Pedro Roqués a instancias de Hilarión Eslava y tomando como modelo el gran órgano Merklin de la catedral de Murcia<sup>8</sup>, y el órgano reformado de la Iglesia de San Ginés, debido al taller del organero madrileño Juan Francisco Sánchez el año 1882, en el que posiblemente se empleasen piezas encargadas a la fábrica de Walcker en Ludwigsburg<sup>9</sup>.

## LA FIRMA MERKLIN: 150 AÑOS DE TRADICIÓN ORGANERA POR TODA EUROPA

### AÑOS DE FORMACIÓN ITINERANTE

Joseph Merklin nació en Oberhausen (actual región alemana de Baden-Württemberg, limítrofe con la Alsacia francesa) el año 1819 en el seno de una familia de artesanos en la que su padre también se dedicaba a la organería, al igual que lo hiciesen otros muchos organeros a lo largo de la historia. De espíritu inquieto y emprendedor, pronto el joven Joseph aprendería los secretos del oficio de su padre e iniciaría un periplo que le llevaría a conocer el taller del organero Friedrich Haas en Berna –donde trabajó durante el año 1837– para inmediatamente dirigirse al taller del gran organero y creador alemán Eberhard Friedrich Walcker en la ciudad alemana de Ludwigsburg, donde

<sup>7</sup> López Pérez, Felipe: *Inventario de Órganos Desaparecidos* (págs. 333-344), en *Órganos de la Comunidad de Madrid, Colección Guías de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid*. Madrid, 1999.

<sup>8</sup> López Pérez, Felipe (1999): *idem*, págs. 232-236.

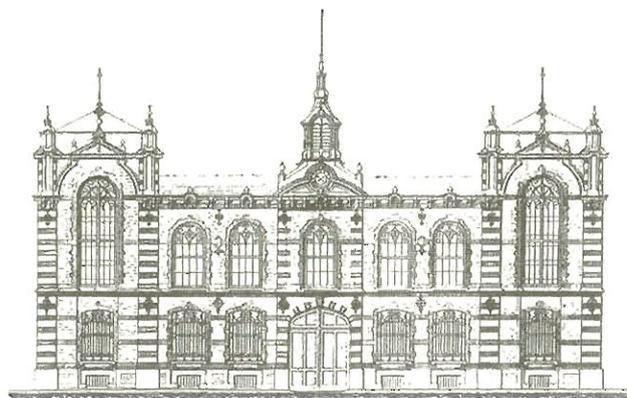
<sup>9</sup> López Pérez, Felipe (1999): *idem*, págs. 220-224.

pasaría una corta temporada aprendiendo de este gran maestro de maestros y donde, según sus biógrafos, quedaría marcado por la impronta del afán de mejora y progreso que le marcaría para toda su vida en un deseo continuo de adoptar nuevas tecnologías que modernizasen y revolucionasen la construcción de órganos. En el taller de Walcker tomaría contacto con el nuevo sistema de secreto de *válvulas cónicas* (*Kegellade*) que adoptaría posteriormente en su propio taller y que utilizaría en la construcción del gran órgano de la Catedral de Murcia. Además, con él aprendería los procedimientos de construcción en serie y división de los departamentos de trabajo, propios del tipo de fábrica surgido de la Revolución Industrial, y que rompían con la tradicional construcción artesana que mantenían el espíritu medieval y gremialista característico de la organería antigua. En el taller de Walcker conocería a quien sería su socio y futuro cuñado, el organero armonista Friedrich Schütze, con quien posteriormente formaría la sociedad organera más importante de Bélgica y posiblemente de todo el mundo, entre los años 1860 y 1870.

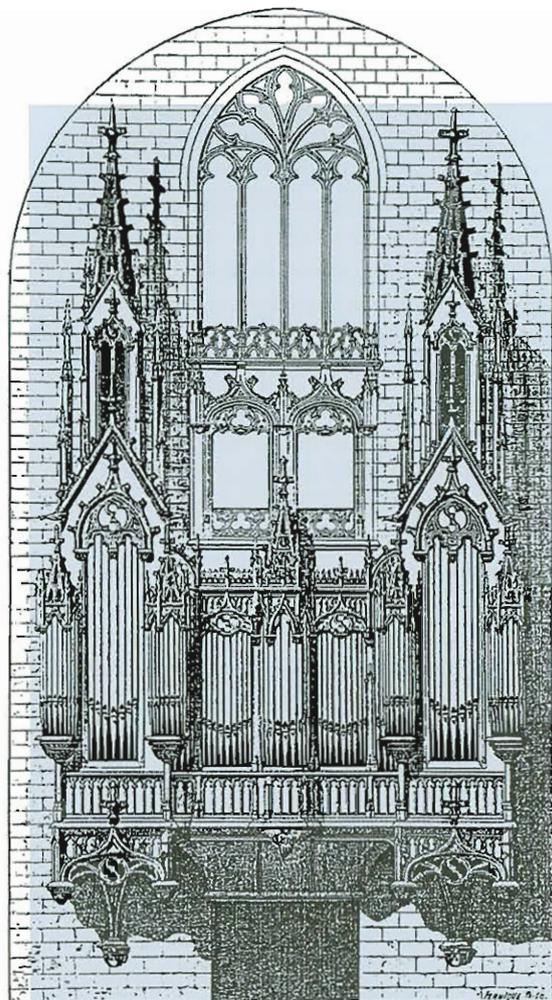
### PRIMEROS TALLERES Y PRIMEROS INSTRUMENTOS

Tras regresar en 1838 al taller de organería paterno en Friburg acompañado de Schütze, permanecería allí hasta el año 1841 en que de nuevo su afán de aprendizaje le lleva a trabajar con el organero Korfmacher en Linnich (entre las fronteras de Bélgica y Holanda), quien le pondrá al frente de su taller y le haría director del proyecto de un nuevo órgano que sería instalado en la ciudad de Stavelot en Bélgica. A partir de ese momento, Merklin toma contacto con el idioma francés y se plantea trasladarse a la nueva nación surgida tras la revolución del año 1830.

En 1843 funda su taller en Ixelles, a las afueras de Bruselas, donde consigue varios encargos de construcción de instrumentos, y en 1846 recibe la autorización definitiva para establecerse. En 1847 consigue una primera recompensa en la *Exposición de la Industria Belga* por la construcción de un pequeño órgano dotado de consola lateral. Poco después, y tras la incorporación a su equipo del que había sido su compañero y actual cuñado Friedrich Schütze,



Fachada de los  
Talleres Merklin-  
Schütze en  
Bruselas



Grabado del gran órgano construido por la casa Merklin para la catedral de Strasburgo.

abrirán un nuevo local que permitía la incorporación de 25 obreros para la construcción de nuevos instrumentos. En sus comienzos, Merklin y su socio sufrirían las reticencias de sus colegas al considerarlos extranjeros, pero pronto supieron ganarse el apoyo directo nada menos que del gran Nicolás Lemmens, fundador de la nueva escuela organística belga e instigador de la reforma de la organería en su país y, al mismo tiempo, del musicólogo e historiador François J. Fétis, director en aquella época del Conservatorio de Bruselas, y quien a partir de ese momento se convertiría en el protector oficial de Merklin.

#### **LA NUEVA FÁBRICA Y LA RENOVACIÓN DE LA ORGANERÍA EN BÉLGICA**

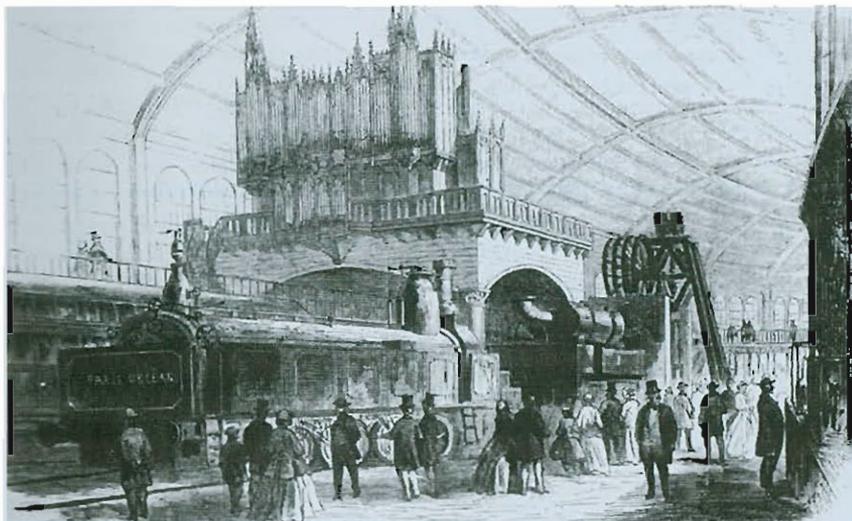
Llegado a este punto de su carrera, la sociedad *J. Merklin-Schütze et Cie.* comenzará a desarrollar una intensa actividad en todos los frentes: en la construcción de nuevos instrumentos, en reformas y modernizaciones de otros

antiguos, así como en la experimentación y asimilación de las nuevas tecnologías surgidas en la organería de su tiempo en países como Alemania, Inglaterra y Francia. Esta nueva sociedad organera había aceptado el reto que le brindaba Nicolás Lemmens y se disponía a ser la reformadora del órgano en Bélgica para de ahí extenderse al resto de Europa y a todo el mundo. Este ambicioso proyecto se llegaría a alcanzar en parte gracias a una refundación de la empresa que daría como resultado una moderna sociedad comercial en comandita provista de acciones, que la capitalizarían permitiendo así la entrada a varios accionistas pertenecientes a la alta burguesía de Bruselas en el año 1853. De esta manera, la empresa aseguraba una capitalización continua que le permitiría ejercer libremente el proceso de construcción en serie, abarcando varios modelos de órganos diferentes y otros instrumentos de teclado como el armonio y el *orquestrión*. A este respecto, la nueva empresa edita un lujoso catálogo ilustrado donde aparecen diez modelos de instrumentos, tanto órganos como armonios y otros artefactos sonoros en lo que constituye ya la carta de presentación de una moderna empresa constructora de instrumentos a nivel mundial. Entre los años 1854 y 1855, la Sociedad Merklin-Schütze alcanzará dos metas que la conducirán inmediatamente a constituirse en la primera casa organera mundial. En primer lugar el contrato de uno de los órganos más grandes construidos en aquella época: el de la Catedral de Murcia en España, lo que le permitirá recaudar el dinero suficiente para comprar un edificio de más de 600 m<sup>2</sup> conocido como la *Chaussée de Wavre*, donde los trabajadores disponen de diferentes departamentos especializados para trabajar en las mejores condiciones posibles. Ese mismo año, y gracias a una hábil maniobra económica, la Sociedad Merklin-Schütze adquiere la casa constructora Ducroquet, quien pocos años antes había absorbido a la no menos importante empresa organera Dublaine-Callinet, quien se había arruinado por la pérdida en un incendio del gran órgano de San Eustaquio de París, debido a un descuido involuntario de su jefe de obras, el famoso Charles S. Barker. Esta compra no solamente le aseguraba una importante cartera de pedidos y un inestimable valor tanto en obreros especializados como en maquinaria y herramientas, sino que le abría las puertas de París al adquirir automáticamente los talleres que esta empresa poseía en la capital francesa.

### LA CONQUISTA DE PARÍS Y LOS GRANDES ÓRGANOS

Entre los operarios que pertenecían al equipo *Dublaine-Callinet / Ducroquet* estaba nada menos que el mismísimo Charles Spackman Barker, quien ejercía como director de talleres, con lo cual este famoso organero pasaría automáticamente a trabajar en la plantilla de la casa Merklin, empezando ésta a adoptar inmediatamente el sistema de *palancas neumáticas* de este organero inglés.

A partir de estos años, y tras culminar la construcción del órgano de Murcia, la firma franco-belga alcanza su plenitud construyendo instrumentos por toda Europa, entre los que cabe destacar el de San Eugenio y Santa Cecilia en París



el año 1856. Asimismo consigue una medalla en la Exposición Universal de París y es nombrado Caballero del Rey Leopoldo de Bélgica.

Durante la década de 1860, Joseph Merklin instalará nuevos órganos en Alsacia, entre los que cabe destacar los de Blotzheim, el de la Iglesia de Todos los Santos de Estrasburgo, el de Dambach-La Ville, el de Obernai, y un nuevo órgano de coro para la Catedral de Estrasburgo. Durante el periodo de la guerra franco-prusiana, Merklin, por su origen alemán, fue expulsado de Francia, teniendo que establecerse provisionalmente él y todos sus colaboradores y utillajes en Suiza. Tras el tratado de paz de 1871, la fábrica Merklin vuelve a París. En 1873, Joseph Merklin es invitado a abrir un nuevo taller destinado tanto a la construcción como a la renovación y modernización de los órganos en la región de Lyon, donde iniciará una etapa en su producción en la que más tiempo y resultados obtenga de la experimentación y la investigación en los nuevos sistemas de transmisión. En 1875, obtiene la nacionalidad francesa y en 1879 culmina uno de sus trabajos más afamados que fue el de la renovación completa del monumental órgano de la Iglesia de San Eustaquio en París, y como consecuencia de ello, el famoso abate H.J. Ply publicará un estudio acerca de la moderna construcción de este órgano, un auténtico panegirico tanto de la obra como del autor. En aquellos años, Merklin se asocia con Charles Michel, con el que constituye una nueva sociedad denominada *Merklin et Cie.*, con la que comenzará una nueva etapa de experimentación en las tecnologías de transmisión en la organería.

### **NUEVAS TECNOLOGÍAS: LA ELECTRICIDAD APLICADA AL ÓRGANO**

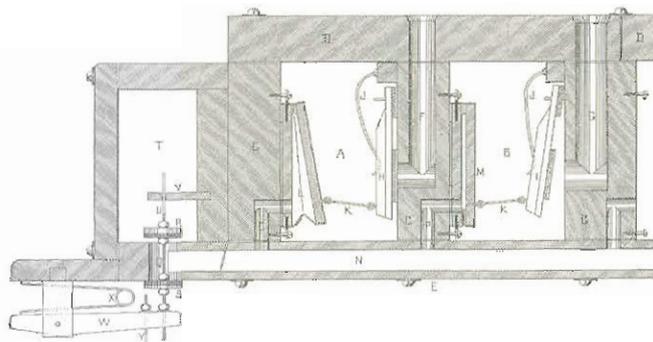
Continuando con los trabajos de renovación de los órganos en la región de Lyon, Merklin comienza a instalar sistemas de transmisión *electro-pneumáticos* basados en el modelo patentado por Schmoele-Molls para el tiro tanto

de los teclados como de los registros. El año 1884, instala el primer instrumento con este sistema y dos años después prescinde de la parte *pneumática* del mismo, diseñando un nuevo sistema de transmisión puramente eléctrico. El órgano de la Iglesia de Saint-Nizier en Lyon será el primero de una serie de casi 32 instrumentos de nueva planta que emplean un sistema revolucionario que le permitía instalar el cuerpo o mueble principal del órgano en una pequeña tribuna y separar la consola varias decenas de metros. Como consecuencia de estas experiencias, Merklin publica en 1887 un ensayo titulado "*Notice sur l'électricité appliquée aux grandes orgues*".

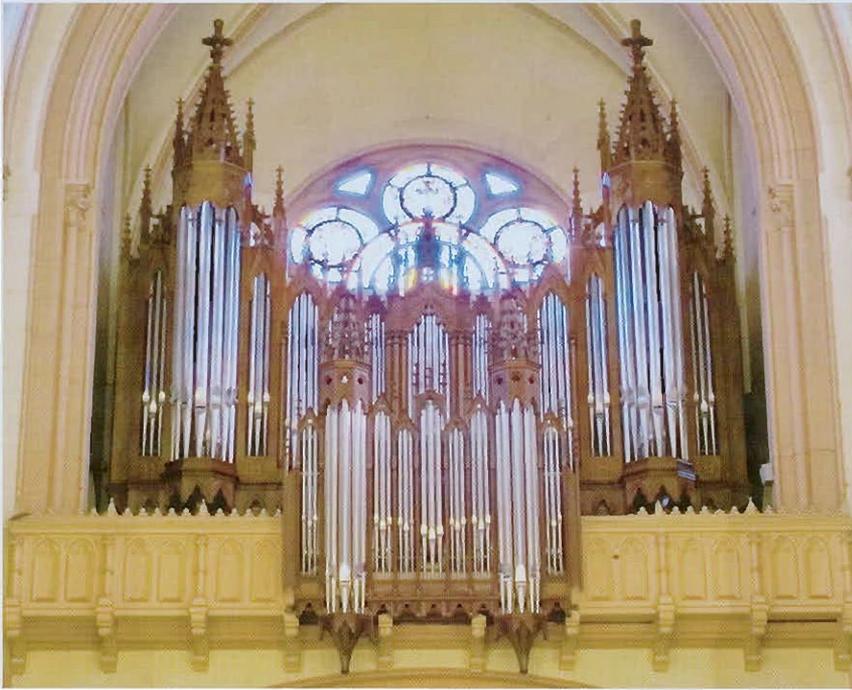
### ÚLTIMOS ÓRGANOS EN ESPAÑA E ITALIA. SUS SUCESORES

Este periodo lionés se cierra en 1894 al separarse de su socio Charles Michel, por una serie de disputas entre ambos, lo que le llevaría a cerrar los talleres de Lyon. Pero inmediatamente Merklin firma otro acuerdo de asociación con el organero Joseph Gutschenritter, con el que funda una nueva empresa llamada "*Manufacture de grandes orgues J. Merklin et Cie*", en la *Rue Delambre* de París. De esta nueva etapa surgirá otro proceso de investigación y experimentación con el objetivo de sintetizar sistemas de secretos de *válvula cónica* y de *válvula tradicional*, accionados por una tracción *pneumático-tubular*. El primer ejemplo de ello fue la construcción de un nuevo órgano para la Catedral de Boulogne-sur-Mer en 1897. No obstante, Gutschenritter considera que el resultado de este tipo de secreto no es lo suficientemente rápido en la respuesta, y como director plenipotenciario de la empresa, decide obtener hacia el año 1901 los derechos de las patentes americanas de los organeros Hilborne Roosevelt y Charles Haskell antes de que pasasen a ser adquiridos por la fábrica *Estey Organ & Co.* de Brattelboro (USA). Este sistema conocido como "*de doble cancela*", lo aplicará en varios órganos construidos en torno a los años del comienzo del nuevo siglo, entre ellos el del Santuario del Perpetuo Socorro de Madrid y el de San Eugenio de Biarritz.

Joseph Merklin se retirará del trabajo activo de la empresa tras la incorporación del ingeniero Philippe Decock, muriendo en la ciudad francesa de Nancy en 1905. Tras su desaparición, la empresa perduraría bajo la dirección de



Dibujo en sección de un secreto de doble cancela. (Dibujo de George A. Audsley)



Gutschenritter y Decock hasta el año 1914. Más adelante, la empresa sería refundada como sucesora de Merklin por el propio Gutschenritter continuando su actividad hasta el año 1986, en que cierra definitivamente, habiendo sido dirigida por los tres hijos de Gutschenritter.

Joseph Merklin pasa a la posteridad como uno de los cinco grandes organeros del siglo XIX junto con E. F. Walcker, A. Cavallé-Coll, William Hill, etc. Su legado es fundamentalmente el de una vida consagrada al trabajo y a la investigación de nuevas tecnologías y a la experimentación para conseguir unos instrumentos cada vez más perfectos tanto en su mecánica como en su sonido. Su obra alcanza a más de cuatrocientos órganos entre instrumentos nuevos y reconstrucciones, distribuidos por toda Europa y América. Los «*Órganos Merklin*» son quizá inconfundiblemente genuinos, ya que nadie como él sería capaz de sintetizar y expresar las líneas y los elementos del estilo gótico plasmándolos en un mueble de órgano, de forma que al contemplarlos y escucharlos conmueven a cualquiera que tenga ese privilegio.



# Un órgano de Merklin para el santuario

Proceso de una adquisición. Cien años de historia



## Proceso de una adquisición. Cien años de historia

El día 12 de junio de 1903, a las nueve de la tarde, tenía lugar la solemne bendición e inauguración del órgano del entonces recién construido Santuario de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro de Madrid<sup>1</sup>, en un barrio de Chamberí que todavía presentaba grandes parcelas de campos, jardines y huertas, con una configuración del caserío muy distinta a la que hoy conocemos. Aquel acto cerraba un largo proceso de casi dos años en los que se había ido gestando la construcción y montaje del que sería uno de los instrumentos más emblemáticos del Madrid de la primera mitad del siglo XX.



Foto lateral de lo que hoy es la calle Manuel Silvela, tras la inauguración del templo hacia el año 1900. (ACPRM)

El nuevo órgano, donado por un benefactor, había sido construido especialmente para el Santuario por la casa *Merklin et Cie* de París, y pasaría a convertirse, junto con el de San Francisco el Grande y el del cercano Teatro Lírico –trasladado pocos años más tarde a la Parroquia de Santa Cruz–, en uno de los tres órganos modernos más importantes de la capital, instalados en un espacio de tiempo de 20 años. Pero quizá su categoría fuese más apreciada y comparativamente más popular en la sociedad madrileña de aquel entonces que la de los otros dos instrumentos contemporáneos suyos de estilo y procedencia, adquiriendo éste del Perpetuo Socorro una especial

<sup>1</sup> *Crónica de la Casa de Madrid-Perpetuo Socorro, Años 1893-1917*, pág. 102 bis. También en *Anales de la Provincia Española Redentorista*, Tomo IV, pág. 280.

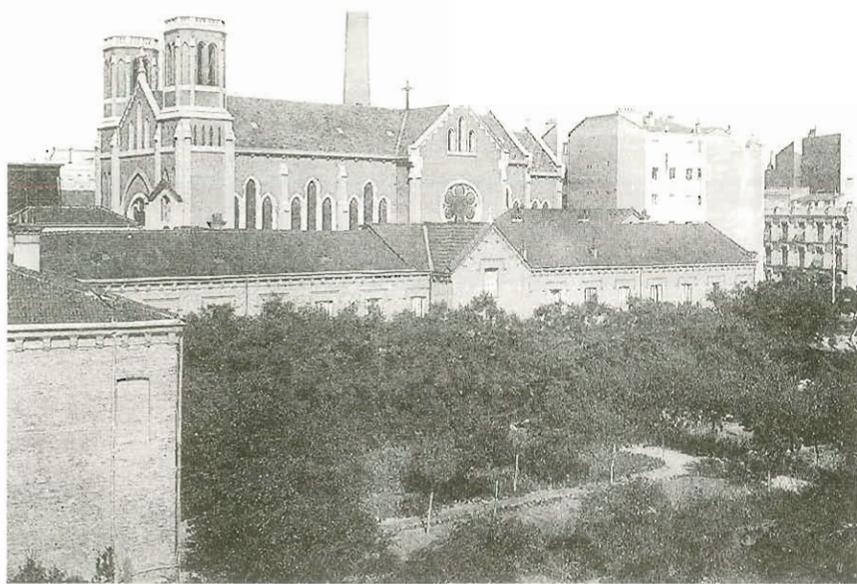
fama y reconocimiento en el ámbito musical y religioso madrileño. Esta afirmación se sustenta en una serie de razones como el hecho de que el Cavallé-Coll de San Francisco el Grande sólo disponía de dos teclados frente a los tres del Merklin, y que aún siendo aquél un instrumento de gran categoría, nunca su bello sonido fue suficientemente capaz para la inmensa rotonda de la basílica franciscana. Por otro lado, el órgano del Teatro Lírico –Cavallé-Coll/Mutin– apenas sí llegó a tener una existencia dentro del escenario del coliseo de la calle del Marqués de la Ensenada, y cuando más tarde pasó a la tribuna de Santa Cruz, su colocación no le favorecería especialmente ni en lo visual ni en lo sonoro, pese a haber sido diseñado como un órgano de concierto, con una disposición específica para ese fin. Por el contrario, el carisma que iba adquiriendo el nuevo santuario madrileño, en el que se celebraban multitudinarios servicios religiosos en torno al icono de la Virgen del Perpetuo Socorro, llegó a tener una enorme repercusión popular en todos los estratos sociales de Madrid, por lo que la peculiar sonoridad del nuevo órgano sería familiar a muchos fieles. Y más aún a partir de los años 40, como más adelante se verá, cuando trascendiera del ámbito del templo al convertirse el Santuario en el lugar desde donde semanalmente se retransmitía la Misa de domingos y fiestas a través de las emisoras de la entonces Unión Radio.

Su inauguración tendría amplio impacto en el mundo del órgano y de la música, siendo una de las características que más llamaba la atención del nuevo instrumento para el común de los profanos en la materia que lo contemplaban por primera vez la espectacularidad de su mueble, y en general de su fachada, perfectamente acordes con el estilo neogótico del templo. Así, junto con el retablo mayor y la colección de vidrieras –partes de un todo del mismo estilo y concepto–, el órgano se convertía en uno de los ornamentos principales de este nuevo templo madrileño. La Comunidad de Redentoristas, siendo siempre conscientes del valor y trascendencia de estas piezas –incluyendo la no menos importante colección de pinturas que en él se conserva– las considerará como algo muy relevante y sustancial para la vida y misión del Santuario en Madrid velando por su cuidado.

## Proceso de adquisición

Concluida la construcción de la iglesia, el 29 de abril de 1898, el obispo de Madrid José María de Cos Macho, la consagra como un nuevo templo, un santuario urbano en el centro geográfico de la ciudad<sup>2</sup>. En los años siguientes se van sucediendo las obras de dotación tanto del mobiliario –confesonarios, bancos, etc.– como de los ornamentos principales. El retablo se inaugura el 1 de enero de 1900, y las vidrieras, encargadas a la fábrica del vidriero Mau-mejean de Biarritz, se irán montando ese mismo año al estilo de las de la *Sainte Chapelle* de París. Le seguirán el púlpito y las campanas de las torres.

