

## El papel de la música de órganos en la construcción de espacios ceremoniales.<sup>86</sup>

Beatriz Isela Peña Peláez

**PALABRAS CLAVES:** órganos mecánicos; espacio religioso; música; imagen sonora; semiótica peirceana.

### RESUMEN

El Concilio de Trento modificó la liturgia, dando a los órganos un papel central en la celebración eucarística. En la mayoría de los casos, estos instrumentos se integraron a los espacios religiosos tanto en la arquitectura como en la decoración de su pintura mural y/o de los retablos del inmueble. De diferentes formas participaban de la espacialidad de conventos, templos y capillas, esto es, como muebles llanos o decorados en relación con su pintura mural o retablos, con los acordes y melodías de los positivos en las procesiones, ampliando los límites del "templo". En el siglo XXI, el sonido del flautado y la trompetería siguió asociado al oficio religioso, y permaneció latente su carácter de edificador de espacios sagrados a través de sus notas: en suma, ha pervivido ligado al papel que tenían estos instrumentos en relación con los edificios a los cuales estaban asumidos. Los órganos son instrumentos de gran riqueza en la integración del devenir humano y sus procesos culturales asociados, ya que ofrecen múltiples aristas desde las que abordarlos. Este trabajo se focaliza en los instrumentos tubulares mecánicos en interacción con modelos de percepción sonora por intereses personales.

<sup>86</sup> Artículo original, desarrollado conforme a la ponencia presentada en el *II Coloquio de Conservación de Órganos Tubulares*, realizado los días 16 y 17 de octubre de 2014; el cual no tiene referente previo ni es parte de otro trabajo.

## INTRODUCCIÓN

Los órganos mecánicos y, en su caso, los electromecánicos, son patrimonio cultural plural por razón de que involucran el sonido de su flautado y trompetería,<sup>87</sup> referentes mnémicos<sup>88</sup> de la religión y la vida en sociedad, elementos de significación manifiestos en su mueble y el decorado, relacionados con el espacio que ocupan, con su pintura mural y advocación y por la forma en que el timbre matiza las notas y el efecto acústico que provoca el choque de las ondas sonoras con los muros del inmueble, multiplicándose y llenando los rincones del edificio con sonido.

El papel de los órganos fue central en la práctica religiosa y, en muchos casos se integró a su arquitectura, como a la pintura mural y la advocación del templo. La interpretación musical a partir de su flautado participa de la construcción de espacios de religiosidad, propicios para la liturgia. Esto se debe al acervo de imágenes mentales de quienes escuchan, que, evocan la liturgia asociando el sonido con los procesos de religiosidad, lo que expande el sitio de sacralidad a todos aquellos donde el sonido se manifiesta.

En este trabajo se aborda el valor dado al órgano mecánico<sup>89</sup> en la vida religiosa novohispana, a partir de su sonoridad y por medio de las imágenes y formas del instrumento, elementos que permitían el desarrollo de continuidades en la espacialidad religiosa, expresada tanto al interior de los templos y espacios sedes de estos instrumentos como más allá de los muros de la edificación.

87 En este trabajo se refiere como *flautado, tubería o cañutería* a los "tubos sonoros del órgano o de un registro o juego" donde se incorporan caños de metal y bordones —registro de flautas de madera—; como *lengüetería y/o trompetería*, a las "trompetas o registros de lengüeta de que dispone un órgano", y como *juguetes*, a elementos complementarios, como pajaritos, tambores y otros (nomenclatura desarrollada con base en la formación, investigación y conocimientos adquiridos por la autora de este artículo).

88 *Mnémico* es un adjetivo que se deriva de Mnemosine, diosa del recuerdo, que deriva de "mneme", que a su vez da lugar a "memoria", en alusión al conjunto de imágenes mentales resultantes de la imaginación —simbólica, teológica, libre— del acervo preservado como de la registración del mundo que realiza un individuo.

