

Órganos y espacio sonoro en el siglo XVIII sevillano

Pedro Luengo. *Universidad de Sevilla*

Las publicaciones sobre la construcción de órganos en el siglo XVIII en Andalucía se han multiplicado en las últimas décadas gracias a los trabajos de Ayarra¹, Cea² o Justo³ por citar algunos, ofreciendo un panorama general con muchas posibilidades. El interés principal ha sido catalogarlos y esclarecer mediante investigación de archivo sus procesos constructivos. Similar aproximación se ha dado cuando se trataba de trabajos de documentación para abordar recientes restauraciones⁴. Estos esfuerzos ofrecen una base de conocimiento crucial para abordar otras cuestiones. Por el contrario, menos interés ha recibido la relación de estos mismos órganos con los espacios religiosos para los que fueron diseñados, con la excepción de algunas primeras aproximaciones por parte de Bonet⁵, Jambou⁶ y De la Lama⁷. Efectivamente, tanto los contratos como los tratados, bien versaran sobre composición o de

¹ AYARRA JARNE, José Enrique (coord.). *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*. (Granada: Junta de Andalucía, 1998).

² CEA GALÁN, Andrés. “Órganos en las iglesias y conventos de Écija: Análisis y estado actual de conservación”. *Actas de las VII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija*. (Écija: Asociación de los Amigos de Écija, 2009) 45-57.

³ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y OJEDA BARRERA, Alfonso. “Órganos, organeros y organistas en la iglesia de Santa María de Carmona (1507-1743)”. *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 155-176.

⁴ CEA GALÁN, Andrés; LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro Manuel y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. *La música espirada. Los órganos barrocos*. (Granada: Junta de Andalucía, 2009).

⁵ BONET CORREA, Antonio. “La evolución de la caja de órgano en España y Portugal”, En BONET CORREA, Antonio (Coord.). *El órgano español*. (Madrid: Ministerio de Cultura, 1984) 248 y ss.

⁶ JAMBOU, Louis. *La evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988) 94-98.

⁷ DE LA LAMA, Jesús Ángel. *El órgano en Valladolid y su provincia: catalogación y estudio* (Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1982) 36.

arquitectura, suelen ser esquivos al profundizar en este particular, aunque su importancia queda manifiesta en ejemplos como el Bedós de Celles o sus reinterpretaciones andaluzas⁸. En este sentido han sido los edificios los que han sido estudiados por sus características acústicas, tanto con mediciones *in situ* como a través de recientes simulaciones por ordenador⁹. Por otra parte, en Italia se han iniciado los trabajos sobre espacios arquitectónicos y música, aunque subrayando el plano teórico¹⁰. Estos dos campos deben ponerse en relación para entender mejor la producción musical para un espacio arquitectónico, y valorar debidamente las pretensiones de los arquitectos, organeros y promotores originales del edificio, aunque resulte obvio que las conclusiones de todos estos artistas fueron siempre resultado de la intuición y no tanto de las mediciones a las que se tienen acceso hoy día.

En esta línea, este trabajo pretende establecer de forma preliminar una relación entre el tamaño de los órganos construidos para iglesias de la actual provincia de Sevilla durante el siglo XVIII y el espacio interior de los edificios. De forma preliminar se han podido establecer dos fases diferenciadas, así como una diferencia entre lo que ocurría en la provincia y lo habitual en la capital. También, como consecuencia de las conclusiones alcanzadas en el capítulo anterior sobre la Catedral de Sevilla, se planteará una hipótesis sobre la ubicación de otros músicos y cómo pudieron afectar a la presión sonora general.

Para llevar a cabo esta aproximación se han tomado como referencia los instrumentos incorporados por Ayarra en la catalogación de órganos de la provincia, a los que se han sumado los instrumentos perdidos o no realizados

⁸ “Après être convenu avec lui de la qualité de l’orgue, selon la grandeur de l’Eglise, la disposition du lieu, & la dépense qu’on veut y faire; il en dressera le devis” [“Después de haber convenido con él [organero] la cualidad del órgano, según el tamaño de la iglesia, la disposición del local y el gasto que se quiera hará el presupuesto”]. BEDOS DE CELLES, François. *L’art du facteur d’orgue*. (Paris: Dom Bedos, 1766). El conocimiento de esta importante fuente francesa en la organería andaluza queda mostrada por su utilización en las *Cartas instructivas sobre los órganos* de Fernando Antonio de Madrid, publicadas en Jaén en 1790. CEA GALÁN, Andrés; LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro Manuel; MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. *La música espirada...*, p. 23.