<sup>2</sup> *Anales de la Provincia Española Redentorista*, Tomo III, págs. 202-203.



Vista de la Iglesia del Perpetuo Socorro desde lo que hoy es la calle Covarrubias. En primer plano, el jardín, la residencia y, tras la iglesia, una antigua fábrica gasística. (ACPRM)

Dada la calidad y el prestigio de los artesanos y constructores que trabajaron en la dotación mobiliar y ornamental del templo, el plantearse la construcción de un nuevo órgano no podía estar por debajo del nivel alcanzado en otras piezas de culto. No sabemos la razón o el porqué se decide comprar el órgano en París. Lo que sí podemos adivinar es que la idea era montar un buen instrumento y de primera categoría, algo no habitual para una nueva iglesia en Madrid. Aunque ya se ha dicho, es conveniente incidir en esta idea, la de un nuevo órgano, un instrumento sin antecedentes previos, es decir, de nueva planta, en el que no se aprovechan partes o piezas de un instrumento ya existente en el mismo lugar o trasladado de otra parte, práctica que, salvo en contadas ocasiones, había sido desgraciadamente frecuente a lo largo del siglo XIX en Madrid<sup>3</sup>. La decisión de los responsables del nuevo templo y sus benefactores estaba clara: el nuevo órgano tenía que ser una pieza de mucha calidad y en Madrid no había constructores capaces de hacerlo.

El personaje donante del órgano fue Don Arturo Pardo y Manuel de Villena, VI Barón de Monte Villena y I Duque de Arévalo del Rey<sup>4</sup>, quien, personalmente,

<sup>3</sup>López Pérez, Felipe: *Aspectos históricos de la organería en Madrid desde finales del siglo XVIII* (págs. 111; casos específicos en págs. 212 y 230). En *Órganos de la Comunidad de Madrid*, Colección Guías de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1998.

<sup>4</sup>La firma del contrato de compra del órgano Merkel por el Barón de Monte Villena y la aparición en la *Crónica de la Provincia* y en otros documentos conservados en el archivo de la Provincia Redentorista con el título del Duque Arévalo del Rey, han inducido a error en algunas publicaciones en las que se hace referencia al benefactor de este instrumento, pensando que se trataba de dos personas distintas. D. Arturo Pardo y Manuel de Villena (1870-1907) era Senador del Reino y Gentilhombre de cámara de S. M. Alfonso XIII, y ostentaba los dos títulos mencionados, siendo a su vez yerno del Marqués de Casa Jiménez, una familia intimamente ligada a los primeros momentos de la vida del Santuario del Perpetuo Socorro, pues, entre otras cosas, donaría nada menos que el retablo del altar mayor.

se encarga de la gestión de la compra y de una serie de trámites administrativos que iban parejos a este tipo de transacciones. Monte Villena disfrutaba de una influyente posición en el entorno de los Ministerios y del Gobierno, dada su condición de Senador del Reino, de manera que conseguiría –como otrora se hiciese con otros instrumentos importantes adquiridos a la casa Merklin– algún trato preferente en el procedimiento de importación.

Aunque no tenemos documentada una fecha concreta, el proceso de adquisición del nuevo órgano se iniciaría posiblemente a finales de 1899 o principios de 1900, ya que con fecha de 24 de agosto de 1900 los PP. Redentoristas recibirían dos proyectos para su construcción: uno firmado por Charles Mutin, director y propietario de la casa *Aristide Cavallé-Coll*, y otro por firmado por Joseph Gutschenritter, director de la casa *Manufacture de grandes orgues Joseph Merklin et Cie*<sup>6</sup>, ambas de París, y que, si tenemos en cuenta tanto el tiempo necesario para la confección de los proyectos como en la demora del correo de aquella época, serían encargados posiblemente dos o tres meses antes.

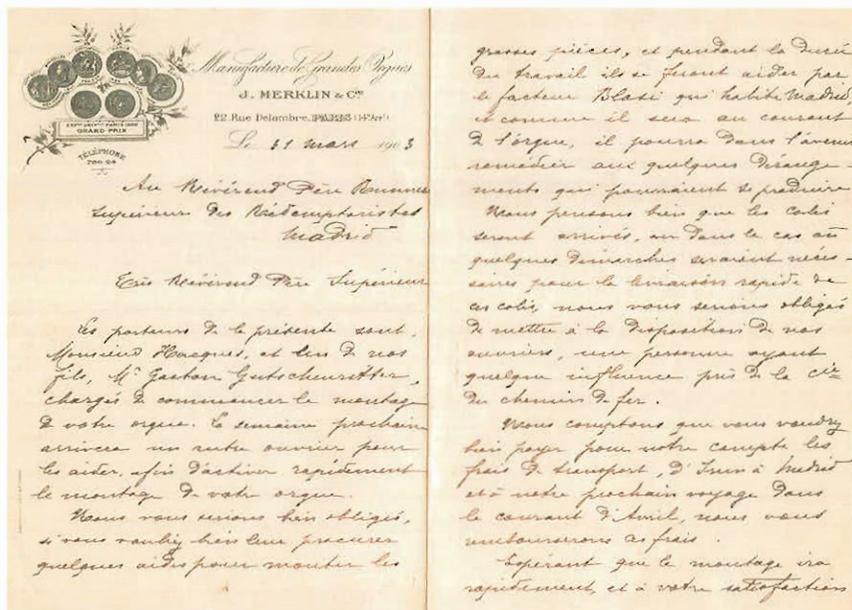
Desconocemos el porqué se abandona el magnífico y completo proyecto presentado por Charles Mutin y se adopta el de Merklin. Quizá, una de las razones pudo ser la económica, ya que el proyecto de Gutschenritter era 4.500 pesetas más barato que el firmado por el sucesor de Cavallé-Coll, presupuestando ambos la construcción de un instrumento con tres teclados manuales y pedal y una dotación de registros similar en número, si bien es importante señalar que la diferencia radicaba no solamente en el precio sino también en el tipo de sistema de transmisión<sup>7</sup>. Sea como fuere, el 17 de febrero de 1902 se inicia una serie de correspondencia –que se prolongaría hasta el 3 de octubre de 1905– entre la casa Merklin, representada por su director el Sr. Gutschenritter, y el Provincial de España –en ese caso el padre Runner– alternativamente con el Sr. Moreno Ballesteros<sup>8</sup>, organista del Santuario y ya

<sup>6</sup> Proyecto de la casa *Aristide Cavallé-Coll, Manufacture d'Orgues d'Eglise & de Salon*, París, 24 de agosto de 1900. Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano.

<sup>7</sup> Proyecto de la casa *Merklin et Cie., Manufacture de grandes Orgues Joseph Merklin et Cie*, París, 24 de agosto de 1900. Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano.

<sup>8</sup> El proyecto de Mutin describe claramente que la transmisión de los teclados será del sistema mecánico tradicional, y en el apartado V determina la inclusión de una *machine pneumatique* en el caso de elegir la segunda opción por él presentada de un órgano de tres teclados; la acción de la máquina *pneumatique* intervendría sólo para el teclado del Gran Órgano. Así mismo tenía prevista la colocación de *sommiers pneumatiques*, es decir, secretos neumáticos auxiliares para los bajos del Pedal y del 16' del manual. En el contrato que se firma entre la firma Merklin et Cie. y el Barón de Monte Villena se dice escuetamente que "*L'Orgue sera construit d'après le système pneumatique tubulaire*".

<sup>9</sup> José Moreno Ballesteros (Madrid, ca. 1874-1956) fue profesor de órgano en el Real Conservatorio de Madrid entre 1904 y 1913, en la etapa que media entre la muerte de Ildelfonso Jimeno de Lerma y la llegada a la cátedra del profesor Bernardo Gabiola. Moreno Ballesteros, que también había sido profesor de solfeo en el Conservatorio, ejerció su magisterio organístico en la misma época en la que Tomás



Carta manuscrita de Gutschenritter dirigida al Provincial de los Redentoristas el 31 de marzo de 1903. (ACPRM)

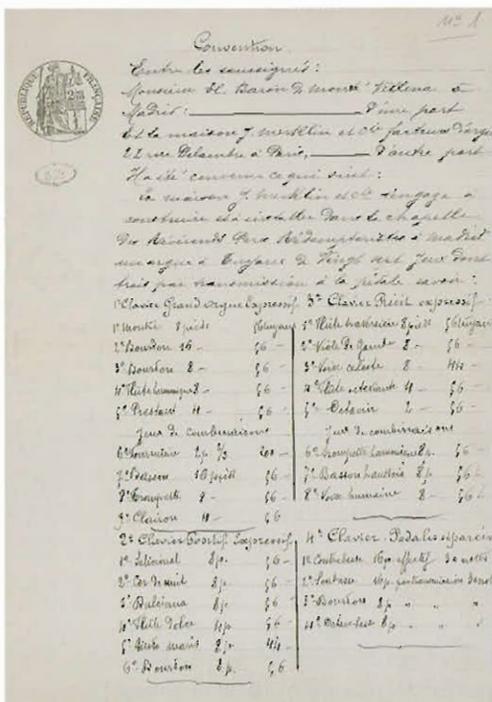
entonces profesor de órgano del Real Conservatorio. Gracias al testimonio de estos documentos que se conservan en el archivo del Santuario del Perpetuo Socorro podemos desarrollar la secuencia que llevó al diseño, construcción y montaje del órgano, pero dados los límites que imponen una publicación de este tipo, nos vamos a ceñir exclusivamente a los puntos más significativos de la trayectoria del órgano en aquellos años y a citar a sus protagonistas.

El 17 de febrero de 1902, Gutschenritter dirige una carta a Moreno Ballesteros en la que le indica que su empresa está dispuesta, en el caso de que se le encargue la construcción, a enviar todos los operarios para realizar el montaje y garantiza el posterior mantenimiento<sup>9</sup>. Con fecha de 15 de marzo de 1902 se firma el contrato en París entre el Sr. J. Gutschenritter y el Barón de Monte

Bretón actuaba como director del mismo, dada su condición de Comisario Regio. Su intermediación en la adquisición del órgano del Perpetuo Socorro es decisiva, ya que él personalmente modifica algunos aspectos de la disposición. Al mismo tiempo, actuó como valedor de la casa Merklin frente a Bretón en el proceso que llevaría a la adquisición de un nuevo órgano para el Conservatorio, estando también presente su figura en el proceso de construcción del órgano para el Teatro Lírico de Madrid, aunque en este caso trabajase para el "bando contrario": el círculo de Ruperto Chapí. Su personalidad organística sería requerida también en la reinauguración el año 1911 del órgano Merklin de la catedral de Murcia, tras la intervención de la casa Aquilino Amezcua. Fue organista en el Santuario del Perpetuo Socorro, según consta testimonialmente en las cartas de aquellos años, posiblemente hasta el año 1912, en el que pasó a ocupar el puesto en la Iglesia de la Concepción de Madrid, tras la construcción del nuevo órgano de Eleizgaray & Cia. Fue afamado director de orquesta y pianista en diversos teatros de Madrid, especialmente en el Teatro Lara. Su hijo Federico Moreno Torroba, el que sería famosísimo compositor, aprendería el oficio junto a su padre tocando en las iglesias y teatros de Madrid.

<sup>9</sup> Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista; Caja Documentos del Órgano.

Villena, quien en persona se traslada a la ciudad del Sena para cerrar la operación. En el contrato se detallan todos los aspectos de composición de los registros, sistema de transmisión, fuelles y demás detalles técnicos. La disposición que figura en el documento había sido modificada ampliándose en tres registros más, de forma que la disposición del I teclado *Grand Orgue* fuese lo más completa posible. También, y según la indicación de un manuscrito que se conserva donde se recogen las modificaciones, se sugiere la colocación de un registro adicional de *Bourdón 8'* en el II teclado *Positif*<sup>10</sup>. En el resto de la correspondencia que Gutschentritter dirige bien al padre Runner, bien al Sr. Moreno Ballesteros, se perfilan algunos problemas que surgen ante la posible instalación de una nueva *soufflerie électrique* que no estaba prevista. De hecho, este dispositivo no llegaría a montarse hasta siete años después de la inauguración del órgano por una serie de problemas técnicos ajenos a la casa constructora. En la correspondencia que sigue durante los meses de abril a septiembre, Gutschentritter pide la mediación de Moreno Ballesteros frente a Tomás Bretón, a fin de que el proyecto que han confeccionado para el Conservatorio sea impulsado frente al de Mutin/Cavaillé-Coll. Entre otras cosas, Gutschentritter lanza opiniones acerca del órgano del Teatro Lírico en comparación a lo que el nuevo órgano del Santuario iba a ser.

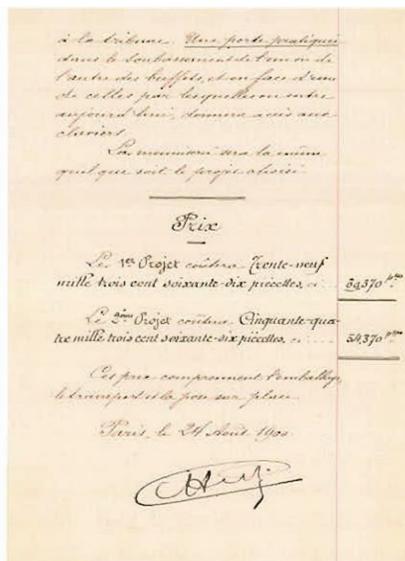


Contrato de compra del órgano del Santuario del Perpetuo Socorro firmado entre el Barón de Monte Villena y Gutschentritter. (ACPRM)

En febrero de 1903, el instrumento está prácticamente terminado en los talleres de la *rue Delambre* de París, y la correspondencia se centra, fundamentalmente, en solucionar el problema del paso de la aduana en Irún, donde los embalajes y cajas que contienen las piezas del órgano deberían ser transbordadas de un tren a otro, y es ahí donde surgía el problema de evitar que las cajas fuesen abiertas para sufrir la correspondiente inspección aduanera y así evitar el pago de aranceles<sup>11</sup>. Es en este punto donde las amistades y contactos del Barón de Monte Villena deben jugar un papel importante a fin de ahorrarse algún coste adicional. Como dato curioso se informa de que las

<sup>10</sup> Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano. Se trata de un documento manuscrito sin firma en el que se añade a la disposición del Gran Órgano los registros siguientes: Basson 16', Trompeta 8' y Clairon 4'. Además, aparece una nota escrita a carboncillo en la que se sugiere añadir un Bordón de 8' al teclado del Positivo. Sin embargo, este registro se montaría en el Récit.

<sup>11</sup> Carta dirigida al Padre Runner el 17 de febrero de 1903. Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano.



Presupuesto de la  
Casa Aristide  
Cavaille-Coll  
firmado por  
Charles Mutin el  
24 de agosto de  
1900. (ACPRM)

diecinueve cajas que contienen el órgano despiezado pesan 10.173 kg., es decir más de 10 toneladas<sup>12</sup>, y ocupaban tres vagones *capitonés*. Por fin, el 31 de marzo de ese año, Gutschenritter comunica al padre Runner que la siguiente semana llegaría a Madrid uno de sus hijos, Gastón Gutschenritter, y su contra maestro, el organero Sr. Hacques, para iniciar el montaje, ya que las piezas habían llegado felizmente a la madrileña estación de Las Peñuelas<sup>13</sup>. El 8 de abril, Gutschenritter comunica al Padre Runner que enviará al mejor armonizador que tiene en su taller en ese momento, y que casualmente se trata de un español, natural de un pueblo de la provincia de Burgos: Victorino González Lucas<sup>14</sup>. El nombre de este armonizador parece no decir nada

<sup>12</sup> Carta dirigida al Padre Runner el 13 de marzo de 1903. Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano.

<sup>13</sup> Carta dirigida al Padre Runner el 31 de marzo de 1903. Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano.

<sup>14</sup> Es curioso cómo Gutschenritter Carta dirigida al Padre Runner el 13 de marzo de 1903. Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano.

<sup>15</sup> Carta dirigida al Padre Runner el 31 de marzo de 1903. Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano.

<sup>16</sup> Es curioso cómo Gutschenritter da una serie de detalles muy precisos sobre la formación y procedencia de su querido armonizador Victorino González Lucas. Nacido el año 1877 en Hacinas (Burgos), su familia lo entrega para su formación a los Benedictinos de Sños. De ahí es recomendado para formarse en Francia, donde llega el año 1893, según nos indica Gutschenritter. Este dato es sorprendente, puesto que el tal Victorino es posiblemente la misma persona que más adelante se convertiría en el director de la empresa organera más importante de Francia durante el siglo XX, nada menos que la *Société González*, puesto que los datos que ofrece Gutschenritter coinciden con los de la escasa biografía del gran organero español. D. Victor González funda el año 1921 en París la constructora de órganos *Maese González et Cie*, junto con el organero Víctor Éphrena. La casa Maese González construirá importantes instrumentos en iglesias y grandes salas de conciertos en Francia, como la del Palais Chailot, Catedral de Reims, etc. y, junto al musicólogo Norbert Dufourcq instaurará un nuevo concepto de órgano, el llamado *órgano neoclásico*. Tras la desgraciada y prematura

a simple vista, pero se trata del que pasará a la historia como D. Víctor González, el organero más importante de la primera mitad del siglo XIX en Francia, fundador de la casa *Société González*, y que está considerado por muchos estudiosos como sucesor de Cavallé-Coll. Este dato otorga un valor añadido al nuevo órgano del Santuario.

Ese mismo día comienzan las labores de montaje, según aparece en la Crónica de la Casa de Madrid<sup>15</sup>. También se hace eco del comienzo de los trabajos en la Crónica que conforma los Anales de la Provincia Redentorista destacando que, “dada la grandeza del órgano se obligó a hacer cierta modificación en el coro para darle un poco más de fondo”<sup>16</sup>. El 28 de mayo, tal como si el mismo Gutschenritter teledirigiese desde París todas las operaciones, se adelanta a sus clientes nada menos que en proponerles quién podría inaugurar el órgano y el protocolo que ellos siguen de imprimir unas 2.000 invitaciones en grandes tarjetas para convocar a semejante acto a todo el ambiente artístico-musical de Madrid. Gutschenritter propone al Sr. Henri Dallier, organista titular de San Eustaquio en París, como una persona que está habituada a ese tipo de solemnidades; el único inconveniente era que por el concierto de inauguración el Sr. Dallier pretendía cobrar 1.000 francos, que no estaban dispuestos a pagar en Madrid<sup>17</sup>.

Tal como recogen las crónicas, el día 12 de junio de 1903, cuatro meses y dos días después de comenzar el montaje, tenía lugar el acto de inauguración

muerte de su hijo, D. Víctor González se dedicará a la restauración y reconstrucción de los órganos más importantes de Francia y su casa organera se refundará bajo el nombre *Société Daniñón González*, empresa que permanece hasta nuestros días bajo el nombre de *Société González*, siendo autora de la restauración de la Catedral de Meaux o del nuevo órgano de la Catedral de Beauvais, entre otros (*Revista Tesoro Sacro Musical*, año 1939, pág. 14; año 1956, pág. 115-116; Pérez, Mariano: *Diccionario de la música y los músicos*. Volumen 2, pág. 107, Madrid, 1985: Editorial Istmo).

Gutschenritter da una serie de detalles muy precisos sobre la formación y procedencia de su querido armonizador Victorino González Lucas. Nacido el año 1877 en Hacinas (Burgos), su familia lo entrega para su formación a los Benedictinos de Silos. De ahí es recomendado para formarse en Francia, donde llega el año 1893, según nos indica Gutschenritter. Este dato es sorprendente, puesto que el tal Victorino es posiblemente la misma persona que más adelante se convertiría en el director de la empresa organera más importante de Francia durante el siglo XX, nada menos que la *Société González*, puesto que los datos que ofrece Gutschenritter coinciden con los de la escasa biografía del gran organero español. D. Víctor González funda el año 1921 en París la constructora de órganos *Maese González et Cie.*, junto con el organero Victor Éphrene. La casa Maese González construirá importantísimos instrumentos en iglesias y grandes salas de conciertos en Francia, como la del Palais Chaillot, Catedral de Reims, etc. y, junto al musicólogo Norbert Dufourcq instaurará un nuevo concepto de órgano, el llamado *órgano neoclásico*. Tras la desgraciada y prematura muerte de su hijo, D. Víctor González se dedicará a la restauración y reconstrucción de los órganos más importantes de Francia y su casa organera se refundará bajo el nombre *Société Daniñón González*, empresa que permanece hasta nuestros días bajo el nombre de *Société González*, siendo autora de la restauración de la Catedral de Meaux o del nuevo órgano de la Catedral de Beauvais, entre otros (*Revista Tesoro Sacro Musical*, año 1939, pág. 14; año 1956, pág. 115-116; Pérez, Mariano: *Diccionario de la música y los músicos*, Volumen 2, pág. 107, Madrid, 1985: Editorial Istmo).

<sup>15</sup> *Crónica de la Casa de Madrid-Perpetuo Socorro*, Volumen 1893-1917, pág. 100.

<sup>16</sup> *Anales de la Provincia Española Redentorista*, Tomo IV, años 1901-1905, pág. 280.

<sup>17</sup> *Carta dirigida al Padre Runner el 28 de mayo de 1903*. Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano.

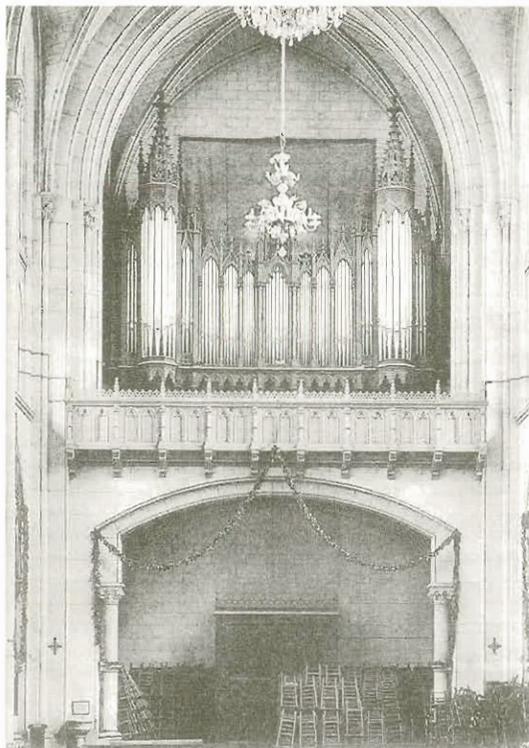


Foto del órgano sobre la tribuna, perteneciente a una colección de postales editadas en los años 20. Se aprecia el telón que tapa el rosetón para evitar la entrada de calor. (ACPRM)

que, según comenta el cronista, fue una función de carácter religioso en contra de lo que habitualmente se solía hacer en estos casos. Moreno Ballesteros, quien figuraba en el programa del acto como organista titular del Santuario, acompañaría desde el nuevo órgano toda la ceremonia, que fue presidida por el Nuncio de Su Santidad. Tras las correspondientes liturgias y bendiciones del órgano, participó un gran coro entonando el *Magnificat* y otras piezas, algunas del propio Moreno Ballesteros, como el *Genitori* y el *Himno a Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro*<sup>18</sup>. Como dato curioso, el cronista que relata el acto nos indica que a la inauguración asistieron diversas personalidades de Madrid y algunos organistas, advirtiendo que ninguno de ellos se atrevió a probarlo alegando que no lo entendían.<sup>19</sup>

En los dos años siguientes a la inauguración podemos comprobar cómo se van cumpliendo algunas de las previsiones que había vaticinado Gutschenritter

<sup>18</sup> *Crónica de la Casa de Madrid-Perpetuo Socorro*, años 1893-1917, págs. 100 y 102bis. El orden de la función fue el siguiente: 1º Rosario y bendición del órgano. 2º Después de exponer se canta el *Magnificat* en honor de Ntra. Sra. en *Faux-bourdon* con versos de órgano; el *Coelitum Joseph* de Marcial Adalid, en honor de San José; el *Dixit Dominus* de Theodor Dubois, en honor de San Alfonso; el *Tu es Petrus* de Nui; un fragmento del Credo de Gotton. 3º Exposición del Santísimo con el *Pange Lingua* de Couto, el *Tantum Ergo* de Cominales, y el *Genitori* de Ballesteros. 4º Bendición y reserva. Se concluye la función con el Himno al Perpetuo Socorro de Moreno Ballesteros, organista del Santuario. La parte vocal estuvo dirigida por el maestro D. Julio Cominales.

<sup>19</sup> *Crónica de la Casa de Madrid-Perpetuo Socorro*, años 1893-1917, págs. 103.

en cuanto a la agresión que el clima extremado de Madrid iba a infringir al instrumento. Efectivamente, en la carta de Gutschenritter del 9 de enero de 1904 se constata la existencia de problemas con los grandes tubos del Contrabajo y con el sistema de viento, así como algunos fallos en el funcionamiento de los secretos<sup>20</sup>. Ese año la correspondencia entre el padre Runner y la empresa se centra exclusivamente en conseguir que el nuevo órgano se mantuviese a punto y en subsanar las pequeñas averías que iban surgiendo. El 11 de agosto de 1904 Gutschenritter, felicitándose por haber conseguido un buen estado de mantenimiento en el órgano, se compromete a enviar un nuevo armonizador de su empresa para solucionar todos los problemas, el Sr. Mussillon<sup>21</sup>, quien acababa de instalar un nuevo órgano de la casa *Merklin et Cie.* en la Capilla Paulina del Vaticano<sup>22</sup>.