89 Este trabajo resulta de muchos años de investigación en torno de los órganos históricos mecánicos, lo que me permite abordarlos desde la semiótica y la faneroscopía peirceanas (conforme a diplomados en semiótica y hermenéutica en el 2008 y el 2009), referentes mnémicos desde Warburg a partir de Báez (cursos de la maestría en historia del arte en el ciclo 2011-2012), de la maestra Tita Gerlero, como artilugios de la memoria aplicados a la música de estos instrumentos. Asimismo, integra un conocimiento sobre estos instrumentos adquirido durante el Curso de introducción a la restauración de órganos, impartido por el maestro laudero Daniel Guzmán como parte del Programa de Educación Continua de la ENCRyM (2001), del I Congreso Internacional de Órganos Históricos del Iohio (2001), de la práctica de campo coordinada por el citado maestro Guzmán (2001-2002) y por los trabajos realizados a lo largo del año transcurrido entre el curso y el trabajo en campo (2002).

## DEL EFECTO DIVINO DE LA MÚSICA Y EL ÓRGANO

La música es, y ha sido, una de las bellas artes, acaso la más importante entre ellas, según el decir de tratadistas como Nassarre y otros de los siglos XVII y XVIII; reconocida como arte liberal desde las primeras clasificaciones de las artes y ciencias en la época medieval, e incluso antes, en el periodo grecolatino. La música se asumía como resultado de la racionalidad y el intelecto humanos, a diferencia de otras que implicaban una actividad física.

Muchos Filósofos la llamaron Ciencia divina [...] pues inflama los corazones, infunde deseos de las cosas eternas, destierra los vicios, enfrenta las pasiones, aumenta las virtudes, quita la tristeza, infunde alegría, aplaca las fiebres, mitiga dolores, haze oír á los Sordos, cura freneticos, es antidoto contra veneno, expele Demonios, desvela al soñoliento, haze dormir al desvelado, mueve á ossadía, y pacifica al ayrado (Nassarre, 1980 [1723], libro I, cap. I).

La música se entendía, en relación con la *Harmonia mundi* (Nassarre, 1980 [1723], libro I, cap. I), como creación divina para alabar a Dios, en su producción por los seres humanos o por los coros angélicos de la *Hierarkia*, donde toda representación tiene sonido y existe para Dios, aunque sea inaudible al hombre, como en pinturas y esculturas: “los Cielos están llenos de concertos, los Elementos de sus proporciones, y qualidades, el hombre compuesto de sus armonias” (Nassarre, 1980 [1723], libro I, cap. I).

A la vez, arte, alabanza a Dios, virtud que rechaza al demonio: “Dios elevó milagrosamente la Virtud de la Música, para que obrasse contra el Demonio, como su contra” (Feyjoó y Montenegro, 1768), arte que en sí posee el papel transformador de la alquimia, al ser posible transmutar el sonido en una vía del poder curativo de Dios. Dice Aristóteles: “ay una Fuente, que tocando qualquier Instrumento musico cerca de ella, esta el agua inquieta, y desasosegada en continuo movimiento: y en cessando se quieta, y sosiega” (Nassarre, 1980 [1723], libro I, cap. I).

La música concatena notas que se entretajan produciendo sonidos que participan del desarrollo de sentimientos en quien escucha; es producida por instrumentos, partes del cuerpo, silbidos, gesticulaciones y/o voz humana. Los escritos de los siglos XVI al XIX sobre este instrumento lo distinguieron entre los otros: “el instrumento” por excelencia para ser utilizado en la liturgia cristiana:

Es el órgano entre todos los demás instrumentos tan singular que todos los otros (se puede decir) son contenidos en él. Es tanta su ampliación que cualquiera de los instrumentos el que más sonidos distintos tiene no ecsede de una orden sola de las que tiene el Órgano, y son tantas que no es facil numerarlas por su mucha variedad, pues unos tienen mas otros menos, unos de una especie, otros de otra de las cuales llaman *Registros* (Jambou, 1987 [1830]).

## LOS ÓRGANOS EN EL DEVENIR MEXICANO, UNA HISTORIA CON AVANCES Y RETROCESOS

El órgano es “un instrumento músico polifónico que produce sonido mediante viento insuflado mecánicamente a unos tubos sonoros, con un mecanismo accionado por un teclado”, el cual está integrado de una parte mecánica, el sistema de viento y los elementos sonoros o “tubería”, todos contenidos en un “mueble o caja” (Guzmán, 2001, s. p.). Fue desarrollado en la antigüedad clásica, probablemente, en una fase tardía, según grabados latinos y representaciones sobre rocas; tuvo permanencia en la Edad Media y el mundo moderno, alcanzando su clímax con la Reforma y la Contrarreforma religiosas del siglo XV, por ser el “instrumento idóneo para la interpretación de la música religiosa” (Bravo, 1982, p. 37), y lo fortalecieron las políticas luteranas, anglicanas y el Concilio de Trento (Trento, 1785 [1564], p. 303).