⁹ SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime. *La Evolución de las condiciones acústicas en las iglesias: del paleocristiano al tardobarroco*. (Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 1997); NAVARRO CASAS, Jaime; SENDRA SALAS, Juan José y ZAMARREÑO GARCÍA, Teófilo. *La acústica de las iglesias gótico-mudejares de Sevilla*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999); ZAMARREÑO GARCÍA, Teófilo, SENDRA SALAS, Juan Jose, GIRÓN BORRERO, Sara, GALINDO DEL POZO, Miguel, SUÁREZ MEDINA, Rafael. “Investigación Acústica y Recuperación del Patrimonio Arquitectónico de las Catedrales Andaluzas”. *El Patrimonio Cultural y Natural como Motor de Desarrollo: Investigación e Innovación*. (Sevilla: UNIA, 2012) 2454-2470; ALONSO CARRILLO, Alicia, SUÁREZ MEDINA, Rafael, SENDRA SALAS, Juan Jose. “The Acoustics of the Choir in Spanish Cathedrals”. *Acoustics*, Vol. 1, 2018, pp. 35-46.

¹⁰ AMENDOLAGINE, Francesco. *Le architetture di Orfeo. Musica e architettura tra Cinquecento e Settecento*. (Milán: Giampiero Casagrande editore, 2011).

finalmente, conocidos gracias a la documentación de archivo. De cada instrumento se han contabilizado el número de hileras previstas en la mano izquierda, confiando en que los cambios que pudiera recibir el instrumento durante los últimos dos siglos pudieran afectar menos al secreto. En algunos casos la información proveída por Ayarra no es detallada, como en el caso de los Llenos, que han sido considerados de forma general en este estudio como de tres hileras. Es cierto que en algunos casos resulta poco probable que se accionen todos los registros a la vez, lo que llevaría aparejado un importante consumo de aire, pero se ha preferido comparar los datos sin esta variable. Sólo una corneta de mano izquierda, que se considera claramente un registro solista, ha sido eliminada de la contabilización. Se han eliminado de la lista aquellos instrumentos de los que existen indicios de que procedían de otros espacios. Estos datos se han cruzado con el espacio interior de cada uno de los templos, aunque no se trata de una medición exacta. Por último, se ha tenido en cuenta la ubicación original de los instrumentos. Tras obtener estos resultados, se ha llevado a cabo una estimación sobre la evolución de la presión sonora habitual de cada fase, así como las posibles implicaciones del cambio de ubicación, partiendo de estudios realizados¹¹.

La comparación de los datos ofrece resultados homogéneos, aunque no cumplen un patrón en la totalidad de los casos. Esto puede deberse a que existen algunas variables que no son siempre fáciles de controlar. En primer lugar, se encuentran las diferencias de capacidad presupuestaria entre las diferentes fábricas, que podían potenciar un proyecto más que otros. El conocimiento del organista responsable, así como las particularidades del organero podían afectar en el resultado final, como el propio Madrid apunta en su tratado. Por último, hay que tener en cuenta que la información sobre la historia de los instrumentos es limitada, siendo habituales los traslados, ampliaciones, o reducciones, que afectarían a los resultados de este estudio. Con todo esto, se considera que los resultados obtenidos pueden apuntar hacia un patrón suficientemente homogéneo.

¹¹ Para valorar acústicamente el instrumento se ha tomado como modelo los trabajos de HARRISON J. M. y THOMPSON-ALLEN N. "Constancy of loudness of pipe organ sounds at different locations in an auditorium". *Journal of Acousting Society Am*, 108(1), 2000, pp. 389-399; así como el de BRAASCH, Jonas. "Acoustical measurements of expression devices in pipe organs". *Journal of Acoustic Society of America* 123 (3), 2008, pp. 1683-1693.