Concluyendo este breve repaso al proceso de instalación, decir que el dispositivo de viento estaba ubicado en la sala contigua a la tribuna e incorporaba un pequeño motor y un mecanismo de poleas que accionaban las bombas a fin de impulsar el viento al fuelle principal<sup>23</sup>. Este ingenioso artilugio posiblemente hubo de ser modificado completamente el año 1910 e instalado previa presentación de los planos correspondientes y obteniendo los permisos municipales y demás requisitos legales que una instalación eléctrica que consumía 280 voltios requería en aquel entonces<sup>24</sup>. El órgano de Merklin et Cie. de París había finalizado su rodaje e iniciaba su andadura de más de cien años de servicio litúrgico ininterrumpido.

## Descripción del órgano tras su instalación en la tribuna del Santuario del Perpetuo Socorro

Adosado al muro a los pies del templo, el mueble del órgano ocupa la superficie de toda la tribuna, prácticamente de lado a lado, dejando libre apenas un espacio de 70 centímetros hasta el muro. Con un diseño en forma de tríptico, este soberbio mueble de roble se alarga bajo el rosetón con ánimo de rodearlo. Su planta ocupa 16,28 m<sup>2</sup> y su máxima altura en el pináculo de la torre es de 8,5 metros. Su diseño es inconfundible: no hay otro igual en Madrid. Sólo es similar al magnífico instrumento de la Capilla de la Residencia de La Paz en

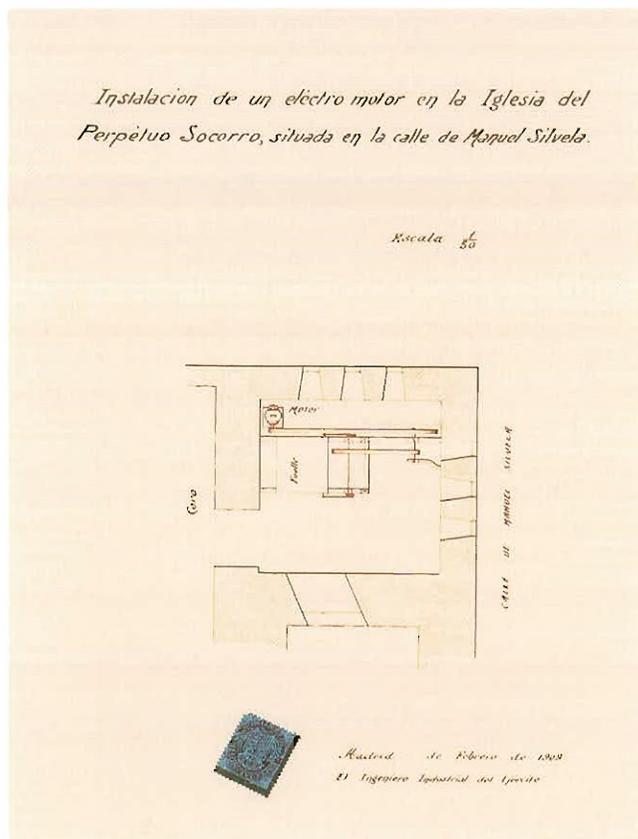
<sup>20</sup> *Carta dirigida al Padre Runner el 9 de enero de 1904.* Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano.

<sup>21</sup> *Carta dirigida al Padre Runner el 11 de agosto de 1904.* Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano.

<sup>22</sup> *Carta dirigida al Padre Runner el 17 de mayo de 1904.* Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano.

<sup>23</sup> Un sistema de bombas más sencillo que el empleado por Mutin en el órgano del Teatro Lírico, que hoy todavía se conserva en la iglesia de Santa Cruz.

<sup>24</sup> Se conserva un informe técnico del ingeniero industrial del ejército que da el visto bueno a la instalación. Junto a ella, un croquis con el artilugio dibujado en planta para delimitar su colocación. También, una cédula del Ayuntamiento de Madrid en la que se pide la licencia para la instalación de un motor eléctrico trifásico, tras el pago del correspondiente impuesto.



Croquis para la instalación de un sistema de impulsión del viento accionado con motor eléctrico del año 1908. (ACPRM)

Detalle de la colocación de la tubería sobre los secretos del II Teclado Positivo. (Santiago Orta)



la calle O'Donnell. Para su instalación hubo de cegarse aproximadamente la mitad de la superficie del rosetón con un muro de ladrillo y así evitar la entrada de calor a través de la vidriera. Es una magnífica construcción realizada en roble macizo de Borgoña, perfectamente curado y ensamblado, con profusión de ornamentos tallados y diseñado según las formas del estilo gótico que imperó durante gran parte del siglo XIX en la organería francesa. Ciertamente, la unidad de concepto constructivo y el desarrollo de los diversos elementos que lo constituyen, así como su ornamentación, le convierten indudablemente en una pieza maestra. Distribuido en dos secciones, el cuerpo de base es un gran zócalo apoyado sobre un pedestal cuyo alzado se articula entre pilastras y paneles, concluyendo en un pequeño arco gótico decorado con una hilera de arquillos trilobulados decorados con pámpanos. En los extremos, dos columnitas apoyadas sobre ménsulas figuran la sujeción de las dos esbeltas torres octogonales que enmarcan a ambos lados el diseño del cuerpo superior. Las torres están compuestas por una gran hornacina central y dos arquerías con unos pequeños arbotantes en la cumbre, y están rematadas por sendas agujas caladas rodeadas de pináculos. En el centro, un ventanal con un arco de cinco lóbulos y sobre él, a modo

de coronamiento, una especie de linterna que simula una aguja que surge del centro del instrumento. En el frontal se abren a cada lado de esta ventana central tres ventanales góticos flanqueados por semicolumnas con castillos de tubos que por su estrechez dan ese toque que caracteriza la visión de este instrumento. Todos los elementos que componen el ornamento de este mueble están tallados con primor de detalles de tal forma que muchos de ellos sólo se aprecian a corta distancia, lo que da idea de la calidad y esmero en el trabajo de aquellos artesanos, carpinteros y ebanistas que lo construyeron en París. La perfecta construcción y ensamblaje de todas las piezas que constituyen el mueble han conseguido que sea ésta posiblemente la parte del instrumento mejor conservada, a pesar de haber sufrido los excesos del clima madrileño durante más de cien años. Como nota curiosa se puede decir también que tanto las piezas que conforman el mueble en su fachada como en los costados, así como el armazón estructural que lo sujetaba, estaban ensamblados mediante un procedimiento de tornillería calibrada y tuercas embutidas en la madera, mediante el cual se podía montar y desmontar como actualmente nosotros podemos hacer con los muebles que comercializa una famosa empresa sueca. El mueble del Perpetuo Socorro mantenía así la línea de diseño gótico que la empresa Merklin había empleado mejor que ninguna casa organera del mundo, cuyos ejemplos más supremos están en la fachada principal del órgano de la Catedral de Murcia, en el órgano de la Catedral de Estrasburgo, y en otros instrumentos como el de Sant Epvre de Nancy, entre otros.

Dada la angostura de la tribuna de la iglesia, y al llevar el órgano la consola colocada delante en posición vuelta, hubo de hacerse volar aquélla unos 80 cm. hacia adelante mediante una estructura de hierro disimulada con unas ménsulas para que fuese posible colocarla. La proporción de tamaño relativa entre la altura del cuerpo superior y el basamento del mueble nos dicen claramente que el órgano fue diseñado y construido pensando en un sistema de transmisión neumática, ya que resulta excesivamente bajo para poder albergar cualquier tipo de mecanismo de reducción perteneciente a un sistema mecánico. Salen en la fachada 74 tubos de estaño con las bocas en forma de escudo soldadas, de los cuales apenas 10 cantaban. El resto eran tubos reales pero canónigos, sin sonido, ya que, como veremos más adelante, este órgano fue concebido para ser totalmente expresivo. Los cuerpos de tubos se distribuían en su interior todos al mismo nivel con los secretos colocados 15 cm más alto que el arranque de las ventanas de la fachada. La distribución de los cuerpos internos del órgano era asimétrica según el esquema que se describe a continuación. Al lado de la Epístola se encontraba el cuerpo de tubos correspondiente al Gran Órgano dividido en dos secretos diatónicos en forma de mitra. En el centro, el cuerpo de tubos correspondiente al II teclado *Positif*. Al lado del Evangelio, el cuerpo de tubos del *Recitativo*. Los tres cuerpos de tubería estaban encerrados en una gran caja expresiva compartimentada en tres secciones, siendo que la correspondiente a la del Gran Órgano tenía un

## DISPOSICIÓN

### Iº Clavier Grand Orgue Expressif

- Montre 8'
- Bourdon 16'
- Bourdon 8'
- Flûte Harmonique 8'
- Prestant 4'
- Jeux de combinaisons
- Fourniture 2 2/3' III
- Basson 16'
- Trompette 8'
- Clairon 4'

### IIº Clavier Positif Expressif

- Salicional 8'
- Cor de Nuit 8'
- Dulciane 8'
- Flûte douce 4'
- Unda Maris 8'
- Diapason 8'

### IIIº Clavier Récit Expressif

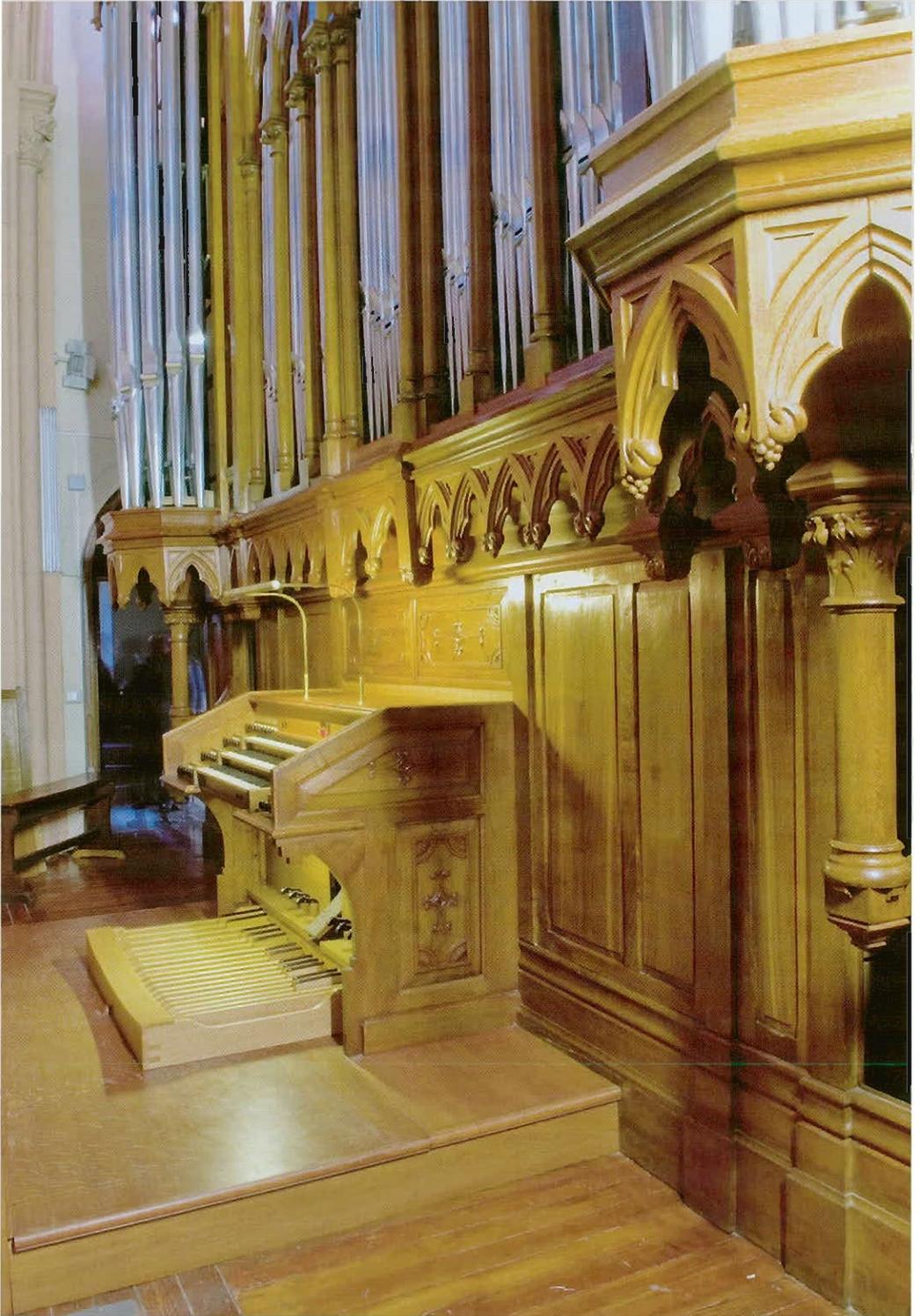
- Flûte traversiere 8'
- Viole de Gamba 8'
- Voix Celeste 8'
- Bourdon 8'
- Flûte octavante 4'
- Octavin 2'
- Jeux de combinaisons
- Trompette Harmonique 8'
- Basson-Hautbois 8'
- Voix Humaine 8'

### IVº Clavier Pedal

- Contrebasse 16'
- Soubasse 16' par transmission
- Bourdon 8' par transmission
- Octave Basse 8' par extension

### Pedales de acoplamiento y combinaciones:

- 1º Pedal de reunión del Iº teclado al Pedalier
- 2º Pedal de reunión del IIº teclado al Pedalier
- 3º Pedal de reunión del IIIº teclado al Pedalier
- 4º Pedal de Llamada de los juegos del Iº teclado
- 5º Pedal de reunión del IIIº teclado en el Iº
- 6º Pedal de reunión del IIIº teclado sobre el Iº
- 7º Pedal de reunión del IIIº teclado sobre el IIº
- 8º Pedal de reunión del IIIº teclado sobre el Iº en octava grave
- 9º Pedal (zapata) de expresión del Grand Orgue
- 10º Pedal de expresión del Positivo y del Recitativo
- 11º Pedal de Llamada de los juegos de combinación del Iº teclado
- 12º Pedal de Llamada de los juegos de combinación del IIIº teclado
- 13º Pedal de Trémolo
- 14º Pedal de combinación para los registros por grupos



ático sobrepuesto para poder encerrar la enorme longitud de los grandes tubos correspondientes al registro del *Fagot 16'*<sup>25</sup>. La caja expresiva central estaba a su vez dividida en dos compartimentos, uno para la tubería a partir de la segunda octava, y otro para los tubos o caños mayores que se colocaban en la parte central. Al otro extremo, el *Recitativo* se disponía de forma cromática con los caños mayores situados hacia el costado del órgano decreciendo hacia el centro. Las cajas se cerraban por la parte trasera mediante unas portezuelas desmontables accesibles desde un pasillo que recorría longitudinalmente todo el instrumento. Tras el pasillo estaban también dispuestos de forma longitudinal en tres secciones, los secretos del pedal sobre los que estaban montados a ambos costados el *Contrabajo 16'* y en el centro el *Subbajo 16'* común con el *Violón 8'* del Gran Órgano. Todos estos tubos de madera estaban prácticamente adosados al muro y fuera de la expresión, situados 35 cm por encima del nivel de los secretos de los teclados manuales.

En el cuerpo base albergaba cuatro fuelles de pliegue tipo *Cummings* que daban viento mediante grandes portavientos de madera a las máquinas *pneumáticas* y a los secretos. El dispositivo primitivo que montó el órgano, es decir, tanto la consola como la primitiva máquina neumática, el sistema tubular y el primitivo *relais*, no se pueden describir puesto que fueron desmontados en 1953. Como techo del cuerpo base estaban las tapas acanaladas de la secretaría de los teclados que arrancaban longitudinalmente desde el cajón de *relais pneumáticos* que estaban situados junto al pasillo de afinación.

Las piezas que componían toda la parte del sistema neumático y de los secretos se veían realizadas y terminadas con una gran precisión, limpieza y maestría. El material empleado en la construcción de los secretos era roble de primera calidad, así como en prácticamente toda la mecánica (secretos auxiliares, secretillos y máquinas neumáticas) y en otras piezas, como panderetes y las sujeciones de éstos. Sólo el armazón estructural estaba construido en madera de pino lacada en color gris. Sin embargo, la distribución de los cuerpos de tubos y el desacierto de la colocación de la tubería del pedal adosada al muro generaría la mayor parte de los problemas de mantenimiento que tuvo este órgano durante sus 100 años de vida, sumándose a ello el del difícil calibrado y mantenimiento del tipo de secretos empleado.

Como ya se ha dicho, la consola original se perdió con sus teclados, tiradores de registro, pedales de acoplamiento y accesorios, etc. Es posible que fuese muy similar a la que montaban otros órganos de la misma época. Los tres teclados manuales tenían 56 notas cada uno y estaban así dispuestos: primero el Gran Órgano, segundo el Positivo y tercero el Recitativo. La consola

<sup>25</sup> Parece una constante en este instrumento el haberse negado sus constructores a acodar ningún tubo y, sin embargo, a enrastrillarlos demasiado juntos, lo cual ha impedido un fácil mantenimiento de la afinación

estaba colocada sobre una tarima de más de 40 cm de alta, lo que permitía llevar todas las conducciones tubulares y mandos mecánicos por debajo.

El órgano montaba diez secretos: cuatro pequeños para el pedal y seis para los manuales distribuidos de la siguiente manera: El *Récit* disponía de dos secretos cromáticos, uno para la primera octava y otro para el resto de la tubería; el Positivo montaba dos secretos diatónicos en mitra, coincidiendo con la capilla central de la fachada; el Gran Órgano también disponía de dos secretos diatónicos en mitra; por último, el Pedal disponía de dos secretos diatónicos para el Contrabajo 16', situados en los extremos de la galería trasera, y en el centro otros dos secretos diatónicos para el Subbajo 16'. Toda la secretería del órgano funcionaba según los principios de una tecnología debida a una patente registrada por los organeros americanos Hilborne Roosevelt y Charles Haskell en 1879, vinculados a la fábrica de órganos Estey Organ & Co. de Bratelboro (USA).

Como ya se ha descrito en capítulos anteriores, Gutschenritter adquirió estas patentes americanas empleándolas en varios instrumentos construidos por aquella época, fundamentalmente guiado por la idea de que la tecnología que empleaban estos secretos era de una relativa fácil construcción para un taller bien organizado y especializado como el que él disponía, y porque garantizaban una respuesta rápida y silenciosa. Los secretos eran pues totalmente neumáticos y su denominación más acertada es la de *secretos neumáticos de doble cancela*.

El sistema de viento lo componían cuatro fuelles grandes de doble pliegue que iban conectados por conductos de madera a los secretos. El fuelle mayor abastecía de viento al Gran Órgano y al Pedal. El fuelle más pequeño abastecía sólo al Positivo, y los otros dos mediados, uno abastecía al *Récit* y el otro a todos los sistemas neumáticos de los que disponía el órgano, por eso se desmontó en 1953 al dejar de tener sentido. En una sala anexa al coro dispuso hasta 1952 de un motor eléctrico que accionaba dos bombas impulsando el viento a un regulador principal, pasando después a tener un ventilador soplante después de la reforma del 1953.

## Cien años de servicio continuado

Volviendo a recuperar el hilo de la historia, a partir de 1905, con los últimos trabajos realizados por los operarios de la firma Merklin enviados por Gutschenritter, no se conservan más documentos que hagan referencia al mantenimiento del órgano. En este año de 1905, hemos de citar el fallecimiento de Joseph Merklin en Nancy (Francia). Es muy probable que durante algunos años, incluso durante más de una década, los organeros que trabajaban para la firma Merklin, en su paso por España montando o revisando algunos instrumentos, continuasen con el mantenimiento, aunque esto no es seguro.



Publicidad de la  
Casa Pedro Ghys  
Guillemín. (ACPRM)

También podría ser posible, aunque no consta por ninguna parte, que el organero de Madrid, Ricardo Rodríguez, hiciese el mantenimiento hasta el año 1925, fecha de la que se conserva un contrato firmado el 17 de octubre de ese año, entre el organero José Heigl y el Rector del Santuario<sup>26</sup>. En el contrato se especifica sucintamente el tipo de trabajos a realizar y la periodicidad de los mismos, con un sistema que era el habitual en aquellos tiempos: una cantidad fija al año y a cambio realizar los trabajos de afinación y mantenimiento para mantenerlo siempre a punto. Los trabajos de mayor envergadura se facturarían aparte. En una nota marginal de este contrato, que no está fechada, se dice que el organero había desaparecido y que, por lo tanto, el contrato estaba rescindido. No sabremos nunca cuánto tiempo trabajó en el Santuario el señor Heigl.

Habían pasado más de treinta años desde la inauguración y el órgano necesitaba un buen ajuste general, y algo más que una simple afinación, pasando por una limpieza de toda la tubería y demás piezas, y por un repaso que incluía la sustitución de aquellos fuellecitos y membranas de los *secretos pneumáticos* que estuviesen muy deteriorados.

La siguiente intervención será nueve años más tarde. Concretamente del año 1934 se conservan dos proyectos de arreglos, incluyendo desmonte y limpieza, es decir, obras de envergadura debidas al desgaste propio de este tipo

<sup>26</sup> Contrato manuscrito de 17 de octubre de 1925, con las firmas de José Heigl. Organero, y Marceliano Gil, Rector. Documento conservado en el Archivo de la Provincia Española Redentorista: Caja Documentos del Órgano.

PEDRO GHYS GUILLEMIN - ORGANOS

Presupuesto para el presupuesto de arreglo del órgano del santuario del Perpetuo Socorro de Madrid

Revisión general de todos los tubos nuevos y arreglos de los grandes tubos de los flautados de 16 pies que por sus Al. necesitan un trabajo en el interior del montaje que será limpio y reparado en el sitio que ocupan.

Revisión general del órgano y del montaje interior para reparar, limpiar y limpiar los tubos nuevos y de tubos nuevos en partes necesarias para facilitar estos trabajos.

Reparar los tubos y sustituir los tubos dañados en el sitio en aquellos puntos que lo requieren, por altura y por otros puntos y puede ser objeto de arreglo de otros en su caso.

Reparar los agujeros, limpiar los tubos, sustituir la piel en los que lo requieren para su perfecto ajuste limpiar los tubos de los tubos y sustituir los que están dañados.

Revisión de los flautados de los órganos nuevos y de los órganos nuevos en otros puntos de los tubos nuevos, para reparar y de otros puntos de otros, por los tubos nuevos en el caso de otros que por sus dimensiones y necesidad de su el caso es usual.

Reparar los tubos y sustituir los que están en malos condiciones, para evitar las fugas y garantizar su perfecto funcionamiento.

Reparar la máquina accionada, así como es posible el tubo en un caso necesario, reparar todos los tubos, sustituir los tubos de otros que están pasando el vertido y en sus partes los tubos de la misma en altura de otros y otros.

Reparar el mecanismo en general, sustituir los tubos que están en los que necesitan sustituir, reparar el mecanismo de otros puntos y de otros necesarios.

Reparar el pedalete, sustituir los tubos que están en malos condiciones, para evitar las fugas y garantizar su perfecto funcionamiento.

PEDRO GHYS GUILLEMIN - ORGANOS

Revisión general de todos los tubos nuevos y arreglos de los grandes tubos de los flautados de 16 pies que por sus Al. necesitan un trabajo en el interior del montaje que será limpio y reparado en el sitio que ocupan.

Revisión general del órgano y del montaje interior para reparar, limpiar y limpiar los tubos nuevos y de tubos nuevos en partes necesarias para facilitar estos trabajos.

Reparar los tubos y sustituir los tubos dañados en el sitio en aquellos puntos que lo requieren, por altura y por otros puntos y puede ser objeto de arreglo de otros en su caso.

Reparar los agujeros, limpiar los tubos, sustituir la piel en los que lo requieren para su perfecto ajuste limpiar los tubos de los tubos y sustituir los que están dañados.

Revisión de los flautados de los órganos nuevos y de los órganos nuevos en otros puntos de los tubos nuevos, para reparar y de otros puntos de otros, por los tubos nuevos en el caso de otros que por sus dimensiones y necesidad de su el caso es usual.

Reparar los tubos y sustituir los que están en malos condiciones, para evitar las fugas y garantizar su perfecto funcionamiento.

Reparar la máquina accionada, así como es posible el tubo en un caso necesario, reparar todos los tubos, sustituir los tubos de otros que están pasando el vertido y en sus partes los tubos de la misma en altura de otros y otros.

Reparar el mecanismo en general, sustituir los tubos que están en los que necesitan sustituir, reparar el mecanismo de otros puntos y de otros necesarios.

Reparar el pedalete, sustituir los tubos que están en malos condiciones, para evitar las fugas y garantizar su perfecto funcionamiento.

P. Ghys Guillemín

Granada 13 de Julio de 1904

Presupuesto de la Casa Ghys Guillemín para el desmonte, limpieza y arreglo del órgano del Santuario del Perpetuo Socorro de Madrid. (ACPRM)

de mecánicas, a lo precedido de algunos materiales como el cuero planchado de los fuellecitos, y también debido a agentes externos como el clima de Madrid en el estío, a la acumulación de partículas debido a la carbonilla de la calefacción y al humo de las velas. Uno de los proyectos era debido al organero alemán establecido en España Juan Melcher<sup>27</sup> y el otro al organero establecido en Granada Pedro Ghys Guillemín<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Juan Melcher es uno de los organeros de origen alemán, junto a Alberto Merklín, Juan Braunn o Egidio Keller, que se afincan en España por motivo de la Primera Guerra Mundial. Todos ellos pasan a engrosar los talleres de las principales casas constructoras en aquellos tiempos, fundamentalmente la casa Aquilino Amezua y Eleizgaray, posteriormente independizándose y fundando sus propios talleres. Tras pasar por las casas de Amezua y Eleizgaray, Melcher dirige la empresa Otaño y Cia. en Vitoria. En 1917 funda, junto al organero Ramón Mar, una nueva empresa que construye numerosos órganos tanto de salón como de iglesia, entre ellos el nuevo de la Catedral de Ávila. El año 1923, tras separarse de Ramón Mar, funda la empresa Juan Melcher de Vitoria, de cuyo taller salen también numerosos instrumentos para toda España, de los cuales dos se montan en Madrid: uno para la Capilla de las RR. Hijas de María Inmaculada y el gran órgano del Teatro-Cine Palacio de la Música, para la Sociedad General de Espectáculos, un instrumento con tres teclados, y con casi 70 juegos de sistema eléctrico (1932). Melcher se afincó en Madrid a partir de 1930 y se dedicó a la reforma y mantenimiento de varios instrumentos de la capital. No obstante su fama personal no fue demasiado buena y ésta ha permanecido en la memoria hasta nuestros días.