La supremacía dada por Trento al “órgano español” fue ratificada en la Nueva España con el edicto de Felipe II, de 1572 (Rubio, 1983, p. 281), donde estableció que este sería el único instrumento que se usaría en la capilla, prohibiendo cualquier otro. De esta forma, solo dejaba como opción el empleo de órganos inmuebles por destino o de menor tamaño: positivos, realejos, “portátiles” o de mano y el regal (Rubio, 1983, p. 281).

En el Primer Concilio Mexicano, en 1555, se definió cómo aplicar la normativa tridentina en la Nueva España (CPM I-II, 1555, cap. LXVI, pp. 140-141), limitando los instrumentos en ceremonias religiosas: “que se modere la Música, é Instrumentos, y que no haya Escuelas donde, no obierre Religiosos, ó Clérigos, que tengan cuidado de ellas” (CPM I-II, 1555, cap. LXVI, pp. 140-141). Se dio supremacía al órgano, prohibiendo interpretar en el interior de templos “trompetas, chirimías, flautas”, entre otros, y obligar su existencia en cada pueblo, por ser “el instrumento eclesiástico” por excelencia (Saldívar y Osorio, 1934, p. 189).<sup>90</sup>

90 El Primer Concilio Mexicano estableció (CPM I-II, 1555) que: “exceso grande, que hay en nuestro Arzobispado, y Provincia, quanto á los Instrumentos musicales de chirimías, flautas, vigüelas de arco, y trompetas, y el grande número de Cantores, é Indios, que se ocupan de los tañer, y en cantar, nos obliga á poner remedio, y limitacion en todo lo sobredicho: Por lo qual, S. A. C. mandaos, y ordenamos, que de hoy mas no se tañen trompetas en las Iglesias en los Divinos Oficios, ni se comprehen mas de las que se han comprado, las quales solamente sirvan en las Procesiones, que se hacen fuera de las Iglesias, y no en otro Oficio Eclesiástico; y en quanto á las chirimías, y flautas, mandarnos, que en ningun Pueblo las haya si no es la Cabecera, las quales sirvan á los Pueblos sujetos en los dias de Fiestas de sus Santos, y las vigüelas de arco, y las otras diferencias de Instrumentos, queremos, que de el todo sean extrirpadas, y exhortamos á todos los Religiosos, y Ministros trabajen, que en cada Pueblo haya Organo, porque cessen los estruendos, y estrépitos de los otros Instrumentos, y se use en esta nueva Iglesia el Organo, que es Instrumento Eclesiástico; y asímesmo encargamos á todos los Religiosos, y Clérigos de nuestro Arzobispado, y Provincia, que señalen, y limiten el número de Cantores, que en cada Pueblo, donde residen, puede haber, de manera, que no queden, ni haya sino los muy necesarios, y estos canten bien el canto llano, y este se use, y se modere, y ordene el canto de Organo al parecer de el Diocesano”.

A pesar de la importancia de los órganos en la vivencia del cristianismo y las normativas que lo sobrepusieron a otros instrumentos, es difícil datar la llegada de los primeros órganos a la Nueva España,<sup>91</sup> pues la tradición organera se dató a partir de órganos catedralicios de finales del siglo XVII y del XVIII; sin embargo, falta indagar sobre traslados hechos por las diferentes Órdenes mendicantes y la factura de pequeños instrumentos en poblados alejados de las metrópolis durante el siglo XVI.

El cambio de la casa reinante en el Imperio español en el siglo XVIII no modificó el papel del órgano, como tampoco lo hizo la llegada del nacionalismo y el neoclásico decimonónicos (Guzmán, 1986, p. 137), que tan solo incidieron en el estilo de los muebles; sin embargo, al introducirse innovaciones tecnológicas y sonoras, extendieron el espacio de estos instrumentos que, a pesar de su centralidad en el ejercicio de la religiosidad, se cambió el repertorio en función de los registros y posibilidades sonoras, aspiración de muchos usuarios que pretendían contar con el instrumento con mayores avances y opciones en sus características tanto técnicas como estilísticas.