1. Iglesias en Sevilla en el siglo XVIII

La mayor parte de los órganos estudiados fueron ubicados en iglesias construidas con mucha antelación, pero resulta significativa una mínima aproximación a las nuevas propuestas arquitectónicas desarrolladas en el arzobispado durante este siglo¹². También es importante tener en cuenta cómo se organizaba la música, incluso visualmente, dentro de estos edificios¹³. Entre las iglesias construidas en la capital pueden seleccionarse la de Nuestra Señora de la O (1702), la del antiguo convento de San Pablo (1709), la Colegial del Divino Salvador (1712)¹⁴, el Colegio-Seminario de San Telmo (1736 y siguientes), San Luis de los Franceses (1730), San Nicolás (1758), la iglesia de San Roque (1764), la Capilla de San José (1766), San Jacinto (1775), San Bernardo (1786), San Bartolomé (1796) y Santa Cruz (1800), por citar algunas de las más significativas. Cabe subrayar que la mayoría de estos ejemplos contarían con un órgano en pocas décadas. Esta actividad constructiva se sintió también en otras localidades del arzobispado con ejemplos como las iglesias de Umbrete (1735), La Palma del Condado (1776), San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan (1777), Moguer (1783), Aznalcollar (1791), La Campana (1795) o Peñaflor (1801), aunque aquí la construcción de instrumentos fue más lenta. Como ya indicara Sancho Corbacho, en estos ejemplos puede observarse por un lado como se “llega a un tipo [de planta] uniforme, la rectangular de cruz latina de una nave o tres”¹⁵. Más adelante, según llegaban las décadas finales del siglo, la planta tiende a unificarse en un rectángulo que comprende las tres naves y el crucero, cubiertas por bóvedas de cañón, elípticas o circulares¹⁶. También en este momento los habituales pilares

¹² Un estudio clásico sobre el tema es SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. (Madrid: CSIC, 1984); o el más clásico SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana*. (Madrid: CSIC, 1984) (1ª impresión 1952). Otros trabajos más recientes han abordado edificios o arquitectos concretos con mayor profundidad, con ejemplos como San Luis de los Franceses, la familia Figueroa, o fuentes de archivo o periodos concretos. Cfr. HERRERA GARCÍA, Francisco. *Noticias de Arquitectura (1700-1720)*. (Sevilla: Guadalquivir, 1990); OLLERO LOBATO, Francisco. *Noticias de Arquitectura (1760-1780). Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*. (Sevilla: Guadalquivir, 1994); MENDIORIZ LACAMBRA, Ana. *Noticias de Arquitectura (1721-1740)*. (Sevilla: Guadalquivir, 1993); OLLERO LOBATO, Francisco. *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. (Sevilla: Caja San Fernando, 2004); OLLERO LOBATO, Francisco. “La arquitectura en Sevilla durante el Lustró Real (1729-1733)”, en MORALES, Nicolás y QUILES GARCÍA, Fernando (coord.). *Sevilla y corte: las artes y el lustró real (1729-1733)*. (Madrid: Casa Velázquez, 2010) 85-94.

¹³ LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. “Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz: el caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitas Descalzos en Écija”. *Archivo Hispalense*, 97, 2014, pp. 295-314.

¹⁴ MARTÍN PRADAS, Antonio. “El conjunto coral de la iglesia colegial y parroquia del Divino Salvador de Sevilla (1512-2003), sillería de coro, facistol y órgano”. *Laboratorio de Arte* 16, 2003, pp. 227-259.

¹⁵ SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana...*, p. 142.

¹⁶ *Ibid.*, p. 184.

cruciformes fueron sustituyéndose por columnas de mármol. Este fenómeno venía a recuperar un modelo habitual en la capital desde el siglo XVII¹⁷.



Fig. 1. Moreno, Manuel. Iglesia de San Jacinto (detalle). 15 de diciembre de 1950. Fototeca de la Universidad de Sevilla, 4-5434.

En cuanto a los coros, fueron trasladándose progresivamente hacia los pies del edificio, ubicándose para principios de siglo tradicionalmente en el último tramo, aunque manteniendo sus tres lados, como se observa aún en San Jacinto. Paulatinamente este modelo empieza a modificarse con la aparición de otras soluciones espaciales como la de San Luis o la capilla de San José, donde el coro se limita a un único espacio a los pies del templo. Esta propuesta tenía antecedentes en el siglo anterior, pero empieza a generalizarse en templos de diferentes tamaños, como se observa en el caso de San Bartolomé. Un último ejemplo lo ofrece la actual iglesia de Santa Cruz, cuya sillería fue instalada en su ubicación presente entre 1791 y 1800¹⁸. En cuanto al espacio general del

¹⁷ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Pedro Romero (1638-1711), arquitecto del barroco sevillano”. *Laboratorio de Arte*. 23, 2011, pp. 225-251 (233).