<sup>28</sup> Pedro Ghys Guillemín era hijo del organero de origen belga Achilles Ghys que se formó en los talleres de la casa Cavallé-Coll en París. Achilles trabajaría por toda España en el mantenimiento de los instrumentos que la casa Cavallé-Coll tenía montados en ciudades como Madrid, Sevilla, Valencia, Málaga y Granada. Se estableció en España fijando su residencia en Granada, donde muere el año 1908. Pedro aprende el oficio de su padre y continuaría con su taller hasta su muerte en 1963. Su obra fundamentalmente estaba dedicada al mantenimiento de los instrumentos que su padre había construido en las iglesias de los Sagrados Corazones de Granada y Sevilla, en el Convento de Ntra. Sra. de las Angustias de Granada, en Alhama de Granada, etc., dedicándose intensamente a las reformas y restauraciones de numerosos instrumentos por toda Andalucía, entre los que destacan los de la Catedral de Málaga, el del lado evangelio de la Catedral de Granada, y el de la Basílica del Carmen de Jerez de la Frontera. De nueva planta se sabe que construyó algunos instrumentos menores y otros más importantes como el de la Iglesia del Santísimo Redentor de Granada y el de la Iglesia del

El proyecto de Juan Melcher pasaba por un desmontaje completo de toda la tubería, seguido de un apeo de los secretos y una renovación de todos los fuellecitos de su mecánica, presentando una relación del número de ellos<sup>29</sup>. Lo mismo ocurría con los secretillos del pedal y de la fachada, y también con los aparatos de los registros, el movimiento del *relais*, y un repaso de los fuelles grandes. A continuación repararía todas las posibles fugas en los conductos y depósitos, estanqueizando toda la instalación. Seguidamente repararía y ajustaría la *máquina neumática*, renovando las pieles y dejándola en perfecto estado. Siguiendo con los aspectos mecánicos, haría una revisión de toda la mecánica de acoplamientos, enganches y combinación. En cuanto a la tubería, los trabajos pasarían por una profunda limpieza y arreglo de los tubos deteriorados, pasando a realizar una armonización donde fuese necesario. Por último, el proyecto planteaba una afinación general. El trabajo propuesto por Melcher era una reparación y una puesta a punto en profundidad que, de haberse realizado, habría prolongado en buen estado la vida del instrumento posiblemente unos treinta años más.

La propuesta de Pedro Ghys era muy similar a la de Melcher, con la única diferencia de no ser tan profunda como para plantear la sustitución de todos los fuellecitos y pieles que proponía el primero, sino sólo de aquéllos que estuviesen deteriorados, por lo que había una diferencia sustancial en el presupuesto que llevó a la Comunidad del Santuario a su contratación. Por otro lado, Ghys era el autor del órgano de la casa de los redentoristas en Granada, y su padre, Aquilles Ghys, se había formado con Merklin en París, gozando, hasta cierto punto, de mayor reputación y seriedad frente a Melcher<sup>30</sup>.

En aquel año de 1934 se inician en Madrid las revueltas populares seguidas de saqueos de iglesias y conventos que se convertirían en un triste primer capítulo de una guerra civil abierta que se declararía apenas año y medio después. El Santuario del Perpetuo Socorro fue saqueado y convertido en un enorme almacén de mercancías y víveres, y el órgano sufrió algunos desperfectos, aunque afortunadamente no salió mal parado. De un librito publicado con motivo de los 50 años del Perpetuo Socorro en 1948 extraemos el siguiente

Sagrado Corazón de Melilla. Dada su relación con los Redentoristas de Granada es lógico que se confiase más en este organero que en Melcher.

<sup>29</sup> Melcher hace un cálculo exhaustivo de todos los fuellecitos de los secretos, así como de los fuelles-*relais* de la mecánica de registros y membranas del pedal. La suma total de estos asciende a la cantidad de 2.053 elementos, que él se proponía sustituir por nuevos. Esto hubiese supuesto una buena reparación, así como un buen trabajo.

<sup>30</sup> Para cerrar este episodio en el que tiene lugar la primera reforma del órgano, citamos la crónica de julio de 1934: *"Como a juicio de todos los peritos propios y extraños el órgano necesita una revisión total, pues no la ha tenido en treinta años que lleva de servicio; se pidieron presupuesto a Juan Melcher, organero de Madrid, buen artífice pero no de fiar en la ejecución de los contratos, y a Pedro Ghys Guillemín, organero de Granada, con buenas referencias de su persona y su técnica. Siendo además el segundo más barato, se optó por aceptarlo"* (Crónica de la Casa de Madrid-Perpetuo Socorro, Volumen 1933-1950, pág. 25).

párrafo<sup>31</sup>: “Ardieron diez altares, cuarenta y siete estatuas fueron descuartizadas, robados los radiadores, arrancada la instalación eléctrica, sustraído el comulgatorio; hendidos a hachazos para leña bancos, mesa de altar, púlpito y cancela (...) Las capillas laterales, tapiadas con ladrillos y convertidas en despachos de comestibles; los confesonarios llevados a la glorieta Bilbao para garitas de milicianos (...) Y por si estos daños fueran pocos, tres obuses cayeron sobre el edificio rompiendo muchas vidrieras abriendo un boquete en la esquina del ábside con la calle. Se salvó el órgano aunque muy destrozado.”

Terminada la contienda, en julio de 1940 comenzarían los trabajos de reparación de los daños y puesta a punto del instrumento, que quedarían terminados a finales de septiembre de ese mismo año. En cuanto a la empresa autora de estos trabajos, no está claro quién fue, pero, según se interpreta de los datos conservados en la crónica, serían los técnicos de la casa Amezá y Cía. de Hernani, empresa que había fundado al final de sus días D. Aquilino Amezá, junto a sus queridos socios los organeros Leocadio Galdós y Luciano Cauqual. En la crónica se menciona el nombre del Sr. Amezá. Descartada la identidad de este como D. Ramón González de Amezá, como veremos más adelante, sólo quedaba la empresa Amezá y Cía. que quizá el cronista, no conocedor de este mundo, relacionó el nombre de la empresa con el técnico. También es verdad que los organeros de esta empresa, Galdós y Cauqual, trabajaron en Madrid muchos años, así como sus hijos que le sucedieron en la dirección de la empresa.

No tenemos constancia documental exacta del alcance de los trabajos, aunque por los dos meses que duraron debieron ser de cierta envergadura. Tanto es así que el 24 de septiembre, y por indicación del mismísimo Padre Nemesio Otaño, vino a inspeccionarlos en calidad de técnico el entonces jovencísimo organista de San Francisco el Grande, Ramón González de Amezá, quien al año siguiente, y también por consejo del Padre Otaño, fundaría la gran empresa organera Organería Española S.A. (OESA). Este hecho da idea de la importancia que tenía la recuperación de este órgano para la música religiosa en Madrid<sup>32</sup>. Gracias a una anécdota relatada con cierto recreo en la crónica sobre el día de la reinauguración del órgano, un 2 de octubre de 1940<sup>33</sup>, sabemos que hubo un duro enfrentamiento personal por diferencia de criterios en cuanto al resultado de los trabajos de rearmonización que afectó a todos los registros entre el organero autor de los trabajos y uno de

<sup>31</sup> *Cincuenta años del Santuario del Perpetuo Socorro*, Madrid, 1948, Editorial El Perpetuo Socorro, pág. 40.

<sup>32</sup> *Cincuenta años del Santuario del Perpetuo Socorro*, Madrid, 1948, Editorial El Perpetuo Socorro, pág. 40.

<sup>33</sup> *Crónica de la Casa de Madrid-Perpetuo Socorro*, Volumen 1933.1950, 24 de septiembre de 1940, pág. 140.

<sup>34</sup> *Crónica de la Casa de Madrid-Perpetuo Socorro*, 2 de octubre de 1940, pág. 136.

los organistas participantes en el acto. En aquella velada, y a diferencia de la que tuvo lugar el día de la inauguración de 1903, el acto se desarrolló en torno a un magnífico concierto sacro, como cita el cronista, en el que participaron sucesivamente algunos de los grandes organistas del momento. Aquel día se dieron cita nada menos que el maestro Juan Tellería –compositor y director de orquestas en los teatros de Madrid y organista del Patrimonio Nacional<sup>34</sup>–, el maestro Joaquín Errandonea –organista titular del Santuario–, el maestro Ramón González de Amezúa –que acababa de suceder al eminente músico y organista Ignacio Busca de Sagastizábal en el puesto de San Francisco el Grande– y, de forma inesperada, el gran concertista Miguel Echeveste, que llegó de Pamplona la víspera de la reinauguración. El domingo 6 de octubre, como venía siendo habitual el radiar la misa desde el Santuario todos los domingos y fiestas, el maestro Echeveste aprovechó para ofrecer un magnífico concierto en directo a través de Radio Madrid, con un programa en el que se incluyeron varias piezas de Johann Sebastian Bach y su famoso “Magnificat”. La prensa de los días siguientes comentó con grandes elogios la retransmisión que recogió el magnífico sonido del órgano y la maestría del intérprete<sup>35</sup>. A raíz de este concierto radiado, Echeveste se ofrecería para realizar periódicamente conciertos por invitación destinados a recaudar fondos con destino a la restauración de la iglesia.

Al hilo de la participación del gran concertista Miguel Echeveste en la reinauguración del año cuarenta, es de justicia citar a todos los organistas que desde la creación de este instrumento han desfilado por sus teclados, muchos de ellos ya nombrados. En el primer tercio del siglo, junto a D. José Moreno Ballesteros, y como nota anecdótica, citar a D. Federico Moreno Torroba en calidad de organista meritorio. También consta la participación en algunos acontecimientos litúrgicos de D. Ignacio Busca de Sagastizábal. Desde 1925 el organista titular también sería un vasco: D. Joaquín Errandonea, quien se mantuvo en el puesto hasta el año 1978; Errandonea se había formado en la *Schola Cantorum* de París, estaba muy bien considerado en el círculo de organistas de Madrid y era amigo personal del compositor Pablo Sorozábal, feligrés del Santuario. Entre los años 40 y 50 era habitual la actuación de organistas como Juan Tellería, organista del Patrimonio Nacional hasta su muerte en el año 1949, Jesús Guridi, profesor del Conservatorio y “organista errante” por las iglesias de Madrid, como a él le gustaba decir; de Ramón González de Amezúa, Consejero Delegado de Organería Española y organista de San Francisco el Grande, y otros muchos concertistas como María Josefa Valverde de Mantecón, la que fuese gran discípula de Guridi y profesora interina de órgano en el Real Conservatorio, de María Concepción Lebrero, Eusebio Soto, y otros muchos.

<sup>34</sup> Juan Tellería fue el autor del himno falangista “Cara al sol”.

<sup>35</sup> *Crónica de la Casa de Madrid-Perpetuo Socorro*, 2 de octubre de 1940, pág.

En el mes de abril de 1951, la casa Organería Española, fusionada con la empresa Alberdi de Barcelona, bajo la dirección de Ramón González de Amézua, establece los primeros contactos previos a la realización de un gran proyecto destinado a hacer una reforma profunda en el sistema de transmisión del órgano. Ese mismo mes presenta a la Comunidad del Perpetuo Socorro un proyecto de electrificación y reforma que comienza con un informe sobre el estado de conservación del órgano en el que literalmente se dice: “*El instrumento es de magnífica construcción, majestuosa fachada, tubería excelente y muy bien armonizada y estado bueno de conservación de las maderas. El defecto fundamental del órgano estriba en el sistema de transmisión neumático, muy anticuado y hartamente gastado y averiado por cincuenta años de uso. Es un sistema de gran complicación y que apenas tuvo desarrollo, pues bien pronto se advirtieron entonces sus inconvenientes...*”<sup>36</sup>. Continúa la descripción del órgano diciendo que el pobre resultado que ofrece el sistema de transmisión puede ser mejorado radicalmente si éste se sustituye por uno de transmisión eléctrica, argumentando que este está universalmente reconocido como el más perfecto. Es justificable que en aquellos años estuviese muy de moda la electrificación de órganos de tubos en España, ya que era la solución a la que se veían abocados irremediabilmente todos aquellos órganos contruidos con sistemas *pneumáticos* en sus diversas especies y subespecies, puesto que dada la complejidad del mantenimiento de esos sistemas por un lado, y la carencia de buenos organeros especializados en su conservación por otro, la única empresa de carácter nacional que era el referente de este oficio en España se inclinaba unívocamente hacia la filosofía del órgano eléctrico.

La reforma que en un principio presentaba el proyecto inicial de Organería Española era muy ambiciosa y no sólo se detenía en electrificar la transmisión del *relais*, sino que iba más allá alcanzando la sustitución de la consola con todos sus mandos y teclados, y la modificación de la composición del segundo teclado, suprimiendo los registros de *Dulciana*, *Undamaris* y *Salicional*, y colocando en su lugar un *Nazardo* de 2 2/3', una *Címbala* de 11 hs. y un *Clarinete* de 8' o una *Corneta* de 11 hs. Los trabajos se llevarían finalmente a cabo entre los años 1952 y 1953, y se centrarían efectivamente en la supresión de todo el sistema neumático-tubular, incluyendo la máquina neumática y uno de los fuelles que le abastecían de viento a presión. Se modificaría el sistema de viento instalando un turboventilador y se cambiarían todas las pieles a los fuellecitos de los secretos. Al margen de estos tres principales trabajos se dotaría al órgano de todos los medios eléctricos propios del nuevo sistema de transmisión tales como cableado de tipo telefónico, rectificador, batería, cuadro eléctrico y una central de conexiones de *Standard Eléctrica* dotada de *relais* eléctricos como las que montaban las centrales

<sup>36</sup> OESA.

telefónicas. La consola original se desmontó y se sustituyó por la que actualmente dispone, con tres teclados nuevos chapeados en marfil y ébano y un sistema de accionamiento de registros a base de "lenguas de gato", y se ubicaría en un costado de la tribuna. Al mismo tiempo se desmontaría toda la tubería para ser limpiada y rearmonizada. La consola quedaría lista también para disponer de un nuevo cuerpo de tubos a distancia, un *Órgano de Ecos*, que se colocaría en la galería alta del Presbiterio. Este nuevo cuerpo del órgano se accionaría a través del tercer teclado. Por último, se añadiría un nuevo registro de Principal de 4' al Pedal constituido por una extensión de 12 notas sobre el juego de Contrabajo 16' y Contrabas de 8' del Pedal, accionado eléctricamente. En cuanto a la sustitución de los registros del segundo teclado del Positivo, parece ser que no cuajó la propuesta con lo que ese toque de Órgano Neoclásico que se le pretendía dar al instrumento quedó sin efecto, pues la sustitución de los registros proyectada habría convertido efectivamente el *Positivo* en un segundo teclado con un carácter más barroco, más clásico a la española, complementando el *Plenum* del *Gran Órgano*. Tampoco se llevaría a cabo un proyecto que se realizaba con cierta frecuencia en aquellos años como era colocar una segunda consola a distancia ubicándola en el Presbiterio.

#### Iº Gran Órgano (Expresivo)

- Violón 16'
- Flautado 8'
- Flauta armónica 8'
- Violón 8'
- Octava 4'
- Lleno III
- Fagot 16'
- Trompeta 8'
- Clarín 4'

#### IIº Positivo (Expresivo)

- Diapason 8'
- Salicional 8'
- Cor de Nuit 8'
- Dulciane 8'
- Unda Maris 8'
- Flauta dulce 4'

#### IIIº Recitativo (Expresivo)

- Flauta travesera 8'
- Bordón 8'
- Viola de Gamba 8'
- Voz Celeste 8'
- Flauta 4'
- Flageolet 2'
- Trompeta 8'
- Fagot Oboe 8'
- Voz Humana 8'

#### Pedal

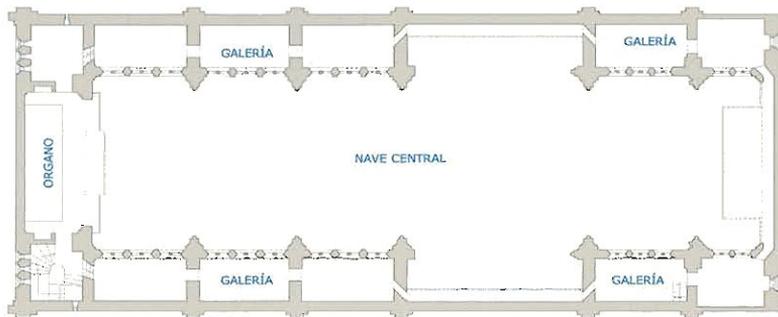
- Contrabajo 16'
- Subbajo 16'
- Bajo 8'
- Bordón 8'
- Principal 4'

#### Accesorios:

3 cajas expresivas; temblante IIIº; acoplamientos: II/I, III/I, III/II, I/P, II/P, III/P.

Tras esta importante reforma de Organería Española el mantenimiento y conservación de este órgano quedaría a cargo de dicha empresa hasta el año 1986.

En este espacio de tiempo hay que reseñar dos trabajos de mantenimiento que tienen cierta importancia, como son la reparación y sustitución, una vez más, de las pieles de algunos fuellecitos de los secretos y de todas las membranas o pistones de los secretos del Pedal. Este trabajo se llevaría a cabo en



Planta del órgano y galerías de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. (Archivo DGPH)

los años 70 por el Padre Barja, un religioso redentorista avezado en mantenimiento y reparación de órganos.

Por último, en el año 1984 se sustituirían todos los electroimanes del mando del *relais* a los secretos colocándolos nuevos, sustituyendo también el ventilador que había colocado Organería Española en 1953 por uno nuevo de Laukhuff. Estos trabajos los realizaría el técnico de Organería Española, Luis Val Macho, quien se había encargado de los trabajos de mantenimiento habitualmente durante aquellos años.

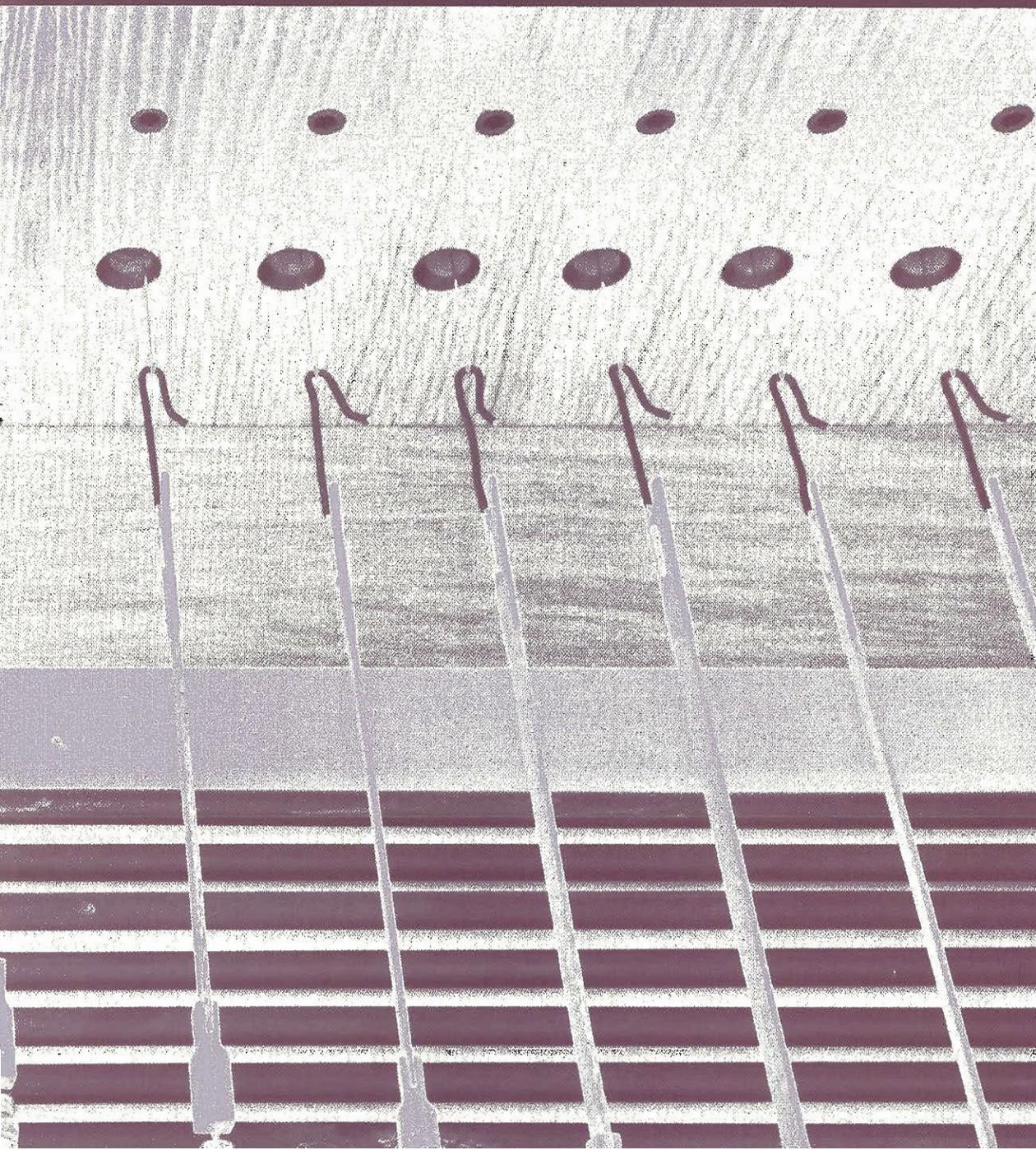
A partir de 1995, con el órgano ya en un proceso claro de declive en su funcionamiento de secretos y fuelles, el propio organista titular, Felipe López –autor de este artículo– se encarga personalmente de realizar el mantenimiento ante la negativa de las muchas empresas organeras consultadas, sin dejar de alentarlas a realizar los arreglos que lo mantuviesen con vida. Ya los últimos años se realizaron algunos trabajos de reanimación y afinaciones debidas a la empresa alemana *Peter Plum Orgelbau* de Marbach/Neckar, y al organero Federico Acitores de Torquemada (Palencia), que permitieron, no obstante, realizar cuatro grandes conciertos de órgano y una serie de más de doce veladas de “*Música y Meditación*”, con lectura de textos y música de órgano. En torno al gran órgano Merklin se había creado una nueva expectativa: se tomaba conciencia de su valor musical y de lo que representaría su recuperación, y gracias a ello se había creado un importante movimiento musical en la parroquia que trascendía a todo Madrid.

Ante un estado tan precario que producía continuos fallos en el sistema de funcionamiento de los secretos, que a pesar de ser una y mil veces reparados y reencuerados seguían ocasionando que innumerables tubos quedasen sonando, y con los tres fuelles literalmente reventados y remendados hasta lo impensable, el órgano dejaría de sonar definitivamente en abril de 2003, cien años después de su inauguración.



# Los **secretos** no funcionan

Decadencia y proyectos de intervención



## Decadencia y proyectos de intervención

### Proceso de decadencia en el estado de conservación

Como cualquier obra salida de las manos y del ingenio del hombre, un instrumento musical de las características de un órgano de tubos lleva asociado irremediablemente un proceso de decadencia y deterioro que va unido íntimamente al uso que se ha hecho de él y al cuidado en su conservación y mantenimiento.

La vida media de un órgano durante el siglo XVIII en centroeuropa dependía de dos aspectos fundamentales: primero, de la bondad de los materiales que se habían utilizado en su construcción junto a la habilidad y maestría del organero que lo había construido. Pero también, y en segundo lugar, dependía de la capacidad económica de la comunidad de la iglesia propietaria de cara a poder sustituirlo, todo o en parte, cada cuarenta o cincuenta años para así poder adaptarse al estilo de música del momento y a las nuevas necesidades que de él se derivaban. No obstante, en países como Alemania, Bélgica, Holanda y Dinamarca se conservan varias decenas de instrumentos en perfecto estado con más de 250 años a sus espaldas y también en España tenemos una de las colecciones más importantes de instrumentos del siglo XVIII, varios de ellos en un estado de autenticidad que sorprendentemente alcanza la práctica totalidad de sus piezas. En Madrid, el órgano del coro de las Comendadoras de Santiago (1725), con 284 años, sigue funcionando con su sistema original de viento y mecánica. La última reparación importante que tuvo es de 1779 (o sea, hace 230 años), realizándosele una sencilla limpieza y un pequeño repaso de afinación y ajuste en 1984 que le permite seguir activo.

Por el contrario, la mayor parte de los órganos construidos durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, de momento no llevan camino de ser tan longevos. Las razones: la complejidad de la tecnología que incorporaban, y el carácter experimental de muchos de los sistemas empleados en las transmisiones, que se encontraban en un proceso de desarrollo todavía embrionario y no bien definido.

El órgano del Santuario del Perpetuo Socorro planteó desde el principio un problema de conservación debido a la adaptación a la que tuvieron que someterse las maderas –fundamentalmente las de la estructura y las de la tubería– por el contraste entre el clima de París y el de Madrid, que aceleró, en alguna medida, el proceso de pérdida de la masa celulósica.

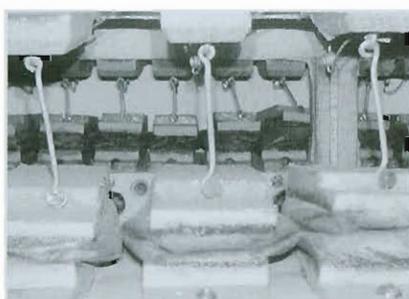
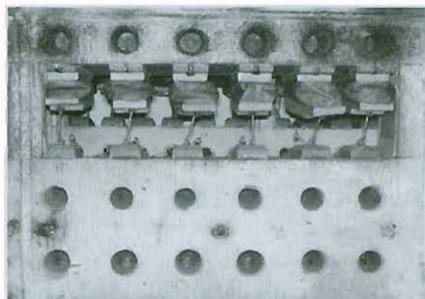
Las mecánicas, dada la calidad de sus componentes –principalmente madera de roble en los secretos–, se adaptaron mucho mejor, aunque las pieles con las que estaban realizados los fuelles y fuellecitos de las cancelas desgraciadamente acusaron continuas roturas debido a la sequedad ambiental, que convertía en quebradizo el cuero planchado con el que estaban hechos. Otro tanto ocurriría con la tubería, especialmente la de madera, con problemas de conservación que provocaban continuos desensamblijes y holguras en las entallas que hacían muy difícil mantener la afinación, según se refleja en los documentos conservados. Posteriormente, la aparición de grietas en las paredes de los tubos y en las bocas, junto a la merma o disminución de las capas celulósicas que forman el tejido de la madera de la que estaban fabricados los tapones, al igual que en las cuñas que sujetan las *lengüetas* contra el *zoquete* en los tubos de la lengüetería, hacían imposible un rendimiento sonoro adecuado, perdiendo poco a poco la sonoridad necesaria para ofrecer un resultado musical satisfactorio.

Todas estas incidencias afectaban directamente a la conservación del instrumento y, por supuesto, al estado de afinación general, por lo que hubieron de ser subsanadas sistemáticamente desde los primeros años de su instalación. Décadas después, con la intervención de Organería Española, se daría una solución drástica a este problema que consistiría en la aplicación de una capa de pintura sellante de gran densidad que cortaría este proceso al menos de manera provisional. Esta solución, como se vería después, sería la causante del agrietamiento de la mayor parte de los tubos de madera y de otros males en la fuellería y conductos al acelerar el proceso de resecamiento, por lo que las grietas prácticamente hicieron reventar la madera.

A partir de la década de los 70, la decadencia de funcionamiento en los sistemas de transmisión y secretos se acentúa debido al envejecimiento y al proceso de cristalización de los cueros. Las necesarias reposiciones periódicas de piezas que un sistema con *secreto neumático de doble cancela*, accionado por *transmisión neumática tubular* requiere para alargar su perfecto funcionamiento, no se habían realizado desde los años cuarenta, y su tecnología no era ya familiar para muchos organeros al haberse dejado de emplear

*Izquierda*  
Detalle del interior del secreto. En primer término, los fuellecitos muy deteriorados unidos a las válvulas de la segunda cancela. (Felipe López Pérez)

*Derecha*  
Detalle de dos líneas de fuellecitos y válvulas correspondientes a la segunda cancela de dos registros diferentes. (Felipe López Pérez)





*Izquierda*  
Vista de las cancelas de registro sin las tapas. (Felipe López Pérez)

*Derecha*  
Mandos eléctricos del *relais* para accionar el Pedal, añadidos por Organería Española (OESA) en 1953. (Felipe López Pérez)

varias décadas atrás. Las labores de mantenimiento se centraban pues en la reparación de los fallos puntuales más esenciales, y en someras afinaciones que permitían alargar un estado general de conservación deficiente, pero que permitían que el instrumento siguiese sonando y cumpliendo su servicio, aunque con una calidad sonora menos que aceptable, debido a una poco exigente armonización y afinación.

Con el paso de los años los problemas de mantenimiento ya no pueden disimularse y se agravan. Se realizan trabajos de sustitución en los electroimanes que accionan el *relais neumático*, y se sustituye el antiguo motor de los años 50. Se remiendan los fuelles que comienzan a romperse por la fragilidad y pérdida de elasticidad del cuero, pero no se atacan los problemas de fondo: la sustitución de los fuellecitos de los secretos y membranas del pedal, y la limpieza y ajuste de todas las mecánicas de las cancelas, que definitivamente llegarán a un estado de deterioro muy grave a comienzos del nuevo siglo.

En resumen, el estado de conservación del instrumento a mediados del los años 70, planteaba los siguientes problemas: Roturas y grietas en los fuelles y en los conductos; fallos continuos en los secretos; roturas de membranas en los secretos del Pedal; resecamiento general del maderamen, especialmente en los tubos de madera del *Contrabajo* y *Subbajo*, que poco a poco van perdiendo sonido. Por último, en general, el órgano mostraba una falta de vigor en la presión del viento, y comenzaba a acumular demasiada suciedad debido a la acumulación de carbonilla. La tubería de metal, por su parte, necesitaba una rearmonización general, y los tubos más grandes se doblaban en varias partes de su recorrido por su propio peso. Estaban especialmente afectados los registros de *Fagot 16'*, y los registros de *Trompeta 8'* y *Trompeta armónica* del *Récit* y del *Gran Órgano*.

## FUNCIONAMIENTO DE LOS DOSTIPOS DE SECRETOS

Como ya hemos dicho en el capítulo anterior, este instrumento incorporó un tipo de *secreto neumático* debido a una patente que los organeros americanos Hilborne Roosevelt y Charles S. Haskell habían perfeccionado en 1885, y cuyos derechos había adquirido Joseph Gutschenritter. Éste compraría una

licencia para poder utilizar el sistema que ofrecía esta patente, adaptándolo al funcionamiento de los secretos de varios órganos que salieron de sus talleres por aquellos años, entre ellos el del Santuario de Madrid<sup>1</sup>. La casa Merklin se había caracterizado, en toda su historia, por la aplicación de las innovaciones en los sistemas de transmisión que iban surgiendo, pensando siempre en conseguir un sistema óptimo, tanto para el organista como para la fácil y rápida respuesta del instrumento.

Concretamente, el órgano del Perpetuo Socorro estaba constituido por un sistema de transmisión basado en la *pneumática-tubular*, que transmitía la acción desde la tecla al *relais*, y por una secretería que empleaba dos tipos de secretos: un secreto *pneumático* de válvula individual y *doble cancela* para los teclados manuales, y una variante de éste que funcionaba mediante bolsas o membranas por aire entrante para el pedal. Los sistemas operaban de la siguiente manera: La acción a los secretos, es decir, la transmisión desde el teclado a los secretos, estaba encomendada a un sistema *pneumático tubular* asistido por una *máquina pneumática* colocada detrás de la consola en el interior del órgano. El sistema de transmisión "transmite" el movimiento que realiza el organista sobre la tecla del teclado hasta el secreto, o lo que es lo mismo, al pulsar una tecla se activa un mecanismo que utiliza el viento como transmisor de ese movimiento a otro mecanismo final. Es decir, como diríamos hoy, un «on-off», un *sí-no*, o un abrir-cerrar instantáneo y rapidísimo a distancia, que es lo que se denomina en organería *relais*.

En cuanto a los secretos, el funcionamiento era por aire saliente y el principio fundamental era el mismo que el que empleaban los secretos de *válvulas cónicas* (*Kegellade*) patentados por E. F. Walcker en 1842. Al abrir un registro, por el sistema de transmisión que fuere, un *relais* abre una válvula que da viento a la *cancela de registro*. Esta cancela corresponde a todas las notas de un registro completo que, de esta forma, queda listo para sonar. Al pulsar una tecla, y mediante la transmisión pneumática o eléctrica, un *relais* abre todas las pequeñas válvulas existentes para esa misma nota en todos los registros del secreto, produciéndose el sonido del tubo que corresponde al nombre de la tecla y a la cancela de registro abierta. El movimiento de apertura de la *cancela de notas* lo generaba un pequeño fuellecito unido a la valvulita individual. El fuellecito, al expulsar el viento (aire saliente) tiraba de la valvulita a la que está unido mediante un pequeño alambre, dejando pasar el viento de la *cancela de registro* al tubo correspondiente instantáneamente. De hecho, este sistema de *doble cancela* se basa en el mismo principio que el secreto mecánico, sólo que invertido. La *cancela del registro* sustituye a la *corredera*. En el caso de la *corredera*, ésta al moverse abre el paso del aire al arca de viento; en el caso de la *doble cancela*, lo que ocurre es que

<sup>1</sup> Además del órgano del Santuario del Perpetuo Socorro, el de la Capilla Paulina del Vaticano de 1904, y órgano de la Iglesia de San Martín de Andoain (Guipúzcoa) de 1907, entre otros.



Pasillo detrás de las cajas expresivas con dos hileras de tubería correspondiente al pedal. (Santiago Orta).

Vista superior de los secretos sin las tapas, en proceso de desmontaje. (Santiago Orta)

toda la cancela que está bajo un registro coge viento a presión; y en el caso de la *cancela de notas*, en lugar de abrir una sola válvula para las notas de un mismo nombre, se abre mediante un fuellecito una valvulita individual especialmente dimensionada para cada tubo.

El secreto del Pedal era una simplificación del de *doble cancela*, en el que el *relais* (accionado *pneumáticamente*) hacía vaciar unas membranas o bolsas terminadas con una tapa rígida (aire saliente) de una dimensión considerablemente mayor en comparación a la de los fuellecitos del secreto manual. En este caso, cada secreto o secretillo constituía en sí una sola cancela de registro, y permitía la separación y colocación a voluntad de los grandes tubos del Pedal aprovechando el espacio disponible y repartiendo los volúmenes.

## Siete proyectos de organería

Entre los años 1995 y 1998, la *Asociación de Amigos de la Música y el órgano del Perpetuo Socorro*, fundada con el objetivo principal de conseguir la recuperación del órgano del Santuario, solicita de forma oficial la oferta de un proyecto para la restauración del órgano a varias empresas organeras españolas y a una alemana. Las empresas que concurren a evaluar el estado del órgano fueron:

- *Peter Plum Orgelbau*. Marbach / Neckar, Alemania
- *Blancafort Orgueners de Montserrat*. Barcelona.
- *Taller de Organería Acitores SLL*. Torquemada (Palencia)
- *Hermanos Orta Organeros*. Murchante (Navarra)
- *Orgamusik*. Madrid.

Con anterioridad a esta campaña, existían dos pequeños proyectos de restauración: Uno, del año 1984, debido a la empresa británica *Nicholson & Co.*

de Worcester, Inglaterra, elaborado por el organero Denis F. Thurlow, y otro de 1994, debido al organero Luis Val Macho de Madrid, técnico que había pertenecido a la extinta empresa Organería Española y quien se había encargado del mantenimiento en las última décadas.

De estos pequeños proyectos citados hay que señalar simplemente que no eran tales, ni estaban completos ni eran exhaustivos, sino que, en el caso del técnico español, se limitaba a una puesta a punto general y, eso sí, a una ampliación de registros con un marcado carácter *barroco a la española* nada desdeñable. Concretamente se añadían tres registros al Pedal (*Tiorba 16'*, *Trompeta 8'* y *Clarin 4'*), cuatro al Gran Órgano (*Docena 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>'*, *Quincena 2'*, *Zímbala IV*, y *Corneta VII*), siete al Positivo (*Octava 4'*, *Tapadillo 4'*, *Nazardo 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>'*, *Flautin 2'*, *Diecisetena 1<sup>1</sup>/<sub>3</sub>'*, *Compuestas 2' IV-V*, y *Cromorno 8'*), y tres al Recitativo (*Nazardo 1<sup>1</sup>/<sub>3</sub>'*, *Zímbala 1/2' III-IV*, y unas "graciosas" *Campanillas*).

En cuanto al brevísimo anteproyecto de Nicholson & Co., se limitaba a trazar unas líneas maestras de intervención que pasaban por una restauración dividida en fases de cada uno de los teclados, sin entrar a remediar en profundidad el problema del funcionamiento de los secretos, quizá por no haber realizado una evaluación más detallada.

De los cinco talleres que se presentaron a evaluar y ofertaron proyectos completos y detallados, pasaremos esquemáticamente a resumir los aspectos más importantes de cada uno.

Claramente hay una acusada diferencia en cuanto al criterio y a la concepción del tipo de intervención a realizar que tienen los talleres de P. Plum, Blancafort y F. Acitores, respecto de los otros dos, Hermanos Orta y Organusik de Madrid. Los tres primeros estudian y valoran qué tipo de instrumento van a intervenir, cuál es su valor histórico y musical, qué tipo de intervención es la más conveniente y, en definitiva, de qué manera se puede recuperar y restaurar lo más importante conservando la esencia original del instrumento de Merklin, y supliendo las carencias de la forma menos agresiva posible. Los otros dos talleres simplemente plantean una reconstrucción sin entrar en más profundidades históricas ni estéticas ni filosóficas.

Ha sido fundamental la opinión de estos tres organeros para formar una idea básica que rigiese el proceso de intervención que debía hacerse en un futuro. Antes de pasar a las consideraciones particulares que cada uno emitió, y al diagnóstico de cada uno, se deben destacar que hay una serie de puntos en los que los tres maestros organeros estaban de acuerdo y que dan fundamento a la línea de intervención llevada a cabo:

1. Conservar los recursos sonoros originales y los elementos con valor histórico, es decir, compatibles con una reforma y una ampliación.

2. El órgano debía ser reformado en su sistema de transmisión, desechando en cualquier caso el sistema de funcionamiento primitivo, al no considerarlo válido por la dificultad de su funcionamiento y la poca garantía y fiabilidad de su conservación y funcionamiento.
3. La ampliación de los recursos sonoros, incrementando el número de registros que supliesen carencias, aunque siempre con un criterio similar al original.

El proyecto de *Peter Plum Orgelbau* es un profundo y completo estudio cuyo valor más importante quizá sea la colección de planos que este organero alemán, especializado en el diseño, realizara para la reforma integral del Merklin. Sus aspectos más significativos serían el desplazamiento hacia adelante de todo el mueble del órgano para ganar espacio en el interior, la construcción de secretos mecánicos con asistencia electropneumática para los bajos, y una ampliación de los efectivos sonoros de 16 registros nuevos, distribuidos de la siguiente manera: cuatro para el Pedal, seis para el Positivo, tres para el Gran Órgano y tres para el *Récit*. Por supuesto, en el proyecto del Sr. Plum se restauraba toda la tubería original, conservándose la consola y el mueble. Todos los demás elementos serían reconstruidos al estilo de la organería romántica con un sistema de transmisión mecánico.

El proyecto que presenta el organero *Federico Acitores* es quizá el más importante de los tres en cuanto al estudio y valoración que hace del instrumento original y en cuanto a los criterios estéticos que aplica para defender y justificar el tipo de intervención que propone. En este sentido, la valoración estética y técnica que hace del instrumento es francamente acertada, y la justificación de su proyecto está perfectamente fundamentada en razonamientos musicales y organeros de primera categoría. A este respecto, en cuanto a su valoración, subrayamos el siguiente texto:

*"El órgano del Santuario del Perpetuo Socorro es un instrumento de una época, obra de un prestigioso organero y está realizado con calidad y buenos elementos..."Es fruto de una estética en la que el órgano se haya en un estado decadente, de ahí que su sonoridad sea opaca..."La caja es buena y vistosa, aunque es lástima que tenga tantos tubos canónicos en su fachada y que se haya barnizado en brillo..."La tubería es de excelente calidad. Está muy bien construida y en un estado de conservación aceptable..."Pese a su excelente ejecución, el planteamiento interior del órgano, así como su concepción sonora, no son tan buenos: los tubos graves se amontonan peligrosamente. El acceso para el mantenimiento y afinación es complejo. No es buena que parte de los registros estén en fachada mientras que el resto permanezcan encerrados en caja expresiva. El Pedal es muy oscuro y el registro de Contrabass es más Flauta que Principal. El teclado Positif no tiene especial personalidad: es reiterativo de recursos que abundan en los otros dos teclados.*

Vista del pasillo detrás de las cajas expresivas donde se aprecia el mal estado de los secretos del Pedal y del muro del testero bajo el rosetón.  
(Santiago Orta)

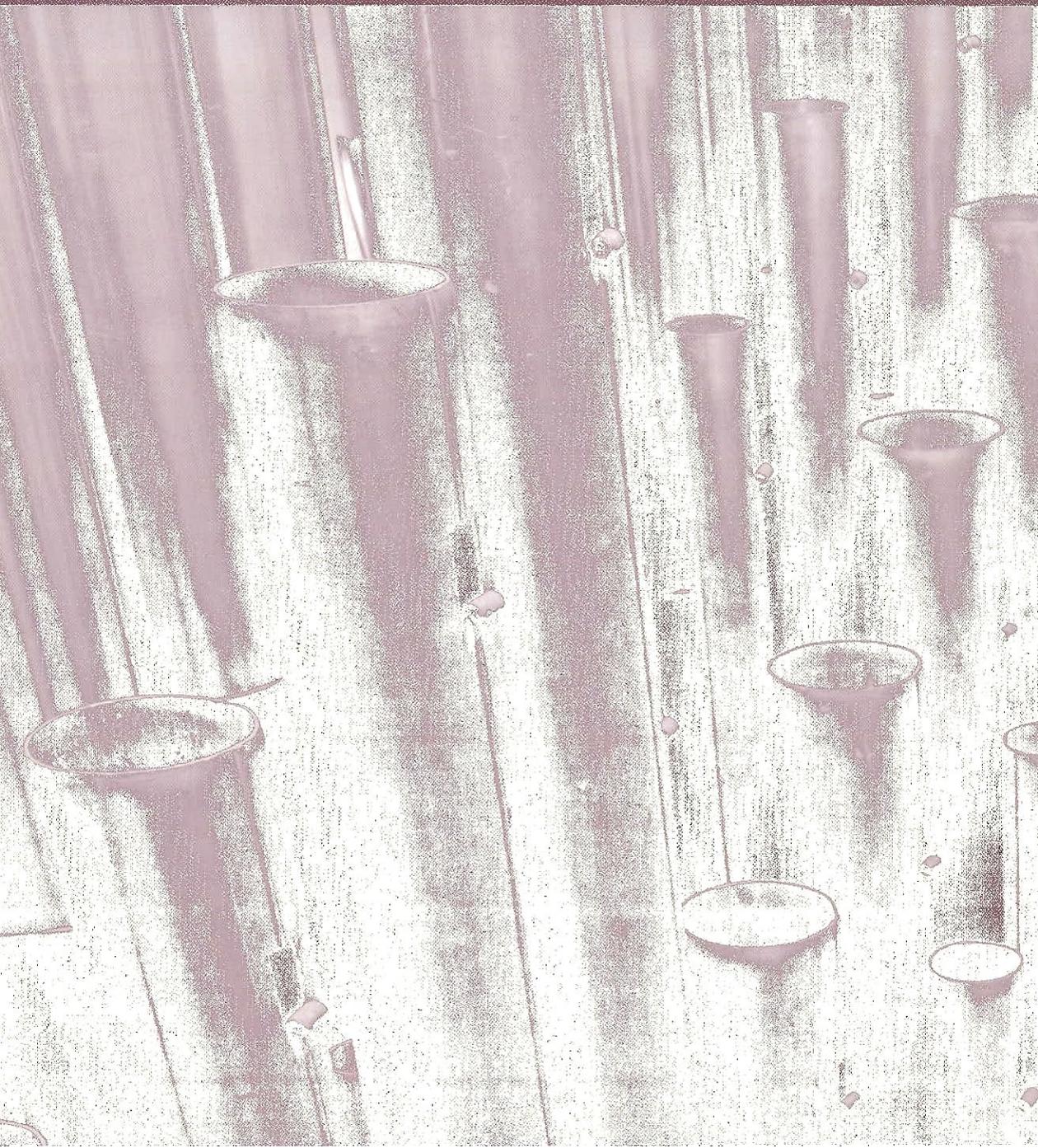


*Igualmente, la naturaleza de su maquinaria hacen de este órgano un instrumento poco flexible para la expresividad musical y muy poco duradero. Los secretos pneumáticos tienen una duración limitada debido a la debilidad de sus partes, y una respuesta musical poco viva. De hecho, hay numerosos tubos que no responden a causa del deterioro de los elementos pneumáticos de los secretos: tubos que no suenan, tubos que tardan mucho en responder, otros gimen en cuanto se activa el registro, otros sólo responden a veces, etc."*

En cuanto a las ideas principales que este maestro organero propone, se centran en: *"No se pretende una restauración estricta con criterios arqueológicos que, aunque muy respetables, pueden ser totalmente inoportunos en este caso. Se debe renovar la maquinaria del órgano haciéndola directamente mecánica para asegurar su supervivencia y su funcionalidad".*Más adelante, el maestro Acitores especifica *"la realización de una nueva transmisión de registros deberá ir acompañada de una tecnología electromecánica y de tiradores automáticos que permitan la aplicación de un combinador computerizado"*.

En cuanto a la adición de nuevos registros dice: *"Se quieren ampliar los registros sonoros del órgano de modo que permita solemnizar mejor la liturgia y posibilitar la interpretación de música de estilos más diversos".*No obstante, recalca al final: *"Asimismo, se quiere conservar el aspecto exterior del actual órgano y su carácter de órgano sinfónico"*.

Por último, el organero *Alberto Blancafort* hace una evaluación más esquemática del instrumento y un proyecto más sencillo aunque de líneas similares a los anteriores. Este organero propone convertir el órgano en un instrumento de tipo neoclásico "barroquizando" la disposición. Blancafort es el primero que propone la creación de un cuerpo de teclado Positivo en *cadere-ta* que permita liberar espacio interior para que la sección del Pedal pueda tener registros propios. En cuanto a las líneas maestras de su proyecto, pasan por los mismos criterios que los anteriores: construcción de secretos de corredera nuevos de sistema mecánico, con asistencia eléctrica para los bajos, y la restauración de la tubería existente añadiéndole quince registros nuevos.



# Recuperando la sonoridad instrumental

La restauración del órgano del Perpetuo Socorro

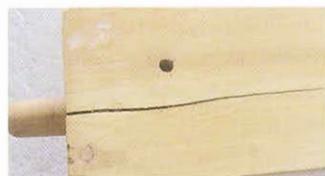


## La restauración del órgano del Perpetuo Socorro

La enorme empresa de recuperar y restaurar un instrumento de las dimensiones que tiene el que nos ocupa, había de abordarse en etapas, y como es lógico, establecer una jerarquización de unos trabajos frente a otros en función de su categoría y características. La obra fue planteada desde un principio en dos grandes partes: la primera abarcaría todo lo relativo al desmontaje y apeo de las piezas y elementos sonoros, la adecuación del entorno y la restauración del mueble. La segunda parte incluiría la restauración de todo lo relativo a lo que es el órgano en sí, esto es, la parte instrumental: elementos sonoros –la tubería–, las mecánicas, teclados, transmisiones, secretos, etc., y por último el viento. No obstante, y dada la compleja obra que suponía la rehabilitación de la parte instrumental, hubo a su vez de subdividirse ésta en dos fases.



Tubo de un Subbajo 16' con roturas en la parte superior y desajustes del tapón debidos a la sequedad y el calor, tras su cepillado y previo a su restauración. (Santiago Orta)



Como ya se había hecho en esta Dirección General de Patrimonio de la Comunidad de Madrid al intervenir en otros instrumentos, se estableció una diferenciación en el tratamiento específico del mueble y de la parte instrumental –esto es, el órgano–, separándose así los protocolos relativos a los trabajos destinados a la restauración del mueble de los propiamente relacionados con la organería para conseguir una mayor calidad en la ejecución de cada una de las especialidades.



Deformación en diversos tubos del Fago, 16' debida a su propio peso. (Santiago Orta)

### Fase Preliminar

En el año 2006 la Dirección General de Patrimonio de la Comunidad de Madrid sacó a concurso las obras del desmonte y apeo de la parte instrumental del órgano, de manera que todas las piezas de su mecánica y tubería fuesen perfectamente clasificadas y embaladas para su posterior estudio. Los trabajos fueron adjudicados a la empresa *Ingeniería de la Madera de Navarra*, quienes apearon toda la tubería clasificando registro por registro e instalándola dentro de unos armarios casilleros que construyeron para este propósito en las gaie-



Detalle en el que se aprecia la deformación de la madera agrietada y descolada en el extremo de un tubo de madera por la acción de la sequedad y el calor. (Santiago Orta)



Detalle de abolladuras y pliegues de la tubería de metal antes de su restauración ocasionadas por soportar su propio peso. (Santiago Orta)

ría del triforio, a ambos lados de la nave principal del templo. Asimismo, se desmontaron todos los elementos constituyentes de la mecánica: los secretos y los secretos auxiliares, así como todos los fuelles, conductos y demás piezas que componían el órgano, exceptuando el armazón estructural y las *cajas expresivas*, ya que estos elementos eran los que sustentaban el mueble exterior.

Dada la longitud de los tubos mayores correspondientes a la fachada, éstos se almacenaron en la sala anexa a la tribuna en el lado del Evangelio junto con los grandes tubos del registro de *Contrabajo 16'*, para los que fue menester disponer un complejo dispositivo de extracción puesto que originalmente habían sido montados antes de que se cerrase el mueble en el año 1903.

Una vez terminados los trabajos de desmonte y apeo se procedió a trazar un croquis que detallase su ubicación, y a marcar y etiquetar todas las piezas, quedando almacenadas para su posterior tratamiento.