¹⁸ FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. “El Convento del Espíritu Santo de Sevilla, vulgo de los Menores, de la orden de los Clérigos regulares Menores”. *Laboratorio de Arte* 19, 2006, pp. 195-214.

interior, a lo largo del siglo se va optando por la edificación de templos con mayor capacidad, normalmente de tres naves, siendo la central de mayor altura.

Los cambios que iban ofreciéndose en la ubicación de los músicos e instrumentos se reflejaban de forma similar en la iconografía musical que formaba parte de la decoración de los templos. Desgraciadamente son pocos los ejemplos andaluces donde estas referencias musicales se extienden por todo el espacio, aunque casos como la iglesia de la Concepción de Écija (Sevilla) o el convento de San José y San Roque de Aguilar de la Frontera (Córdoba) parecen ofrecer un concepto similar. Los ángeles músicos se ubican principalmente en la decoración de la media naranja del crucero, de la bóveda de la nave principal y los antepechos de la tribuna del coro alto. La música parece proceder de la parte alta del edificio, y concretamente de la zona de los pies. Paulatinamente parece perderse la relación de la música con la parte baja del centro de espacio sacro.

2. El órgano del siglo XVIII

Abordada la arquitectura disponible, resulta clave valorar cómo respondieron los organeros a las necesidades musicales contemporáneas. Hasta el momento se habían dado diferentes explicaciones para el tamaño de los órganos. Por un lado, se consideraba que el haber sido encargado por una comunidad religiosa, especialmente si era femenina, conllevaba un tamaño menor que si lo hacía una parroquia. Frente a esta propuesta, algunos textos contemporáneos son claros en relacionar el tamaño con el volumen espacial del templo. Esto llevaba a recomendar que el organero estuviera al cargo de las obras del instrumento antes de que la propia construcción terminara. De esta forma, podía diseñarse una tribuna acorde con las necesidades del instrumento, tanto en cuanto a dimensiones como a colocación acústica. En este sentido, además del criterio del Marqués de Ureña, resulta mucho más significativa la extensa revisión que ofrece Fernando Antonio de Madrid:

“Elija *Usted* ante todas cosas el organero que lo ha de hacer, para que enterado de la magnitud de esa iglesia, y sus circunstancias, diga la clase de órgano que le corresponde (...) en qué sitio y firma se ha de colocar todo; qué alto, ancho, largo, y fondo ha de tener la tribuna y caja con todas las otras dimensiones de los castillos, asiento de teclados, secretos, etc.”¹⁹.

¹⁹ MADRID, Fernando Antonio de. *Cartas instructivas sobre los órganos. Documentos a los Señores Eclesiásticos que los costean, y a los Organistas que los revisan, usan y conservan*. (Jaén: Pedro de Doblas, 1790) 2. BNE, M/890.

Además, en otras fases del texto se insiste en la necesidad de otorgar estas decisiones al organero, por encima del organista que solía servir de intermediario entre la fábrica y el constructor. Pero a pesar de la claridad en la propuesta de Madrid, que viene tomada del texto de Dom Bedos, ni en uno ni en otro caso se aclaran qué criterios debían seguir los organeros para plantear convenientemente un instrumento que resultara eficiente sin excesivo coste. Por ello, resulta necesario comparar los casos conservados para intentar localizar un patrón.

Los datos manejados de veinticuatro casos son claros indicando que durante buena parte del siglo XVIII los órganos se ubicaban en una tribuna lateral. Hasta las décadas finales todos se ubicaban en un lado, habitualmente el del Evangelio. Incluso el de Los Palacios, que sería trasladado a una tribuna a los pies en 1795, se ubicaría anteriormente en un lateral. El órgano de Salteras parece haberse diseñado para otra tribuna, siendo el de El Coronil, ya en la década de los ochenta, el primero que parece localizarse en los pies del templo. El caso de El Arahál es muy excepcional al localizarse en una tribuna lateral junto al presbiterio en una disposición que debe diferir a la prevista en el templo original. Por último, el de la iglesia de Santiago (Écija) se realizó como sustituto de un instrumento previo que pudo quedar temporalmente en la tribuna del Evangelio, como hiciera Pérez de Valladolid en otros casos como el de Santa Ana de Triana²⁰. El otro que se instalaría en el lado de la Epístola originalmente fue el de Santa Inés de Écija. La disposición del coro, con un único ventanal en el lado del Evangelio podría justificar esta inusual posición.

²⁰ Diferentes estudios se han hecho cargo de estos instrumentos en los últimos años tales como MARTÍN PRADAS, Antonio. “El órgano de la iglesia parroquial de Santiago el Mayor de Écija”. *Atrio* 4, 1992, pp. 131-138; MARTÍN PRADAS, Antonio y OTERINO MARTÍN, Verónica M^a. “Nuevas aportaciones sobre el órgano de la iglesia parroquial de Santiago el Mayor de Écija (1631-1969)”. *Actas de las VII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija*. (Écija: Asociación de los Amigos de Écija, 2009) 179-202. Sobre el de Santa Ana véase JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Francisco Pérez de Valladolid y el órgano de la iglesia de Santa Ana de Triana”. *Laboratorio de Arte*, 23, 2001, pp. 317-332; o LUENGO, Pedro. “Contexto musical en Santa Ana”, en RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo (coord.). *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*. (Sevilla: Fundación Cajazol, 2016) 595-609. Sobre la labor de Pérez de Valladolid en Santa Ana véase también LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. *Francisco Pérez de Valladolid (1703.1776). Artista organero del arzobispado de Sevilla*. (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2013).



Fig. 2. Parroquia de Santiago. Écija. Fototeca de la Universidad de Sevilla, 020372

Iglesia	Organero	Año	Hileras	M ²	Le	L
Santa Florentina (Écija)	Anónimo	1731	12	378	0	L
Ntra. Sra. De la Oliva (Lebrija)	Diego de Orio	1736	12+5	1152	4?	Ev
San Agustín (Osuna)	Pedro Pablo Furriel	1748	7	640	0	Ev
Santa Catalina (Osuna)	Pedro Pablo Furriel	1749	7	464	0	Ev
Santa María la Blanca (Los Palacios)	Juan Orteguez	1747	11	702	1	P ²¹
Ntra. Sra. De la Granada (Guillena)	Juan Chavarría Murugarren	1747	4	540		¿
Ntra. Sra. De la Consolación (Cazalla de la Sierra)	Juan Chavarría Murugarren	1750	14	1161		¿
N ^a Sra. De la Asunción (Alcalá del Río)	F. Pérez de Valladolid	1757	8	834	1	Ev
Magdalena (El Arahal)	F. Pérez de Valladolid	1759	10	1029	1	Ep
Santa María (Carmona)	Juan de Chavarría	1763	16 + 8	1624	4+D1	Ev
Santa María de la Oliva (Salteras)	F. Pérez de Valladolid	1764	7	720		P?
San Juan Bautista (Marchena)	Chavarría	1765	14+7	780	1+D1	Ev
Santa Inés (Écija)	Juan de Chavarría	1765	7	¿		Ep
La Concepción (Osuna)	Patricio Furriel	1768	6	360	D1	Ev
Santa Cruz (Écija)	F. Pérez de Valladolid	1770	14	1086		¿
San Pedro (Carmona)	F. Pérez de Valladolid	1771	13	1008		L
Santiago (Écija)	F. Pérez de Valladolid	1774	10	1008	D1	Ep ²²
Santa Clara (Carmona)	Anónimo	Ca. 1775	6	494	D1	Ev
Santa María (Écija)	Anónimo	1778	11	1560	D1	Ev
Colegiata de Ntra. Sra. De la Asunción (Osuna)	José Antonio Morón	1782	7+7	1428	2+D1	Ev
San Pedro (Carmona)	José Antonio Morón	1784	10	1008	1+D1	L
Ntra. Sra. De Consolación (El Coronil)	José Antonio Morón	1782	8	819	1	P

²¹ Se traslada a la tribuna de los pies en 1795

²² Parroquia de Santiago. Écija. Fototeca de la Universidad de Sevilla, 020372

Ntra. Sra. De la Consolación (El Pedroso)	Anónimo	¿	11	720	3	L
---	---------	---	----	-----	---	---