El siguiente paso fue el de realizar los trabajos de adecuación del entorno que evitasen o atenuasen, en lo posible, las causas ambientales que en el pasado habían infringido daños en la conservación del instrumento. Los trabajos consistieron fundamentalmente en el saneamiento de las paredes de la tribuna; para ello se repararon todo tipo de roturas y grietas que existían en los enlucidos, instalándose además una capa múltiple de aislantes térmicos compuestos por lana de roca y planchas de cartón-yeso en el



Tubos de madera pertenecientes al Bordon de 8' una vez apeados. (Santiago Orta)



Tuberías apeadas, pertenecientes a diversos registros, montadas sobre sus tapas y panderetes. (Santiago Orta)



Tuberías apeadas, pertenecientes a diversos registros, montadas sobre sus tapas y panderetes. (Santiago Orta)

muro que cierra el rosetón que, de esta manera, evitara el calentamiento en el interior del órgano. Con las obras de reparación y pulido del pavimento y la reconducción de las líneas eléctricas con un nuevo cableado perfectamente aislado quedaba acondicionado todo el entorno de la tribuna.

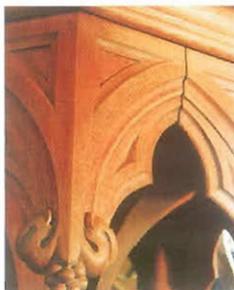
## Fase I<sup>a</sup>. Restauración del mueble

El mueble del órgano estaba cubierto por una capa de barniz sintético a base de poliéster que le había sido aplicado, con muy poca fortuna, a comienzos de los años 80. Tras la realización de las catas correspondientes se nos mostraba el acabado original que tenía el roble y el oscurecimiento real que el poliéster había producido a la madera, así como el empobrecimiento y el tacto de acabado sintético que no sólo afeaban sino que hacían perder nobleza y calidad artística a una obra de talla de tan alta categoría y belleza. Tras el correspondiente concurso, la empresa de restauraciones Rescón S. L. sería adjudicataria de los trabajos. El equipo de expertos de esta empresa realizaría durante cuatro meses, con un trabajo ímprobo tanto por su magnitud como por la complejidad del mismo, la tarea de ir decapando y levantando poco a poco la capa de poliéster que si en las superficies planas no ofrecía mucha dificultad, en todas las piezas que habían sido talladas –o mejor dicho, cinceladas– era trabajo muy difícil. Es realmente sorprendente contemplar toda la crestería y los ornamentos que el estilo gótico muestra en los remates de los gabletes, arquillos, así como la profusión de talla de hojas y nervaduras, aunque no es posible a simple vista sino cuando se está colocado prácticamente en el techo del órgano.

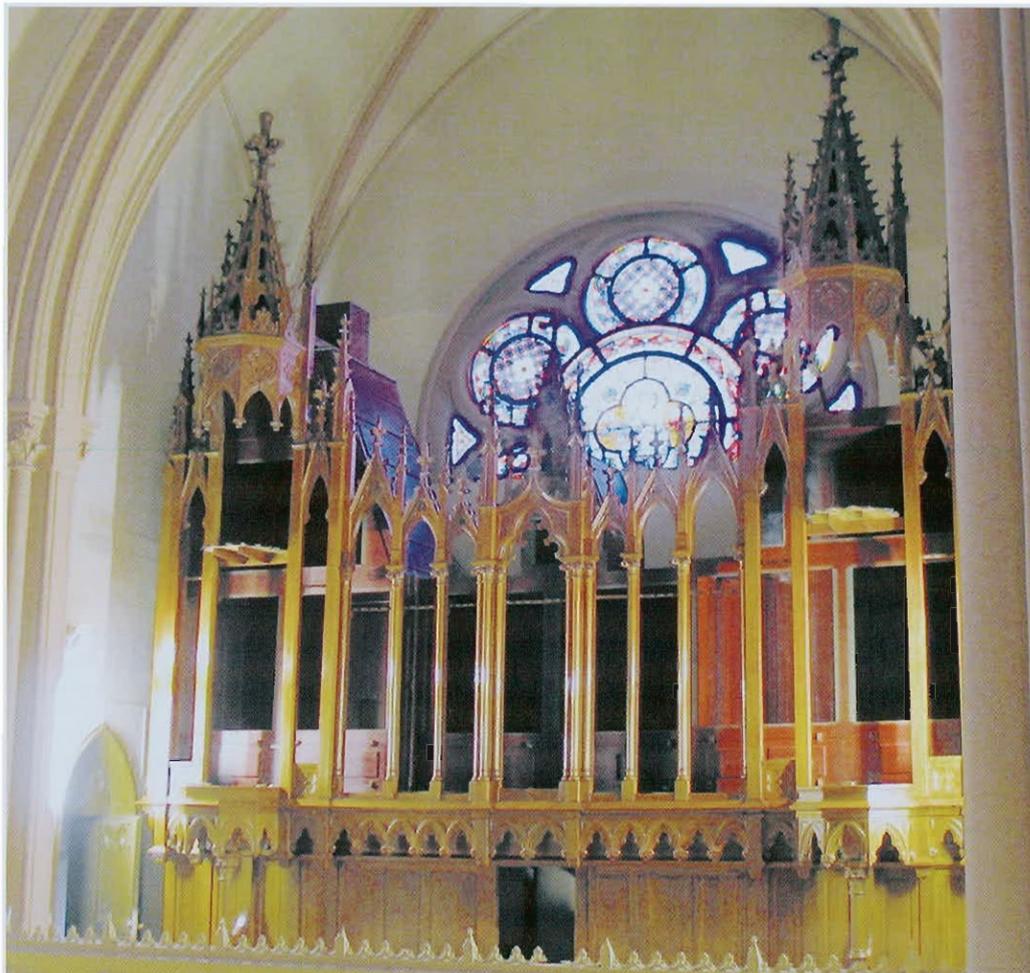
Todo el maderamen fue tratado y nutrido con ceras y con xilófenos para preservar su estado, aunque el clima de Madrid no plantea demasiados problemas en este sentido. En cuanto a la reparación y reimplantación de elementos perdidos o desprendidos, se recolocaron varios remates de *ganchillos* y *florones*, y se reensamblaron algunas juntas que con el paso del tiempo se habían abierto provocando separaciones entre elementos estructurales. También hubo de reconstruirse uno de los arquillos que coronan el basamento del órgano y que coincidían con la posición del organista sentado ante la consola. Obviamente, este elemento había sido cortado a propósito para evitar



Catas de limpieza en los paneles y en la talla del frente.  
(RESCON. Conservación y Restauración)



Enchuletao de separación de paneles.



molestias al ejecutante. El acabado que se decidió aplicar al mueble una vez terminado, fue el de una cera natural aplicada con técnica de "muñequilla".

## Fase IIª. Restauración de la parte sonora

Los criterios previos a la hora de intervenir con el fin de rehabilitar un instrumento de unas características tan complejas y peculiares como las del que nos ocupa, deben ser muy pensados y meditados a conciencia, ya que nos enfrentamos a una obra perteneciente a una época relativamente reciente de nuestra memoria histórica en la cual la organería empleaba tecnologías en desarrollo que, en su tiempo, fueron consideradas revolucionarias pero que con el paso de los años se manifestaron no tan adecuadas, abandonándose definitivamente pocas décadas más tarde. Además, su estado de conservación y la problemática que presentaba en su concepción mecánica el instrumento planteaban dificultades añadidas. Por lo tanto, el reto que suponía la

Mueble del órgano una vez concluida la restauración, vacío de los elementos pertenecientes a la parte instrumental.  
(Santiago Orta)

intervención en el Perpetuo Socorro era mucho más arduo que si el órgano en cuestión hubiese sido construido a mediados del siglo XVIII y por tanto perteneciese a la época del *órgano barroco español*, e incluso más complicado y problemático que si fuese un instrumento salido de las manos de los mismísimos hermanos Silbermann.

Se determinó que el criterio a seguir debía apostar por una solución general que fuese buena para cumplir el fin último de un trabajo de estas características: esto es, el mantener la sonoridad original y la utilidad de un instrumento que pertenece a una época muy particular, pero que, en su devenir histórico de más de un siglo de vida activa, fue recibiendo los aportes y transformaciones que los gustos y las tecnologías de cada momento le fueron añadiendo. También se determinó que habría que huir de un espíritu conservacionista extremo que busca la reconstrucción de todo, sea bueno o malo, y que no distingue entre lo que realmente es histórico y lo que simplemente es un experimento fruto de una época en la que las revoluciones maquinistas y las aplicaciones de las modernas tecnologías de aquel entonces movían el entusiasmo de los que se dedicaban a estas artes. Sin duda ninguna, debería preservarse lo realmente valioso de cada instrumento, es decir, aquellos elementos únicos y genuinos de un estilo o de un constructor. Centrándonos en el órgano del Perpetuo Socorro, los elementos más valiosos son su sonoridad, debida a la composición material de la tubería y a la característica de su armonización, y el mueble en su conjunto con los tubos de fachada. Y como elementos secundarios, su sistema de transmisión *pneumático-tubular*, la secretería *pneumática de doble cancela* y el sistema que producía viento.

La disyuntiva venía ahora en cómo acometer el trabajo de restauración de todo lo concerniente al sistema de transmisión y secretos. Como se ha explicado en capítulos anteriores, el sistema *pneumático-tubular* que originalmente se montó en el órgano del Perpetuo Socorro reunía un conjunto de técnicas que tuvieron su época de apogeo coincidiendo con el final del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, cuando fue desbancado completamente por el sistema eléctrico, debido fundamentalmente al menor coste de este último y a su mayor eficacia y posibilidades. Desgraciadamente el sistema *pneumático-tubular* original no existía ya. Se había perdido definitivamente en la reforma de 1953, y el plantearse una reconstrucción de un sistema como aquél, o sea, reconstruirlo de nuevo, no se justificaba bajo ningún



Aplicación de un acabado de protección sobre un tubo tras su restauración. (Santiago Orta)



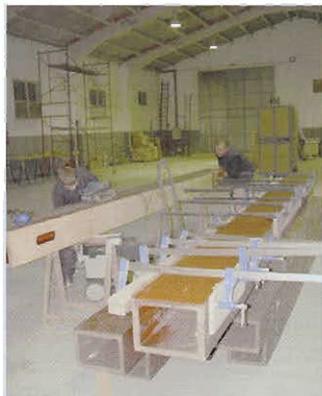
Proceso en el que, tras retirar la suciedad adherida a la superficie del tubo, se aplica una solución específica para su limpieza y posterior pulido. (Santiago Orta)

punto de vista, puesto que no solamente se había perdido esta pieza fundamental del órgano, que era la que movía la transmisión de los teclados y de los registros hasta el *relais* del secreto o de la cancela del registro, sino que, como ya hemos relatado, se había perdido también la consola original con todos sus mandos, teclados y demás mecánicas.

Ahora llegaba el tema espinoso, el gran dilema: ¿qué hacer con la secretaría? Como ya hemos explicado, el fallo sistemático de los fuellecitos de válvula individual es el que había desencadenado definitivamente la parada del órgano en el año 2003. El sistema de *secreto neumático de doble cancela* que montaban en aquellos años los órganos de cierta dimensión salidos del taller de Gutschenritter dieron problemas a lo largo de su vida activa por lo cual, más tarde o más temprano, terminarían siendo modificados. Por lo tanto, la idea de realizar un trabajo cuyo resultado final fuese la reparación de una máquina que trabaja con un sistema en el que se emplean casi 1.850 fuellecitos y cuya duración en perfecto estado no se garantiza más allá de diez o quince años, no era nada justificable por muy histórico que fuese el invento. Sobre todo cuando el principal inconveniente que tenía ese sistema era la extrema delicadeza del material con el que se hacen los fuellecitos –un cuero planchado finísimo que es altamente sensible a la sequedad y a la humedad– cuya flexibilidad debe estar siempre intacta y no romperse, algo difícil si recordamos las palabras del propio Alberto Merklin cuando afirma que este sistema no era apropiado para climas secos como el de Madrid. Sabemos que esta determinación podía tener detractores y partidarios. No obstante, como vimos en el capítulo anterior, teníamos el aval de cuatro informes pertenecientes a cuatro organeros de reputada fama que, tras estudiar detenidamente el estado del órgano, habían coincidido –sin haberse puesto de acuerdo entre ellos, puesto que algunos no se conocían– en emitir el mismo diagnóstico y en proponer soluciones muy similares.

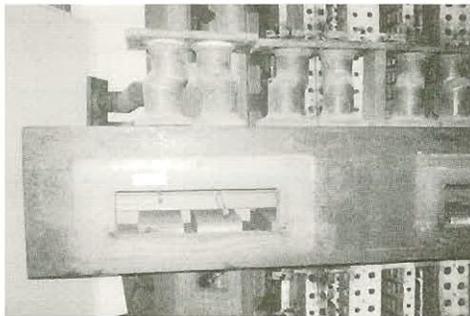
Es obligado decir que desde la Dirección General de Patrimonio Histórico se tuvo la suficiente amplitud de miras sobre este problema como para dejar abierta la posibilidad de intervenir en este órgano a las empresas organeras que propusiesen soluciones dentro de un abanico de posibilidades diversas y según las prescripciones técnicas que los pliegos ofrecían. A este respecto, se plantearon las siguientes cuestiones:

El órgano había sido neumático-tubular, por lo tanto cabía la posibilidad de rehacer la neumática, aunque esta opción se consideró como la menos aconsejable, por el cúmulo de razones que se han expuesto.



Trabajos de restauración de los grandes tubos del Contrabajo 16'. (Santiago Orta)

El órgano incorporaba –desde 1953– el sistema eléctrico para transmitir la acción de los teclados al *relais* del secreto y a la cancela de los registros desde los tiradores; ahora bien, reconstruir todo el funcionamiento con un sistema exclusivamente eléctrico (incluyendo los secretos) devaluaría significativamente la calidad final de la intervención.



Vista de la primera cancela de registros correspondiente al viento de los registros. (Felipe López)

El órgano nunca había sido de transmisión mecánica, pero este sistema tradicional se había revelado como el mejor, más seguro y duradero de todos los empleados, lo cual en sí era muy aconsejable, aunque encerraba un gran inconveniente, un *handicap*: la causa de todos los males que había iniciado un proceso histórico, una búsqueda de soluciones técnicas que nos hemos parado a describir en los primeros capítulos de este libro, es decir, cómo solucionar el problema del peso de los teclados en un instrumento con válvulas tan grandes como para abastecer varios registros de fondo de 8 y 16’.

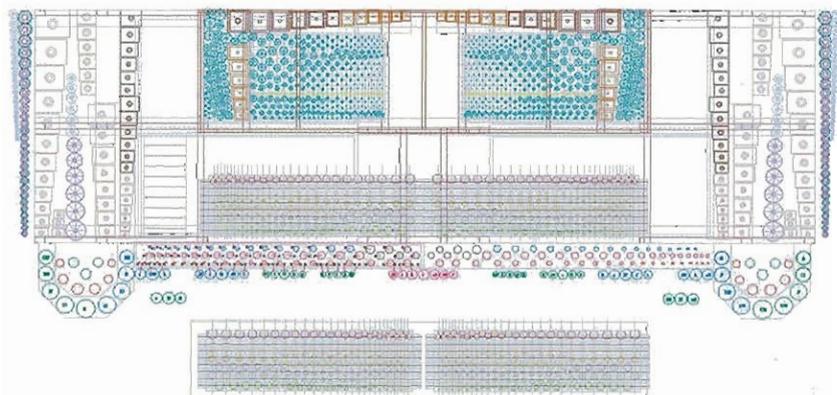
Llegados a este punto, volvíamos al principio, ya que habíamos cerrado el ciclo completo de la historia y evolución de la organería desde el año 1835 hasta nuestros días. Partiendo de las aplicaciones de las *palancas pneumáticas* de Ch. Barker, pasando a los secretos de *válvulas cónicas* de E. F. Walcker, y a los nuevos secretos *pneumáticos* patentados por los americanos H. Roosevelt y Ch. S. Haskell y sus diversas variantes y, continuando con los trabajos de los físicos *Schmoelle-Molls* y el posterior desarrollo de la transmisión eléctrica y las *electroválvulas*, habíamos vuelto al comienzo.

La solución dada creemos que es la mejor, y pasa por una combinación de los sistemas de transmisión y secretería que modernamente son empleados en la organería actual por las mejores casas constructoras del mundo. El empleo de un sistema mecánico de tipo balanza sería destinado para la acción de los teclados manuales, junto con un sistema eléctrico digital, dotado con un dispositivo de válvula individual –a imagen y semejanza del sistema de válvula cónica (*Kegellade*)–, que actuaría sólo para las octavas graves de los registros de 8 y 16’ completos, y que permitiría a su vez disponer de varios juegos completos sobre secretos auxiliares activados digitalmente para compartir y transmitir, es decir, dar la posibilidad de hacer reversibles algunos registros. Esta solución, aparentemente complicada no lo es tanto. Se trata sencillamente de descargar del secreto mecánico tradicional la servidumbre de abastecer de viento a los grandes tubos pertenecientes a la primera octava de los registros de 8’ y 16’, y empleando esta misma tecnología, tener la posibilidad de hacer reversibles, es decir, de usar sobre varios teclados algunos juegos especialmente interesantes (Fagot 16’ para G.O. y pedal; Salicional 8’ como Violonchelo 16’, prolongado con 12 tubos nuevos; Bordón

8' del *Récit* como Violón amable 16' prolongado con 12 tubos nuevos, etc.), aprovechando y multiplicando sus posibilidades sonoras. Esta técnica ha sido empleada por muchos organeros en la actualidad y, aunque muchos la juzgarán como un atrevimiento, hemos de afirmar categóricamente que la sonoridad y el toque del órgano del Perpetuo Socorro han salido ganando con creces, frente a otros muchos instrumentos contemporáneos de este y construidos en la época en que los talleres de Merklin fabricaban con tecnologías similares y que, con el paso de los años, fueron completamente electrificados y así permanecen hoy día.

## AMPLIACIÓN DE LOS RECURSOS SONOROS

La composición original del órgano presentaba 25 registros reales y 3 por transmisión en el Pedal. Además, se le había añadido un cuarto registro por extensión en el año 1953. Esta disposición que aparece detallada anteriormente es, en verdad, una extraña composición de juegos propia de una tendencia estética que algunos organeros europeos emplearon en torno a la época en la que se diseña y construye. Esta corriente estético-sonora se centra fundamentalmente en dos aspectos: en la composición de los juegos de 8', y en la capacidad de crear una dinámica absoluta del conjunto de los teclados o cuerpos que lo componen. Las disposiciones surgidas en aquellas décadas se caracterizaban por una excesiva abundancia de registros de fondo de 8', y la igualdad tímbrica de éstos entre sí la convertían en una curiosidad sonora que no se había concebido especialmente para ningún tipo ni estilo musical concreto. La repetición de timbres es una de sus características. Se presentan tanto entre los juegos del *Récit* con los del Positivo (Viola da gamba y Voz celeste = Salicional y Dulciana), se repite también en los fondos de 8' del Bordón del Gran Órgano con el Cor de nuit y el Bordón armónico del *Récit*, que aunque tienen diferentes colores, su carácter es muy similar. La práctica ausencia de registros en el Pedal, limitada exclusivamente a un Contrabajo 16' y a su extensión en 8', convertían a esta sección del órgano en



Planta general de todo el órgano con la distribución de los secretos mecánicos y eléctricos con toda la tubería sobre los mismos. (Organería de Navarra S.L.)

un sencillo y pobre acompañamiento de fondo para las composiciones de registros que se hiciesen en el manual. Si se analiza detenidamente la disposición de este instrumento y se compara con otros contemporáneos suyos de la misma firma Merklin, se podrá comprobar cómo el planteamiento original pasaba por determinar o definir un órgano de sólo dos teclados y pedal, al que, en el último momento se le añaden unos registros más, de tímbrica repetitiva, que conformarían el *Positif*, pensamos que para darle un mayor porte, más que otra cosa.

Desde el punto de vista musical, es decir, teniendo en cuenta el propósito para el que el instrumento realmente sirve, esta curiosa disposición se nos antoja en primer lugar como un despilfarro –por lo que ya hemos apuntado en lo referente a la repetición de los mismos timbres y caracteres de los registros–, a la que debe sumarse el hecho de dejar la tubería de fachada sin sonido, y no por ser ésta canónica o decorativa, sino porque se los prefirió colocar como embellecimiento del mueble con su traza y ornamento en favor de convertir el conjunto del órgano en un instrumento totalmente *expresivo*, otra característica muy propia de una corriente constructiva que desarrollaron algunos organeros en aquellos años y que aquí en España tuvo fieles seguidores como la casa Aquilino Amezua y la casa Eleizgaray y Cía. Una vez expuestas estas circunstancias, la prueba definitiva que obligaba a replantearse la disposición de registros, conservando todos sus elementos constitutivos pero potenciando y empleando notablemente su capacidad y posibilidades, era la de aplicar un criterio de funcionalidad respecto de un repertorio musical que fuese el contemporáneo a la construcción del órgano en cuestión, y al del estilo musical inmediatamente anterior y al del estilo musical inmediatamente posterior a su época de su construcción.

Se realizó un estudio en el que utilizando como fundamento la registración original, se aplicaba sistemáticamente esta composición de registros a una selección de veinticuatro obras respectivas del repertorio romántico francés de la segunda mitad del siglo XIX, –dado que de este tipo de repertorio es de donde surge, o si se prefiere donde tiene su razón de ser, y es al que debe servir nuestro instrumento–. Otro tanto se verificó con obras del repertorio alemán del postromanticismo, para así abarcar una amplia época de la historia de la música, en sus diversas visiones creativas según las nacionalidades de sus autores.

Tras realizar esta prueba, pudimos comprobar como la registración original era exígua en la mayoría de los casos, y que sus carencias no hacían posible aplicar los registros que los autores indicaban en sus partituras. Tan sólo obtuvimos que en una pequeña parte del repertorio escrito por algunos autores, sería suficiente la dotación de registros del órgano, lo cual era un resultado decepcionante. Y, por otra parte, que sólo sería útil en obras de categoría menor, es decir obras litúrgicas destinadas exclusivamente al culto, obras no especialmente pensadas para el lucimiento de un instrumento ni de su intérprete. Sin embargo



una *Quincena* con una entonación que aportase algún timbre más incisivo y picante. El *Lleno –Forniture–* magnífico, resultaba insuficiente por lo que se colocaría un *Lleno* de V hileras sobre guía de 1 1/3', ya que habíamos añadido la *Docena* como base armónica. El *Prestant* antiguo y la *Forniture* serían trasladados al *Récit* dado que su talla resultaba algo estrecha en relación con la de los registros del teclado principal.

- En el teclado *Positivo*, con los magníficos fondos que disponía, simplemente era necesario añadir un armónico de 4', es decir una *Octava* de timbre claro, sobre el *Diapasón 8'*, y una *Quincena* con "chispa" sonora, y un registro clásico dentro del órgano francés de finales del siglo XVIII y principios del XIX, como es el *Larigot* de 1 1/3', a medio camino entre la *Decinovenena* española y la *Quinte* alemana. Por último, un *Lleno* de III hileras, no excesivamente brillante, y otro registro muy característico del órgano francés del XIX como es el *Clarinete 8'*, como un juego heredero del tradicional *Cromorno* del órgano clásico.
- En el tercer teclado *Récit* sólo sería necesario añadir dos pequeños registros nuevos: una *Tercia 1 3/5'* de entonación suave a la francesa, y un *Nazardo 2 2/3'* con algo más de carácter. La adopción del *Prestant* y de la *Forniture* del *Gran Órgano* no solamente completaban el *Plenum* de este teclado, sino que además le aportaban el brillo original y característico de la sonoridad de este tipo de juegos en el órgano francés. Por último, con 12 tubos que ampliaban la extensión del *Bourdón* hacia el 16' se formaba un nuevo juego de fondo, el *Violón Amable*, que daba fundamento a todo un gran *Plenum* en el teclado *Récit* convirtiéndolo en un órgano independiente en sí mismo.
- La sección del Pedal, gracias a la recuperación sonora de parte de la tubería de fachada, llegaba a tener un registro propio completo de *Principal bajo* de 8', de talla ancha. El *Bourdón bajo* de 8' se independiza definitivamente de ser compartido con el antiguo *Bourdón* del *Gran Órgano*, convirtiéndose de esta manera en una pareja de registros, junto con el *Subbajo 16'*, que ofrecen la alternativa frente al *Contrabajo* y *Principal*



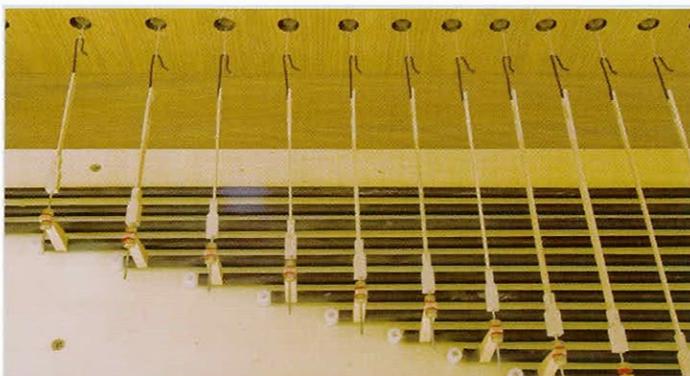
Consola restaurada  
recolocada en el  
centro del mueble.  
(Santiago Orta)



Detalle de los Tubos del Bourdon 8' del Récit. (Juan C. Martín Lera/DGPH)



Detalle del Secreto del Gran Órgano, en primer término el Registro Clarín 4'. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

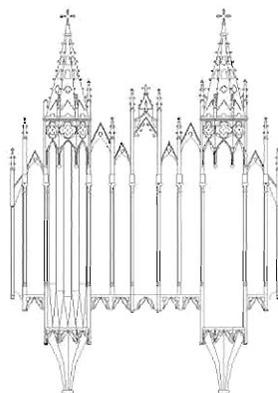


Detalle del encuentro de los tiros de la Reducción y las válvulas del Secreto. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

*bajo*. El *Dolkán* 4' también surge como registro reconvertido de una fachada muda; la *Bombarda* 16' resulta de un mejor aprovechamiento de la *Trompeta Real* del *Gran Órgano* y 12 tubos nuevos reales en estaño. El resto de los registros son extraídos por transmisión del magnífico y original *Basson* 16' del *Gran Órgano*.