En cuanto al tamaño, el promedio general para estas fechas es el de un órgano de 9,8 hileras con una desviación de 3,1, lo que podría corresponder a un instrumento con los característicos registros de Flautado, Octava y Quincena, Lleno y Címbala de tres hileras y un registro de lengüeta. El promedio de la relación con los templos a los que fueron destinados es bastante constante, con una desviación del 0,005. El promedio ofrece una relación de 0,012 entre el número de hileras y los metros cuadrados estimados. De esta forma, a un espacio de 1000m² le correspondería un órgano de 13 hileras. En el caso de órganos con dos teclados, esta propuesta se cumple teniendo en cuenta el órgano mayor, con la única excepción de San Juan de Marchena, donde correspondería más con la cadereta. Dos casos son destacables por incumplir el patrón a la baja: el órgano de Guillena, más pequeño de lo que resultaría previsible y el de Santa María de Écija, donde se planteó un órgano mediano para un templo de grandes dimensiones.

La evolución de la sonoridad del órgano también puede sondearse en la incorporación de registros de lengüetería, primero en el interior y posteriormente en fachada. Los órganos más antiguos conservados en la provincia no contarían con un número notable de registros de trompeta, ya que el caso de Lebrija puede explicarse por la posterior reforma realizada por Antonio Otín Calvete. A mediados de siglo empezaría a generalizarse la inclusión de la pareja Bajoncillo-Clarín, mientras que la Trompeta Real interior se haría más común en la década de los sesenta. Probablemente se deba a una consecuencia de la inclusión de estos registros en el órgano catedralicio por Fray Domingo Aguirre en 1724²³. Para este momento son excepcionales los instrumentos que incorporarían una trompetería numerosa en el exterior, con ejemplos en Santa María (Carmona) y la Colegiata de Osuna.

Puede observarse con estos casos que existe una notable homogeneidad entre el tamaño de los edificios y los órganos diseñados. También se observa una evolución de una sonoridad caracterizada por los principales a principios de la centuria, hacia una mayor presencia con la trompetería de fachada.

²³ SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. (Barcelona: CSIC, 2001), 61.

3. El órgano de finales de siglo

El número de órganos construidos en las últimas décadas del siglo no se redujo, pero sí modificó ligeramente sus características y relación con el espacio. La comparación confirma que se diseñaron instrumentos más grandes, con 12,2 hileras de promedio, con un grado de desviación similar al anterior (3,2). Estos instrumentos se encontraron mayoritariamente colocados a los pies de los templos, con sólo dos casos ubicados en el lado del Evangelio, el de la parroquia de El Arahál y el de la iglesia de Santiago en Carmona. Resulta significativo el cambio drástico en la colocación de los instrumentos lo que apunta a una nueva organización sonora de las iglesias en este momento. La relación del tamaño de los órganos con el de las iglesias también se modificó con una relación promedio de 0,028, más del doble de la que se identificó en el apartado anterior. En otras palabras, se estaban proyectando órganos significativamente más grandes con respecto al espacio que lo que ocurría décadas antes, lo que conllevaba necesariamente una mayor presión sonora.

Iglesia	Organero	Año	hileras	M ²		L
Ntra. Sra. Del Rosario (El Arahál)	Anónimo	1790	9	275	D1	Ev
La Concepción (Écija)	Anónimo	¿1790s?	17	434	3+D1	P
Nra. Sra. De las Nieves (La Algaba)	Francisco Rodríguez	1792	11	347	1	P
San Blas (Carmona)	José Antonio Morón	1796	10	620	1+D1	P
Santiago (Carmona)	Francisco Rodríguez	1798	14	660		Ev

Algunos de estos cambios que se han localizado en la práctica tuvieron su reflejo en la tratadística del momento. Gaspar de Molina y Zaldívar, conocido como Marqués de Ureña, recomienda que las iglesias sustituyan sus coros en el centro del edificio por sillerías en el presbiterio, o incluso por espacios cerrados a los pies²⁴. En este caso el órgano quedaría colocado en un testero y no en un lateral²⁵.

²⁴ MOLINA Y ZALDÍVAR, Gaspar. *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo, contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*, (Madrid: Joaquín Ibarra, 1785) 310-312.

²⁵ *Ibid.* 316.

4. El órgano en la capital

Por último, se ha considerado necesario analizar en un grupo aparte los proyectos para la capital, ya que así se controlan algunas variables identificadas. En primer lugar, el coste del transporte del material dentro de Sevilla, donde se ubicaban los talleres de los organeros, frente a su instalación en la provincia afectaría al presupuesto. Además, la disponibilidad de organistas que supieran hacer uso de esos registros también diferiría entre la capital y la provincia. Por último, en esta ocasión no se ha diferenciado entre etapas cronológicas, lo que permite una visión transversal de la propuesta realizada en los apartados previos.

El órgano promedio construido en la capital ascendía a 11,3 hileras, lo que primero no marca unas diferencias importantes con la provincia, aunque sí se constata que estos números son más homogéneos a lo largo del siglo, mientras que se ha observado un aumento en los alrededores. La relación del tamaño con el espacio alcanza un promedio de 0,016, lo que correspondería a 16 hileras para una iglesia de 1000 m².

La localización de los instrumentos cumple con lo identificado para la provincia. Lo más habitual en las primeras décadas es encontrarlos en el lado del Evangelio, con la excepción del órgano de Santa Inés, hasta hace poco ubicado en el de la Epístola; el de San Vicente, del que se conservan fotografías en una tribuna a los pies; y el de San Juan de Dios. El primero puede explicarse al no ser extraño en algunas disposiciones de los coros de clausura. El segundo parece haber cambiado de localización durante la reforma del siglo XIX, formando parte desde su realización de la típica estructura de tribuna alta con sillería de coro²⁶. El tercero se ubica en una tribuna junto al presbiterio, como ocurriera en la Magdalena de El Arahál, lo que podría apuntar a una solución experimental, aunque puede explicarse también por la conexión del templo con el propio convento. Frente a lo que se ha observado en los epígrafes previos, en Sevilla no se constata a finales de siglo el traslado de los instrumentos a tribunas a los pies, lo que sí se puede identificar ya en el siglo XIX.

La diferencia entre el total de instrumentos analizados contabilizando o no los de las décadas finales (San Isidoro, Salvador, y San Juan de Dios) es mínima: un promedio de hileras de 11,3 frente a 11,1 y una desviación típica de 0,016 y 0,014 respectivamente.

²⁶ MARTÍN PRADAS, Antonio. "La sillería de coro de la iglesia parroquial de San Vicente mártir de Sevilla". *Laboratorio de arte*, 15, 2002, 403-432.

Iglesia	Organero	Año	hileras	M ²	L
Santa Inés (Sevilla)	Anónimo	1720	7	340	Ep
Ntra. Sra. De Consolación (Sevilla)	Anónimo	Ca. 1730	10	861	Ev
San Vicente (Sevilla)	Manuel de Puertas y Villegas	1739	9	620	P?
El Salvador (Sevilla)	F. Pérez de Valladolid	1744	18+10	1530	Ev
San Nicolás (Sevilla)	Anónimo	Ca. 1758	7	725	Ev
Espíritu Santo (Sevilla)	F. Pérez de Valladolid	1760	8	390	Ev
Carmelitas calzados (Sevilla)	F. Pérez de Valladolid	1762	15 +8	966	¿
Sta. María Magdalena (Sevilla) (antiguo San Pablo)	Anónimo	1775	15	1296	Ev
San Isidoro (Sevilla)	José Antonio Morón	1785	12	510	Ev
El Salvador (Sevilla)	Juan Debono	1794	18 + 9	1530	Ev
San Juan de Dios (Sevilla)	Anónimo		6	220	Ep

Un aspecto a tener en cuenta a partir de las palabras del Marqués de Ureña es el del aumento de los registros de lengüetería de fachada en estos instrumentos. El tratado arremete contra ellas indicando: “que a muchos ofende su estrépito cuando el organista sienta un poco la mano, como regularmente sucede en los acompañamientos al canto llano. Otros imaginan mérito este que parece más bien estruendo militar”²⁷. El autor continúa más adelante diciendo que “una trompeta de cualquiera clase que sea, es por su construcción una especie de bocina, que puesta horizontal propaga el sonido a una larga distancia y que rechazando en las paredes y postes de la iglesia, se extiende a todas las partes con más intensidad que la voz de un cañón flautado (...). Por tanto considero, que para conseguir una igualdad razonable, y hacer más suave la dureza de los juegos de lengüetas, es más conforme a buen juicio que estén interiores”²⁸. El tratadista estaba describiendo el cambio sonoro que se estaba produciendo en el espacio sacro.