## Creación de un nuevo cuerpo de órgano positivo

En la descripción del órgano que monta Merklín se ha relatado cómo el cuerpo del órgano positivo realmente no tiene un espacio definido dentro del reparto de espacios del órgano, sino que se monta entre las dos grandes cajas expresivas del *Gran Órgano* y el *Récit*. Realmente no llega a tener una caja propia sino que se ubica bajo una especie de puente entre una y otra caja. Esta colocación en dos secretos diatónicos formando mitra, obligaron en el momento del montaje en la iglesia, a realizar una colocación de los tubos muy forzada por la falta de espacio a la que obligaba esta forma de distribuirlos, de manera que la primera octava del *Diapason 8'* que era de madera, se veía prácticamente obstruida y con una accesibilidad imposible, redundando en una dificultad en la emisión del sonido y entorpecimiento de cualquier tipo de labor. En los proyectos que hemos citado de otros organeros, se veía cómo el gran problema que planteaba el hecho de querer ampliar la disposición de registros era la falta de espacio. El mueble de este órgano, a pesar de su extensa fachada, tiene muy poco fondo como ya se ha dicho, y es el fondo, la profundidad, la necesidad espacial que posiblemente sea la más importante en un órgano –casi más que la altura–. Como ya hemos visto, una solución pasaba por alojar el órgano positivo en el cuerpo de base abriendo mediante lamas o celosías toda la parte baja del mueble original; otra partía de adelantar el cuerpo superior, hacerlo volar hacia adelante liberando espacio en su interior, lo cual obligaba a desensamblar todo el maderamen original. Pero había una tercera posibilidad que, si bien es verdad se planteó en su momento, nunca se le prestó la debida



Diseño de la nueva fachada del órgano positivo según el modelo y proporciones del mueble principal. (Santiago Orta)



Construcción del pináculo o remate del nuevo cuerpo del órgano positivo en madera maciza. (Santiago Orta)



Fachada del cuerpo del órgano positivo antes de aplicarle el acabado. (Santiago Orta)

atención por considerarla una solución económicamente costosa. Esta era la de crear un nuevo cuerpo de órgano positivo exterior, es decir, un positivo con su propio mueble en la baranda como se había hecho durante más de 200 años en el órgano clásico y romántico francés. Esta solución tenía la ventaja de liberar todo el espacio central del mueble, dejándolo intacto, lo que permitía reubicar el *Récit* dentro de una gran caja expresiva, y automáticamente convertir la distribución de los diversos cuerpos de tubos de cada teclado en una forma simétrica de dos mitades. También permitía una mayor presencia sonora de la registración de este teclado *Positif*. El inconveniente fundamental radicaba en la construcción a modo de réplica de un mueble del mismo estilo y diseño que el principal.

## PROCESO DE RESTAURACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN

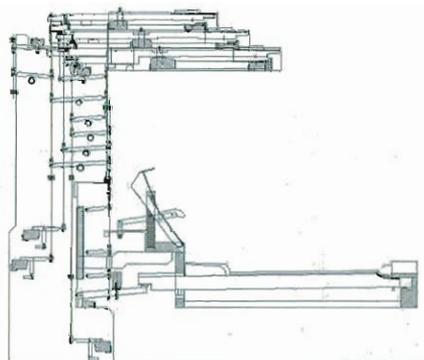
La primera parte de los trabajos se centró exclusivamente en la restauración de la tubería original, en la composición de los nuevos registros y en la construcción de toda la secretaría tanto mecánica como eléctrica. Durante el año 2007 se llevaron a cabo los trabajos que detallamos a continuación.

En primer lugar, se realizó una limpieza y cepillado de todos los tubos de madera correspondientes a los registros de Contrabajo 16', Subbajo 16', Bourdon 8' del GO, primera octava del Cor de nuit 8', y primera octava de la Flauta travesera del *Récit*. En estos trabajos se retiró el barniz antiguo y se repararon y sellaron las numerosas fisuras y grietas que el efecto del calor había producido en los ensamblajes y en las tablas que componen estos tubos, llegando a suturar grietas de más de 40 cm de longitud por 1 cm. de ancho, que hacían imposible que los tubos graves cantasen en plenitud. Otro tanto se hizo al sustituir piezas muy deterioradas por el efecto de la sequedad por otras reproducidas fielmente con el mismo tipo de madera. Estas piezas serían tapones, bocas y pies de los tubos del Contrabajo que en su diseño original montaban estos elementos en madera distinta a la del resto del tubo. Tras el tratamiento correspondiente con xilófenos, toda la tubería recibiría un acabado con un barniz natural dejándose lista para su rearmonización.

La tubería de metal seguiría un proceso similar a la de madera aunque específico. Una vez lavada con agua y jabón neutro en unas grandes tinas de más de 4 m de longitud, pasaría a ser desabollada por el procedimiento de "batidor" y martillo de *nylon*, introduciéndolas en un molde cilíndrico o cóni-



Reparación de encoladuras en las bocas y pies de los tubos de madera. (Santiago Orta)



Esquema de la mecánica y acoplamientos de la consola. (Santiago Orta)



Encolado de una nueva pieza de madera para eliminar una grieta en un tubo del Contrabajo. (Santiago Orta)



Foto de la mecánica de acoplamientos. (Santiago Orta)

co, reparándose también todas las soldaduras de estaño en las entallas, bocas y orejas. Posteriormente, la tubería de fachada pasaría a ser tratada con un producto tradicional que, tras el correspondiente pulido, la devuelve el brillo original. La tubería de lengüeta habría de ser también desabollada y enderezada en los correspondientes moldes o mandriles, limpiándose cuidadosamente las lengüetas, canales y muelles que las componen para que ejerzan su función.

Es importante destacar que en esta intervención se ha logrado plenamente hacer sonar toda la tubería de fachada que, a excepción de la que se colocaba en las torres, originalmente era muda y así permaneció durante el siglo largo de existencia del órgano. Para nosotros hoy día sería inviable económicamente construir una tubería de esa calidad destinada a la fachada de un instrumento que luego cumpliera un simple papel ornamental, máxime cuando esta tubería ha sido construida con el mejor material y las mismas tallas y grosores que se emplean en la tubería real, es decir, era una tubería real apta para sonar a la que se le da el oficio de simple apariencia. Tras un detallado estudio y valoración de las posibilidades sonoras que tendrían los más de cincuenta tubos que permanecían mudos en la fachada, se realizaron las correspondientes operaciones de armonización para que se convirtiesen en *tubos cantantes*. De esta forma, tenemos un nuevo *Principal* de 8' para el Pedal y un *Dolkan* de 4' que han surgido de estos tubos.

*Página siguiente*  
Vista interior, con tuberías de fachada y Secreto del Gran Órgano en primer término. (Juan C. Martín Lara/DGPH)

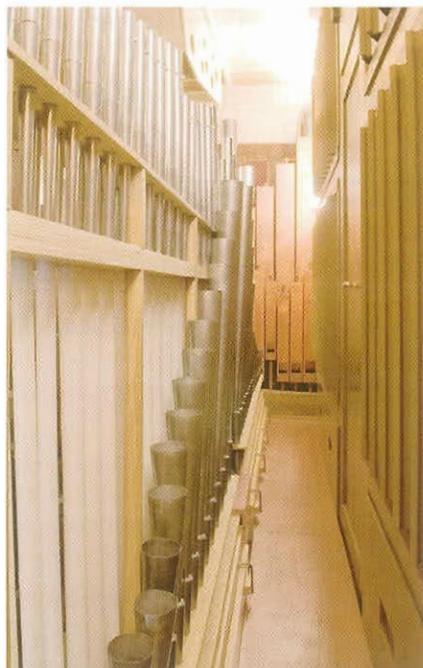


Proceso de pulido a mano de la tubería, una vez retirado el producto aplicado para su limpieza. (Santiago Orta)

Reparación de un tubo de metal consistente en eliminar las aballaduras y torceduras de los resonadores del Fagot 16", soldando fajas del mismo metal. (Santiago Orta)







Pasillo entre el Secreto del Gran Órgano y Caja Expresiva. (Juan C. Martín Lera/DGPH)



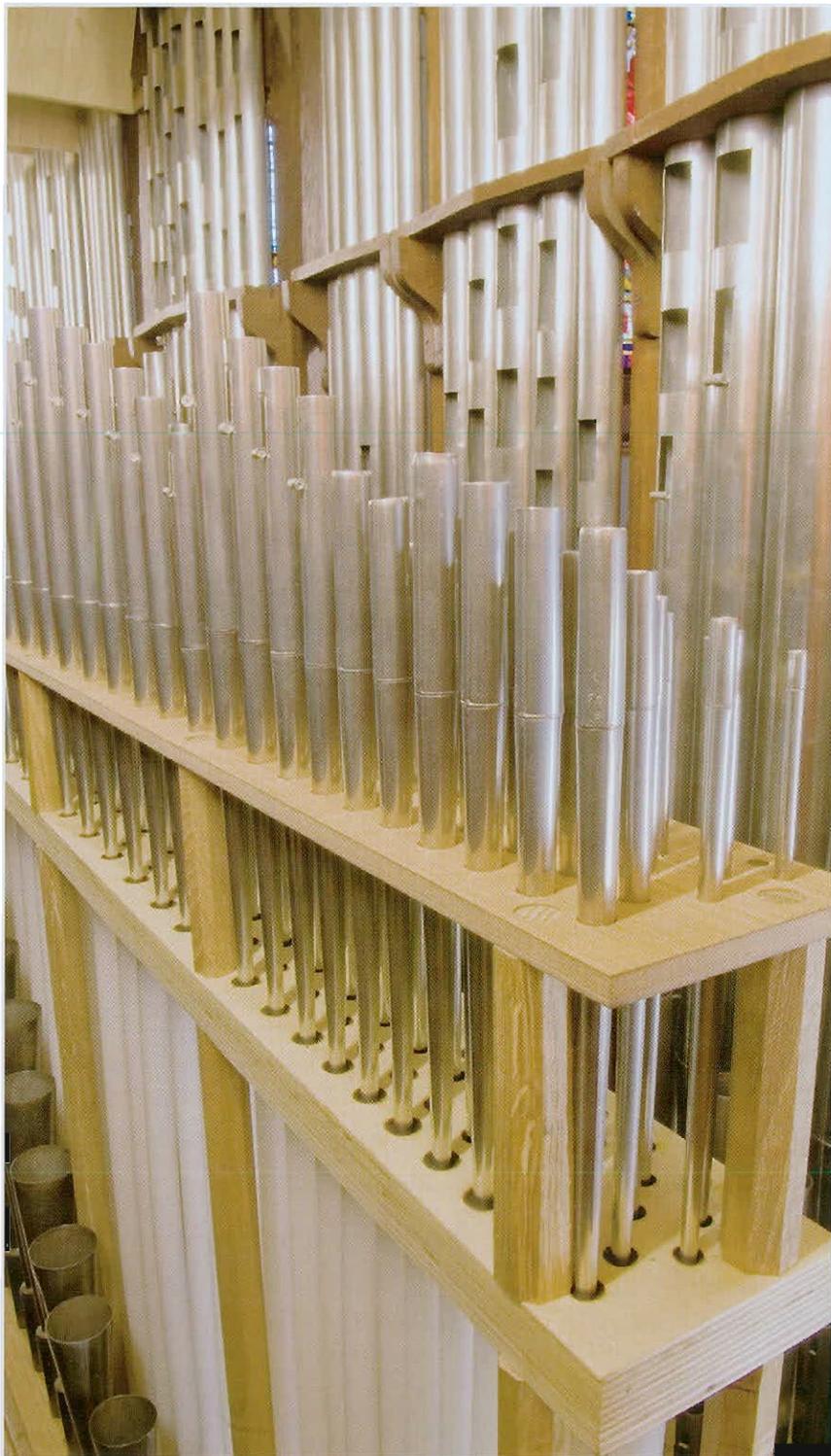
Detalle de los elementos de la mecánica: Reducciones y Fuelles. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

Vista desde atrás de la Torre derecha. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

Vista desde atrás del centro de la fachada. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

Tubería de Récit, Clairón 4' y Trompeta Harm. 8'. (Juan C. Martín Lera/DGPH)





Detalle del Secretillo sobrelevado del registro Grand Fourniture IV-V del Gran Órgano (Juan C. Martín Lera/DGPH)

Tras la construcción de los nuevos registros siguiendo exactamente los mismos patrones y aleaciones que los tubos antiguos, se pasó a construir el cuerpo de secretos para los teclados manuales y Pedal. Para el Gran Órgano se construyen dos secretos diatónicos, mecánicos de corredera de 56 notas con sendos secretillos sobreelevados para la *mixtura*. Al mismo tiempo y para este mismo teclado, se construyen dos secretos eléctricos colocados justo detrás de la fachada que alimentan tanto a los tubos que cantan en ella como a los del *Salicional 8'*, del Gran órgano y *Principal 8'* y *Dolkan 4'* del Pedal. Los registros de lengüeta correspondientes a la *Trompeta 8'* y parte del *Fagot 16'* se colocan en los extremos del mueble, ya que estos registros pasarán a ser compartidos con el Pedal. Para el IIº teclado Positivo se construyen otros dos secretos diatónicos, mecánicos de corredera y un secretillo eléctrico que alimenta los tubos de la fachada. Para el IIIº teclado *Récit* se construirían dos secretos mecánicos de corredera y dos secretillos eléctricos para los bajos de la *Trompeta armónica*, *Fagot oboe* y *Violón Amable 16'*, todos ellos encerrados en una gran *caja expresiva* colocada bajo el rosetón dotada con cuatro aberturas de lamas en el frontal y otras dos aberturas de lamas en los costados.

El Pedalero está dispuesto con secretería eléctrica montada en dos niveles. En el nivel más bajo, en los laterales, se asienta el *Contrabajo 16'*, el *Subbajo 16'* y el *Salicetbass 16'*. Sobre ese mismo secreto se montan los 12 primeros tubos de la *Bombarda 16'* y los tubos del *Fagot 16'*. En sendos secretos a nivel superior continúan las tuberías de los registros anteriores, a los que se añaden el *Bajo de 8'* del Pedal.

La segunda parte de los trabajos se desarrolla a lo largo del año 2008 y abarca todo lo relativo a la construcción de la mecánica de teclados, sistemas eléctricos y electrónicos, fuellería, consola y sistema de viento. Estos trabajos se detallan de la siguiente manera:

En primer lugar, se reconstruye un sistema de follería similar en distribución al que en un tiempo tuvo el órgano originalmente. Para ello se adopta un gran fuelle tipo *Cummings* de enorme dimensión como otrora estuvo situado en la sala aneja a la tribuna. Este fuelle, con una dimensión de 2,70 m x 1,50 m en planta, es alimentado por un ventilador soplante de 21 m<sup>3</sup> de caudal que



Nuevas ventillas o válvulas para la mecánica. (Santiago Orta)



Proceso de reparación de una grieta en un tubo del Subbajo 16'. (Santiago Orta)

aspira el viento de la misma nave de la iglesia, haciéndolo pasar previamente por un filtro para evitar la entrada de partículas. El viento a presión entra en el órgano a través de unos grandes conductos de madera y se distribuye en su interior en cuatro fuelles reguladores que alimentan, a su vez, cada uno a su teclado. Estos fuelles están tapados de forma y manera que permiten pisar sobre ellos.

El sistema mecánico está concebido a partir de un concertante o bastidor de acoplamientos diseñado por la casa alemana Otto Heuss, que acciona una mecánica muy sencilla y directa de tipo balanza con sólo dos escuadras por tiro. Los teclados del Gran Órgano y del Recitativo se accionan directamente mediante reducciones colocadas en forma paralela, y el teclado Positivo mediante una reducción acostada bajo la grada que yace debajo de la consola y el Pedal. La mecánica está realizada mediante varillas de cedro con anclajes de latón y regulación por medio de tuercas de cuero. Las reducciones están hechas con barras de acero y bracetos de Haya. Las válvulas de los secretos son de madera de haya forradas en cuero blanco, y las correderas en un material sintético derivado del nylon que las hace inertes a los cambios de temperatura y humedad. Tanto los paneles de la reducción como las piezas que componen los secretos y tapas han sido realizados en madera contrachapada para evitar problemas derivados de la contracción y dilatación de la madera propias del clima seco.

Se ha construido un sistema de transmisión eléctrico basado en unos secretos con doble laberinto que actúan como si fuesen los originales de doble cancela, es decir, actúan con un dispositivo diferente pero con el mismo efecto y acción sobre el viento individual para cada tubo. Estos secretos sólo están aplicados en las octavas graves de los registros del manual y el Pedal, y en algunos registros que, por su mejor rendimiento sonoro, lo han hecho necesario.

La consola ha sido montada dentro del mueble que la casa Organería Española instaló el año 1953, restaurándose la talla de los tableteros originales y acomodándose en su interior una disposición de teclados y registros al estilo de las consolas tipo Cavallé-Coll.



Soldadura en codo de algunos tubos de metal. (Santiago Orta)



Montaje de las escuadras de la mecánica en los secretos. (Santiago Orta)



Proceso de colocación de la consola mecánica con sus acoplamientos y demás mecanismos en su emplazamiento original. (Santiago Orta)



Detalle del tablero de Reducción del Gran Órgano. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

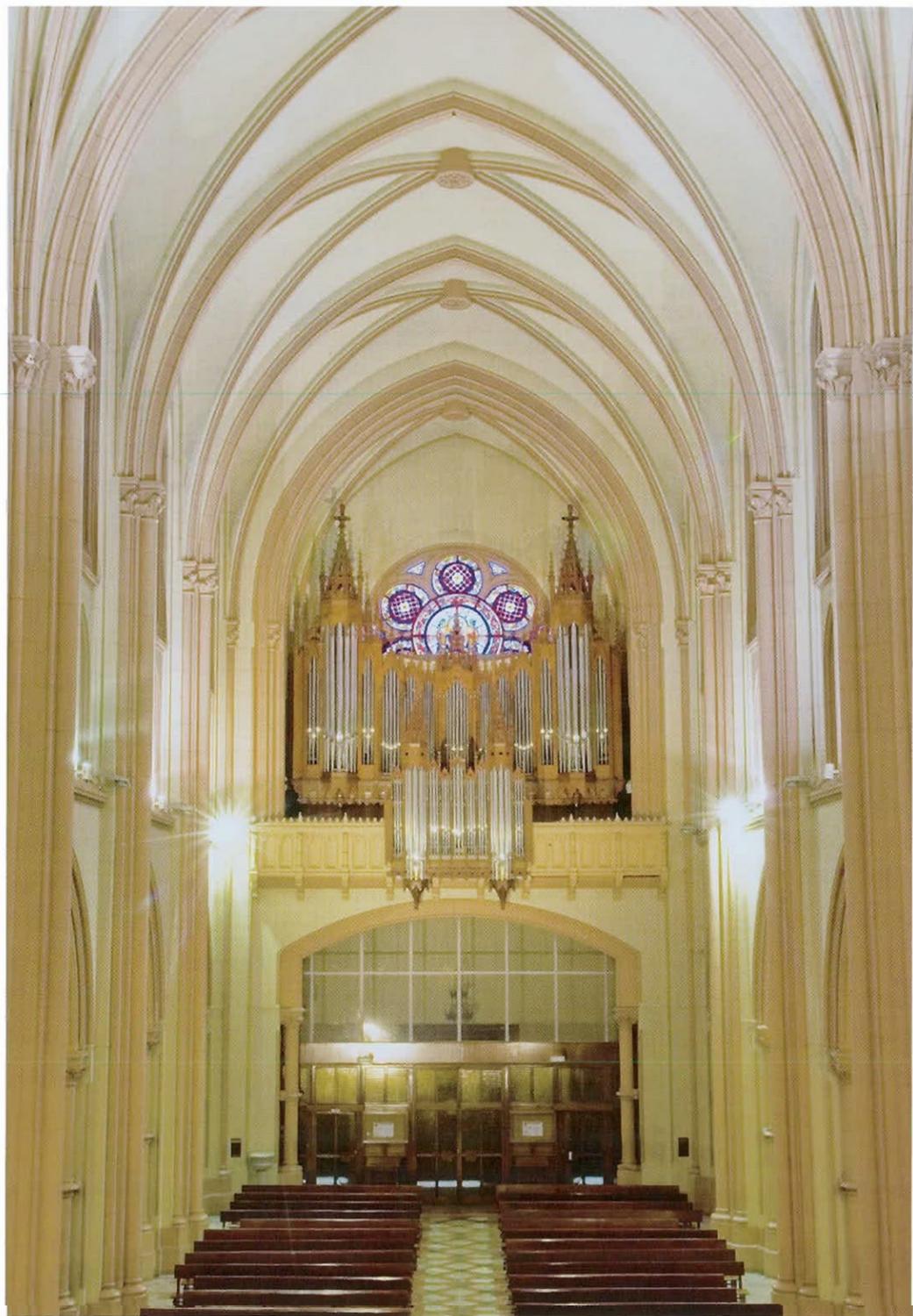
El Pedalero ha sido reconstruido recuperando la forma original de tipo paralelo, sustituyendo al cóncavo "americano" que se había instalado el año 1953.

En cuanto a la armonización y afinación, se han respetado las presiones originales que estaban anotadas en una inscripción conservada en uno de los tableros del zócalo del mueble. Sobre estas presiones de viento originales se han mantenido las armonizaciones conservadas hasta finales del siglo XX, sin haber sido necesario retocarlas en su conjunto, dado que ni el nuevo sistema mecánico ni los secretos de corredera han afectado ni un ápice la sonoridad ni el acento de las tuberías antiguas, contando para ello con dos referentes: uno el de los registros de sonido obtenidos de conciertos, y otro el de la memoria viva de varios organistas.

Tubos de la Montre 8' de una Torre; con sus escudos soldados. (Juan C. Martín Lera/DGPH)



Detalle de los tubos tiples del Baydon 8' del Récit. (Juan C. Martín Lera/DGPH)



## Nueva disposición de registros y descripción

### II. TECLADO GRAN ÓRGANO (*GRAND ORGUE*)

Debido a las necesidades del nuevo sistema de transmisión mecánico y a la distribución de los cuerpos de forma que el *Positivo* pasa a estar a la espalda, fuera del cuerpo principal, con su mueble propio, la disposición del *Gran Órgano* pasa a ocupar el segundo teclado de la consola, frente a la posición que tenía anteriormente en el primer nivel.

1.- *Violoncelle 16'*. Registro nuevo formado en parte con tubería antigua. Está compuesto por 44 tubos de metal, con estaño al 65%, del antiguo *Salicional 8'* que anteriormente estaba colocado en el Positivo, y 12 tubos nuevos de madera. Su distribución es: del Do<sup>2</sup> al Si<sup>2</sup>, repartidos en las dos torres detrás de la fachada; del Do<sup>3</sup> en adelante, colocados en dos secretos auxiliares detrás de los cuerpos de ventanas de la fachada principal. Este es el registro que forma la base general del *Plenum* en el Gran Órgano, y junto con el *Bourdon douce* de 16' del *Récit* ofrecen dos opciones distintas para fundamentar la pirámide de armónicos de los teclados manuales. Transmisión electrodigital.

2.- *Montre 8'*. Registro original restaurado compuesto por 24 tubos de metal en fachada, con estaño al 75%, y los 32 restantes en el interior compartiendo los dos secretillos del *Salicional*. Transmisión electrodigital.

3.- *Flûte harmonique 8'*. Registro original restaurado compuesto por 56 tubos, los 12 primeros son nuevos construidos en madera, abiertos, y el resto, los 44 restantes, en metal, con estaño al 60%, sobre su viento en los secretos mecánicos. Armónica desde el do<sup>4</sup>. Transmisión electrodigital.