²⁷ MOLINA Y ZALDÍVAR, Gaspar. *Op. Cit.*, 324

²⁸ *Ibid.* 324-325.

Al volumen que debieron generar estos instrumentos resulta importante añadir el número y la ubicación de otros músicos. Algunos de los templos referidos con anterioridad corresponden a órdenes religiosas, en las que en muchos casos la ubicación del órgano se encontraba a la misma altura que la sillería de coro. En estos casos los instrumentistas que pudieran participar lo harían en un mismo espacio. Más dudas suscitan otras iglesias donde el órgano se encontraba ubicado en una tribuna sobre la sillería. Para este caso resulta probable que se siguieran las costumbres consolidadas en la catedral hispalense, abordadas por González Barrionuevo en el capítulo anterior²⁹. De esta forma, una parte de los ministriles actuaría desde las tribunas junto al organista, mientras que los cantantes lo harían excepcionalmente también desde esta altura en caso de piezas policorales. Los ministriles que continuaban su función musical desde el siglo anterior serían fácilmente ubicables en los estrechos pasillos de las tribunas, lo que no ocurriría con violines o violones, incorporados paulatinamente.

Aunque resulta difícil valorar si se trata de una consecuencia o de una mera coincidencia histórica, la progresiva incorporación de violines a las capillas musicales hispalenses, que se ha podido demostrar para la segunda mitad del siglo, coincidió con el diseño de coros a los pies. Se trataba de espacios más amplios, donde podían ubicarse tanto los cantores como estos nuevos instrumentistas.

5. Conclusiones

A partir de los ejemplos expuestos puede confirmarse que existe una relación entre el tamaño de los instrumentos y el de los espacios sacros a los que venían a servir. Ciertamente esta máxima no se cumple en todos los casos, lo que puede deberse a diferentes razones, tales como el traslado desconocido de los instrumentos, su ampliación, o propuestas específicas de organeros o patronos. En cuanto a la ubicación de los instrumentos resulta evidente que se cumple lo habitual en el resto de España, con dos fases diferenciadas y con algunos casos excepcionales en el panorama andaluz como los ubicados en las tribunas junto al presbiterio. En una primera fase los instrumentos se ubicaban en tribunas altas sobre la sillería ubicadas entre la nave central y una de las

²⁹ Otro estudio notable sobre los ministriles puede encontrarse en BEJARANO PELLICER, Clara. *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. (Sevilla: Universidad de Sevilla-Focus Abengoa, 2013); BEJARANO PELLICER, Clara. *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. (Sevilla: ICAS, 2015).

laterales³⁰. De esta forma resultaría fácil replicar lo que se llevara a cabo en la Catedral de Sevilla. Progresivamente, estas tribunas fueron desapareciendo ante grandes coros altos ubicados a los pies del edificio. Las sillerías quedarían ubicadas inicialmente bajo estos espacios, aunque impidiendo una relación visual directa entre cantores y organista. El espacio para los instrumentistas crecía pero probablemente en detrimento de su relación con los cantores ubicados abajo. Todo esto encaja además con un cambio en la nómina de músicos habituales en las capillas musicales sevillanas, que además se caracterizaban por su continua movilidad entre parroquias. Los ministriles habituales en el siglo XVII fueron siendo sustituidos a lo largo del siglo XVIII por violines que acompañaban a cuatro cantantes (dos Tiples, Contralto y Tenor) responsables individualmente de su cuerda. Este tipo de formación debía sentirse más cómoda en los amplios coros construidos en estas fechas, frente a los angostos pasillos disponibles en las tribunas tradicionales hasta ese momento. Más adelante, las dificultades económicas de las instituciones religiosas llevaron a reutilizar los espacios e instrumentos disponibles con menor personal, dejando gran parte de la innovación en manos del órgano. Llegados a este punto, puede decirse que existe una evolución en el rango de presión sonora que puede ponerse en relación con el resto de los capítulos de este volumen.

³⁰ Esto coincide con lo que ya se planteara para el caso de Santa María de Carmona en JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y OJEDA BARRERA, Alfonso. *Op. cit.*