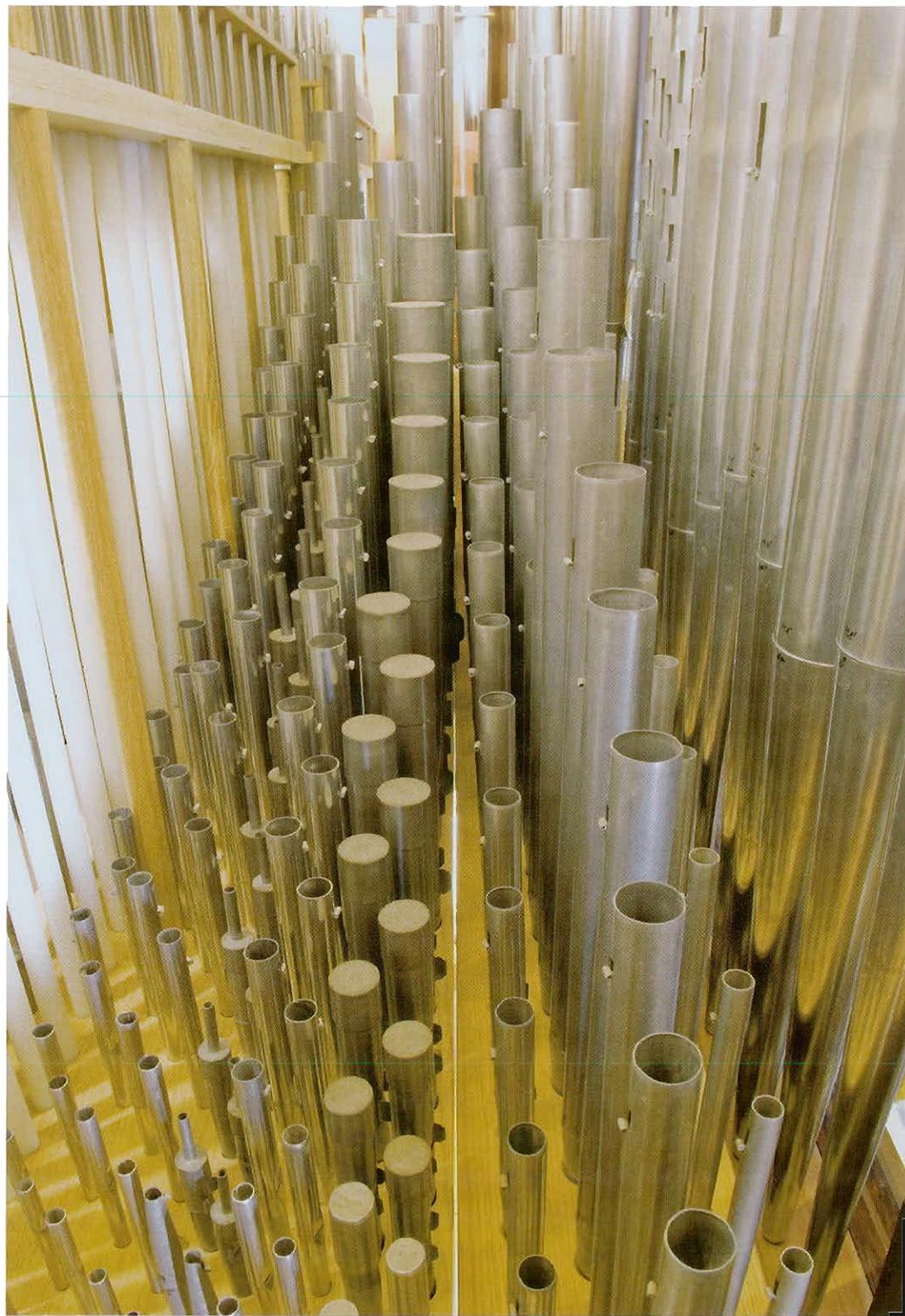
4.- *Salicional 8'*. Es el registro original restaurado ubicado antes en el Positivo; construidos en estaño al 65%, los 12 primeros tubos están distribuidos en las dos torres, y los 44 restantes en dos secretillos detrás de la fachada principal. Transmisión electrodigital.

5.- *Bourdon 8'*. Registro original restaurado con los 12 primeros tubos de madera en secretillo digital, y los 44 tubos restantes al 60% en estaño, colocados sobre su viento en los secretos mecánicos.

6.- *Prestant 4'*. Registro antiguo pero con nueva, ya que la original ha pasado íntegramente al tercer teclado. Está compuesto por 56 tubos de estaño al 75%, montados sobre su viento en los secretos mecánicos.

7.- *Flûte à cheminée 4'*. Registro nuevo compuesto por 56 tubos de estaño al 60%, montados sobre su viento en los secretos mecánicos. Este registro nos sirve para complementar la disposición que antiguamente tenía el Gran Órgano, ya

Detalle del secreto del gran Órgano. Tubería entre la fachada y el secretillo sobreelevado. (Juan C. Martín Lera/DGPH)



que carecía de una flauta en entonación de 4'. La claridad de su timbre la convierte en un registro muy acomodado a diversos estilos de música.

8.- *Quinte 2 2/3'*: Registro nuevo con 56 tubos en estaño al 65%, montados sobre su viento en los secretos mecánicos. Es una *Docena* de principal, tercer armónico del *Plenum* que no existía en la composición original del órgano y actualmente es considerado imprescindible para la composición del *Plenum*. Su armonización es suave.

9.- *Doublette 2'*: Registro nuevo con 56 tubos en estaño al 75%, montados sobre su viento en los secretos mecánicos. Es una *Quincena* de principal, cuarto armónico del *Plenum* que no existía en la primitiva composición de órgano, y es considerado imprescindible para la composición del *Plenum*.

10.- *Grand Fourniture 1 1/3' IV-V hs.*: Registro antiguo pero de tubería nueva, ya que la original ha pasado íntegramente al tercer teclado. Su composición actual es la de un *Lleno* de cinco hileras con el guiño a partir de 1 1/3'. Consta de 280 tubos en estaño al 70%. Colocado en un secretillo sobreelevado, conforma la cumbre de la pirámide de armónicos del Gran Órgano.

11.- *Basson 16'*: Registro original restaurado con toda su tubería colocada sobre los dos secretos de lengüetería a ambos costados del mueble. Estos secretos son reversibles con el teclado del Pedal. Está compuesto por 56 tubos de metal al 70%, con los resonadores de la primera octava en tres cuerpos superpuestos dando la longitud real del 16'. Este magnífico registro es de una belleza y expresividad realmente sorprendentes, ya que posee la cualidad de cantar con especial carácter en cada una de las regiones grave, media y aguda.

12.- *Trompette harmonique 8'*: Registro original restaurado compuesto por 56 tubos de talla ancha en metal al 70%, colocados en los secretos de lengüetería a ambos lados del mueble. Posee el característico y rotundo sonido de la lengüetería del órgano romántico francés, especialmente claro en su armonización para contrastarlo con la *Trompeta armónica* del tercer teclado.

13.- *Clairon harmonique 4'*: Registro original restaurado compuesto por 56 tubos con resonadores de estaño al 70%, colocados sobre su viento en los secretos mecánicos. Desde el do<sup>4</sup> retrocede una octava repitiendo la tubería.

## Iº TECLADO POSITIVO (POSITIF)

1.- *Diapason 8'*: Registro original pero con tubería nueva al 75% de estaño. Los 31 primeros tubos cantan en fachada y el resto detrás de la misma, todos sobre un secretillo eléctrico. Estaba colocado en el interior del órgano de una manera poco ortodoxa, de tal forma que los tubos de la primera y segunda octava

Cuerpo de tubos de la parte central del gran Órgano detrás de la fachada.  
(Juan C. Martín Lara/D&PH)







estaban prácticamente apelonados. Al decidir crear un mueble propio para el órgano Positivo, este registro debía por derecho propio ocupar la fachada.

2.- *Dulciane 8'*. Registro original restaurado con 56 tubos de metal, al 65%, todos colocados sobre su viento en los secretos mecánicos.

3.- *Undamaris 8'*. Registro original restaurado, con sus 44 tubos en estaño al 65%, colocados sobre su viento. Este registro comienza en el Do<sup>2</sup> y sirve, junto con la *Dulciane*, de contrapunto a la *Viola da Gamba* y la *Voix Coelestis* del *Récit*.

4.- *Cor de nuit 8'*. Registro original restaurado compuesto por 12 tubos de madera en la primera octava y 44 de metal tapados en estaño al 60%, colocados sobre su viento en secretos mecánicos. Se trata de un bordón dulce que dada su armonización le permite adaptarse perfectamente a los diversos estilos de música.

5.- *Octave 4'*. Registro nuevo con 56 tubos en estaño al 70%, montados sobre su viento en secretos mecánicos. Su inclusión era necesaria ya que actúa como primer armónico del *Diapason* reforzando el *Plenum* del Positivo.

6.- *Flûte douce 4'*. Registro original restaurado compuesto de 56 tubos en estaño al 50%, montados sobre su viento en secretos mecánicos. Era el único registro de 4' con un timbre de *Flauta chimenea* que poseía originalmente el órgano.

7.- *Doublette 2'*. Registro nuevo con 56 tubos en estaño al 70%, montados sobre su viento en secretos mecánicos. Es una Quincena de principal. Su inclusión era necesaria ya que actúa como tercer armónico del *Diapason* reforzando el *Plenum* del Positivo.

8.- *Larigot 1 1/3'*. Registro nuevo con 56 tubos en estaño al 60%, montados sobre su viento en secretos mecánicos. Su inclusión era necesaria ya que actúa como sexto armónico del *Diapason*, reforzando el *Plenum* del Positivo, con estilo un poco anasardado similar al de la decinovena española. Este registro no debe faltar nunca en el Positivo de un buen órgano francés.

9.- *Plein Jeu 1/3' III hs.* Registro nuevo dotado de 168 tubos en estaño al 75%, montados sobre su viento pero en secretillo sobreelevado. La inclusión de este juego de tipo *Cimbala* era necesaria para combinar el *Plenum* del Positivo bajo la estética del órgano neoclásico.

10.- *Clarinette 8'*. Registro nuevo de 56 tubos con los resonadores en estaño al 65% y lengüeta batiente, montados sobre su viento en secretos mecánicos.

Nota: Los registros marcados con un asterisco están colocados total o parcialmente en la fachada.

La nueva disposición del órgano positivo requería la inclusión de un registro de este tipo, que es el que generalmente montaban los órganos románticos franceses en el lugar del *Cromorno* de órgano barroco.

### III. TECLADO RECITATIVO (*RÉCIT*)

1.- *Bourdon douce 16'*. Registro nuevo aunque formado con los 44 tubos del Bordón 8' original y 12 tubos nuevos de 16' para la primera octava. Consta de 24 tubos de madera y el resto de metal al 60%, montados sobre un secreto eléctrico.

2.- *Flûte traversière 8'*. Registro original restaurado compuesto por 12 tubos de madera de talla ancha y 44 de metal al 40%. La primera octava se coloca sobre un secreto eléctrico y los 44 tubos restantes sobre su viento en secretos mecánicos.

3.- *Bourdon harmonique 8'*. Registro original restaurado compuesto por 56 tubos, los 12 primeros de madera y el resto de metal al 60%. Comparte la tubería con el *Bourdon douce* y está colocado sobre un secreto eléctrico sobreelevado. Es armónico desde el *do*<sup>4</sup>.

4.- *Viola da Gamba 8'*. Registro original restaurado con 56 tubos de metal, con una aleación del 50% de estaño, montados sobre su viento en secretos mecánicos.

5.- *Voix coelestis 8'*. Registro original restaurado con 44 tubos de metal, con una aleación del 50% de estaño, montados sobre su viento en secretos mecánicos. Forma junto con la *Viola da Gamba* el dúo de registros de tipo mordentes por excelencia en el órgano romántico.

6.- *Principal 4'*. Registro original restaurado colocado antiguamente en el órgano como *Prestant 4'*. Está compuesto de 56 tubos de estaño al 70%, colocados sobre su viento en secretos mecánicos. Su ubicación en el *Récit* obedece a la necesidad de dar mayor definición y claridad a la hora de formar el *Plenum* en este teclado.

7.- *Flûte octaviant 4'*. Registro original restaurado con 56 tubos de metal, con una aleación del 60% de estaño, montados sobre su viento en secretos mecánicos. Es armónica desde el *do*<sup>4</sup>.

Detalles de las  
laminas de la Caja  
expresiva y la  
tubería de detrás  
(Archivo DGPB)



8.- *Nasard 2 2/3'*: Registro nuevo con 56 tubos al 65% de estaño, colocados sobre su viento en secretos mecánicos.

9.- *Octavin harmonique 2'*: Registro original restaurado compuesto por 56 tubos en estaño al 65%, colocados sobre su viento en secretos mecánicos. Este juego es armónico y forma, junto con la *Flauta octavíante* y el *Bordón*, un pequeño *Plein Jeu* de juegos armónicos. Es armónico desde el *do*<sup>4</sup>.

10.- *Tierce 1 3/5'*: Registro nuevo compuesto por 56 tubos de metal, con una aleación del 65% de estaño, montados sobre su viento en secretos mecánicos. Este juego puede formar junto al *Nasard* y el *Octavin harmonique* una pequeña *Corneta* de estilo romántico.

11.- *Pifano 1'*: Registro nuevo compuesto por 56 tubos de metal al 70%, colocados sobre su viento en secretos mecánicos. Con un carácter de flauta, es la corona armónica del conjunto del órgano.

12.- *Fourniture 2' III-IV hs.*: Registro original restaurado compuesto por 200 tubos de metal, con una aleación del 70% de estaño, montados sobre su viento en un secretillo sobreelevado del secreto mecánico. Este registro estaba montado originalmente en el Gran Órgano. Las dos primeras octavas son de tres hileras.

13.- *Trompette harmonique 8'*: Registro original restaurado con 56 tubos con resonadores de estaño al 70%, colocados sobre dos secretos eléctricos para la lengüetería a los costados de la caja expresiva. Es armónica desde el *do*<sup>4</sup>.

14.- *Basson-hautbois 8'*: Registro original restaurado dotado con 56 tubos con resonadores de estaño al 70%, colocados sobre dos secretos eléctricos para la lengüetería de los costados de la caja expresiva. Magnífico registro solista con cambio de forma en el resonador a partir del *Do*<sup>3</sup>.

15.- *Voix humaine 8'*: Registro original restaurado. Posee 56 tubos con resonadores de estaño al 60% colocados sobre su viento en los secretos mecánicos. Se trata de un tipo de *Voz humana* con cazoleta móvil de muy buen efecto.

16.- *Temblante* de polea excéntrica sobre la tapa flotante del regulador de viento.



Parte de la tubería del pedal en planta baja. (Juan C. Martín Lera/DGPH)

## PEDAL

1.- *Contrebasse 16'*. Registro original restaurado compuesto por 30 tubos de madera de abeto abiertos con las bocas en roble. Van montados sobre un secreto eléctrico a los costados del mueble.

2.- *Soubasse 16'*. Registro original restaurado compuesto por 30 tubos de madera de abeto tapados con las bocas en roble. Van montados sobre un secreto eléctrico a los costados del mueble.

3.- *Salicet basse 16'*. Registro por transmisión del *Violoncelle 16'* del Gran Órgano.

4.- *Basse de Montre 8'*. Este registro, que originalmente estaba formado por una extensión del *Contrebasse 16'*, ahora posee tubería propia antigua como resultado de dar sonido a la tubería de fachada en la que cantan sus 30 tubos.

5.- *Violon basse 8'*. Registro antiguo restaurado formado por una extensión de 12 tubos del *Soubasse 16'*, según estaba dispuesto originalmente.

6.- *Dolkan 4'*. Registro nuevo formado con la tubería que se ha hecho cantar en la fachada, dada la talla ancha de estos tubos.

7.- *Bombarde 16'*. Registro nuevo compuesto por 12 tubos nuevos en la primera octava, con resonadores en estaño y canales forrados. El resto de la tubería, 18 tubos, pertenecen a la *Trompette harmonique* del Gran Órgano. Están montados sobre dos secretos eléctricos a los costados del mueble.

8.- *Contrafagott 16'*. Registro por transmisión del *Basson 16'* del Gran Órgano.

9.- *Trompette 8'*. Registro por transmisión de la *Trompette harmonique 8'* del Gran Órgano.

10.- *Basson 8'*. Registro por transmisión en tesitura de 8' del *Basson 16'* del Gran Órgano.

11.- *Cantus 4'*. Registro por transmisión del *Clairon harmonique 4'* del Gran Órgano

# Anexo I

## Disposición

Tres teclados manuales de 56 notas (Do-sol) con tiro mecánico de tipo balanza, y transmisión eléctrica exclusivamente para los 12 primeros tubos de los registros de 8'.

Un pedalero de 30 notas con transmisión electrodigital.

Los acoplamientos son mecánicos, accionados por un magneto, y los del Pedal, pueden ser accionados tanto mecánica como eléctricamente.

### Iº Teclado: *Positif*

- Diapason 8' ^
- Dulciane 8'
- Undamaris 8'
- Cor de nuit 8'
- Octave 4'
- Flûte douce 4'
- Doublette 2'
- Larigot 1 1/3'
- Plein Jeu 1 1/3, III
- Clarinette 8'

### IIº Teclado: *Grand Orgue*

- Violoncelle 16'
- Montre 8' \*
- Flûte harmonique 8'
- Salicional 8'
- Bourdon 8'
- Prestant 4'
- Flûte à cheminée 4'
- Quinte 2 2/3'
- Doublette 2'
- Grand Fourniture 1 1/3, IV-V
- Basson 16'
- Trompette harmonique 8'
- Clairón harmonique 4'

### IIIº Teclado: *Récit (expressivo)*

- Bourdon douce 16'
- Flûte traversiere 8'
- Bourdon harmonique 8'
- Viola da gamba 8'
- Voix coelestis 8'
- Principal 4'
- Flûte octaviant 4'
- Nasard 2 2/3'

- Octavin harmonique 2'
- Tierce 1 3/5'
- Pifano 1'
- Fourniture 2' III-IV
- Trompette harmonique 8'
- Basson-hautbois 8'
- Voix humaine 8'
- Temblante

### Pedal

- Contrebasse 16'
- Soubasse 16'
- Salicet basse 16'
- Basse de Montre 8' \*
- Violon basse 8'
- Dolkan 4' \*
- Bombarde 16'
- Contrafagot 16'
- Trompette 8'
- Basson 8'
- Cantus 4'

### Acoplamientos

- I / P
- II / P
- III / P
- III / II
- I / II
- III / I

### Accesorios

- Caja expresiva para IIIº
- Temblante para el IIIº
- 1000 Combinaciones electrónicas

Nota: Los registros marcados con un asterisco están colocados total o parcialmente en la fachada.

Composición de la *Fourniture* de III-IV hs. del *Récit* (III Manual)

				5 1/3
				4
		4	4	2 2/3
		2 2/3	2 2/3	2
2	2	2	2	
1 1/3	1 1/3	1 1/3	1 1/3	
1	1			
<i>Do 1</i>	<i>do 2</i>	<i>do 3</i>	<i>do 4</i>	<i>do 5</i>

Composición de la *Grand Fourniture* IV-V hs. del *Grand Orgue* (II Manual)

				5 1/3
			4	4
		2 2/3	2 2/3	2 2/3
	2	2	2	2
1 1/3	1 1/3	1 1/3	1 1/3	1 1/3
1	1	1	1	
2/3	2/3	1/2		
1/2				
<i>Do 1</i>	<i>do 2</i>	<i>do 3</i>	<i>do 4</i>	<i>do 5</i>

Composición del *Plein Jeu* de III hs. del *Positif* (I Manual)

				5 1/3
			4	4
		2 2/3	2 2/3	2 2/3
	2	2	2	
1 1/3	1 1/3	1 1/3		
1	1			
2/3				
<i>Do 1</i>	<i>do 2</i>	<i>do 3</i>	<i>do 4</i>	<i>do 5</i>

## Anexo II

### Ficha y datos técnicos

#### FICHA TÉCNICA

- *Empresa contratada:* Ingeniería de la Madera de Navarra-Organeros, Camino de Carrilabarca 1, Polígono Industrial de Murchante (Navarra).
- *Construcción y realización de:* *armazón, secretería, sistema de transmisión mecánico y eléctrico, fuelles, sistema de viento y sistema electrónico:* Santiago Orta y equipo de la empresa IMN de Navarra.
- *Restauración de tubos de madera y de metal:* IMN de Navarra.
- *Construcción de tubería nueva:*
  - Tubería de metal, labiales: Michael Kenis (República Checa).
  - Tubería de metal, lengüetas: Jacques Stinkens Orgelpijpenmakers B.V. (Holanda).
  - Tubería de madera: IMN organeros (España).
- *Teclados y mecánica de consola:* Otto Heuss Orgelteile GmbH. (Alemania).
- *Electroválvulas:* Peterson & Co. Ltd. (USA).
- *Solenoides de registración:* Kimber Allen uk Ltd. (Inglaterra).
- *Turboventilador soplante y banco:* August Laukhuff GmbH. (Alemania).
- *Diseño y construcción de sistema electrónico:* IMN de Navarra (España).

Equipo de IMN Organería de Navarra S.L.:

- Ventsislav Ivanov: Jefe de la Sección de Carpintería, restauración de tubería madera y electrónica.
- Frantisek Kutálek: Organero armonizador, restauración de tubería de madera y metal.
- Santiago Orta: Diseño y dirección de obra.

Equipo de restauración del mueble:

- RESCON. Conservación y Restauración S.L.

*Supervisión y control de calidad:* Felipe López, Ars Organi, S.L.

**DATOS TÉCNICOS**

Medidas del mueble principal:

- Altura máxima de la torre desde el remate del pináculo hasta el suelo de la tribuna: 8.500 mm
- Altura máxima en el coronamiento central: 7.200 mm
- Fondo del mueble en planta: 2.200 mm, total con el órgano Positivo: 5.250 mm
- Voladizo de la hornacina de la torre: 710 mm
- Anchura total en planta: 7.400 mm
- Anchura total con los voladizos laterales: 8.200 mm

Tubería:

- Tubo más grande de metal: Do 1, Bombarda 16'; altura: 4,80 m.
- Tubo más pequeño de metal: do 4, Pífano 1'; altura: 17 cm.
- Tubo más grande de madera: Do 1, Contrabajo 16'; altura: 5,10 m.

Número de tubos total:	2.508 tubos
I Teclado <i>Positif</i> :	604 tubos
II Teclado <i>Grand Orgue</i> :	852 tubos
III Teclado <i>Rècit Expressif</i> :	896 tubos
Pedal:	156 tubos

Total de registros: 49 registros, de los cuales,  
42 son juegos reales completos  
3 por extensión y 4 por transmisión.

Peso aproximado de todo el instrumento: 13.350 kgs.

## Fuentes documentales

Archivo Provincial de la Congregación del Santísimo Redentor.

– Archivo de la Provincia Redentorista de España: “Caja de documentos relativos a la construcción del órgano del Santuario de Madrid”

– *Crónica Provincial*.

– *Crónica del Santuario de Perpetuo Socorro de Madrid*.

## Bibliografía

ANÓNIMO: *Datos históricos de la Casa Aristide Cavallé-Coll*. Barcelona, 1901.

ANÓNIMO: *50 años de culto en el Santuario de Ntra. Señora del Perpetuo Socorro*. Editorial El Perpetuo Socorro. Madrid: 1943.

AUDSLEY, George A.: *The Art of Organ Building* (volumen II). Editorial Dover. New York, 1965.

CLARK, Barrie: “Aristide Cavallé-Coll. His influence on British organ design”. *The British Institute of Organ Studies, Bios Reporter* (Saturday 3 July 1999), Enero 2000, Volumen XXIV, nº 1.

ELIZONDO IRIARTE, Esteban: *La organería romántica en el P. Vasco y Navarra (1856-1940)*. Universidad del País Vasco. Servicio Editorial. Bilbao, 2002.

GUÉRITTEY, Pierre-Marie: “Introduction à l'étude des transmissions électropneumatiques dans l'orgue au XIX e siècle (Les orgues de Joseph Merklin, système Schmoele & Mols)”. *Rev. L'Orgue*, nº 213, 1990, págs. 1-50.

JIMENO DE LERMA, José Ildefonso: *El canto litúrgico y el órgano*. Madrid, 1898.

JURINE, Michel: *Joseph Merklin facteur d'orgues Europeen: Essai sur l'orgue française au XIXe siècle* (3 volúmenes). Editions Klinecksieck, Asociación “Aristide Cavallé-Coll aux amateurs de livres”. París, 1991

LÓPEZ PÉREZ, Felipe y otros: *Guía de Órganos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, 1999.

MAISON A. CAVALLÉ-COLL: *Orgues de tous modèles*. Paris, 1889.

MÁXIMO, Enrique: *El órgano Merklin-Schütze de la Catedral de Murcia*, Editorial Caja Murcia, Obra Cultural. Murcia, 1994.

MERKLIN, Alberto: *Organología*. Madrid, 1924.

REICHLING, Alfred: *Aspekte der Orgelbewegung*. Editorial Merseburger. Berlín, 1995.

WALCKER, Óskar: *Erinnerungen eines Orgelbauers*. Editorial Bärenreiter. Kassel, 1948.

WILLIAMS, Peter: *The European organ*. Editorial B.T. Bastford, Ltd. Londres, 1968.

## Restauración del órgano de Santuario de **Nuestra Señora del Perpetuo Socorro**

A partir de 1861 comienzan a instalarse en Madrid órganos de estética romántica francesa, procedentes de las mejores casas constructoras del país vecino como el que se encuentra en el Santuario de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro cuya categoría y tecnología le convierten en punto de referencia para todos los organistas de la capital. A lo largo de los

cient años de función litúrgica y musical, se une la historia de sus protagonistas, entre los que se encuentran personajes españoles y extranjeros de indudable fama y prestigio.

Su rehabilitación integral, 106 años después de su construcción, ha sido una empresa compleja y costosa, que se ha podido llevar a cabo gracias a la voluntad de recuperación del patrimonio que desde la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid se ha ejercido a través del **Plan de Recuperación Órganos de la Comunidad de Madrid**.



07

### Monografías de Patrimonio Histórico

#### Números anteriores de la colección

**01**  
DE LA UNIFORMIDAD A LA VARIEDAD  
Restauración de la plaza de Segovia de Navalcarnero

**02**  
ÁNGELES Y DRAGONES  
Restauración de la iglesia de Santiago Apóstol de Villa del Prado

**03**  
ARQUEOLOGÍA MEDIEVAL URBANA  
Las murallas de Madrid

**04**  
EL ISLAM EN TIERRAS CRISTIANAS:  
LOS MUDÉJARES  
Restauración de la Ermita Santa María La Antigua de Carabanchel

**05**  
NEOCLASICISMO AL SUR DE LA COMUNIDAD DE MADRID  
Restauración de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Brea de Tajo

**06**  
UNA VILLA MEDIEVAL FORTIFICADA A LOS PIES DE LA SIERRA MADRILEÑA  
Restauración del recinto amurallado de Buitrago del Lozoya

ISBN: 978-84-451-3238-8



9 788445 132388



**Comunidad de Madrid**

VICEPRESIDENCIA, CONSEJERÍA DE CULTURA  
Y DEPORTE Y PORTAVOCÍA DEL GOBIERNO  
Dirección General de Patrimonio Histórico