Sin embargo, durante la Cristiada<sup>92</sup> a los órganos se los confundía con retablos, por lo que sufrieron del proceso iconoclasta, en especial en el Bajío. Al final de esta conflagración, algunos párrocos optaron por no restaurar los instrumentos dañados, y prefirieron integrar jóvenes a la celebración litúrgica, lo que propició la superposición entre instrumentos y grupos corales comunitarios que, en la mayoría de los casos, culminó con el abandono del instrumento dañado y por que cada vez más grupos infantiles y adolescentes socializaran la misa, el catecismo y los estudios bíblicos, a pesar de que el Concilio Vaticano II (1962-1965) señalara la preponderancia del órgano en el oficio eucarístico y sacramental.<sup>93</sup>

91 Fray Tomás de la Torre (1545-1550) narra la llegada del órgano traído por los 47 dominicos que iban de Salamanca a Chiapas (Guzmán, 1994, p. 7), que parece haber naufragado: "Gran pena teníamos por ver el mal aliño que había para pasar adelante porque nos quedamos hasta Chiapa ciento veinte leguas y las primeras sesenta hasta la villa de Tabasco eran más dificultosas porque había de andarse por barcas grandes que andan por aquellas costas, y esto hacíasenos dificultoso, porque no teníamos ganas de entrar en la mar, y esto parecía imposible, lo uno por ser las canoas pocas y nosotros muchos, y mucho nuestro ható y el del señor obispo; porque entre él y nosotros llevábamos muchos libros, con sobras de matalotaje, campanas, relojes, órganos, baratijas necesarias para su casa y para la nuestra, y parecíanos cosa peligrosa y poníamos grande espanto en ellas [...]. En esto vino una ola grande y como la barca iba muy metida pasó por encima la ola y sumió la barca tanto que les daba el agua a los pechos dentro de la barca; los frailes estaban sentados encima de las cajas y como la ola fue grande y furiosa trastornó la barca un poco y dio con las cajas en el agua y con ellas muchos seglares y a Fray Agustín y a Fray Felipe del Castillo y a Fray Pedro de los Reyes" (*apud* Guzmán, 1994, p. 7).

92 Se denomina *Cristiada* a la Guerra Cristera que ocurrió como consecuencia de la puesta en práctica de la Constitución de 1917 por el presidente Plutarco Elías Calles, quien limitó el uso de sotana al interior de espacios religiosos y modificó las atribuciones del clero, dando lugar a cuatro periodos de batallas que, aunque presentes en todo el país, tuvieron su mayor incidencia en la región del Bajío.

93 El Concilio Vaticano II (CVII) señala que: "120. Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales. En el culto divino se pueden admitir otros instrumentos, a juicio y con el consentimiento de la autoridad eclesiástica territorial competente, a tenor de los arts. 22 § 2; 37 y 40, siempre que sean aptos o puedan adaptarse al uso sagrado, convengan a la dignidad del templo y contribuyan realmente a la edificación de los fieles".

En la segunda mitad del siglo XX, el órgano conquistó espacios civiles; en el momento de las grandes edificaciones, encontró abrigo en espacios icónicos de la arquitectura nacional, en especial en su forma monumental en el Auditorio Nacional (1958) y la nueva basílica de Guadalupe (1972).

La historia continúa, augurando mejores escenarios para los instrumentos en el siglo XXI, debido a que se ha generado una serie de acercamientos al instrumento desde diferentes aristas, todas ellas encaminadas a recuperarlos en mueble y/o sonido, tanto para su reincorporación a la liturgia como para la difusión de partituras de grandes compositores, como Bach —que, aunque tuvo un fin litúrgico, desde su valor estilístico ha conquistado audiencia civil y religiosa por igual—, interpretadas tanto al interior de inmuebles religiosos como en salas de espectáculos.

Este siglo ofrece al instrumento tres panoramas: la integración de modelos electrónicos que los sustituyan, la restauración y uso para grupos de elite cultural y política, y la posibilidad de ir avanzando a un escenario donde su sonido real, pictórico y escultórico<sup>94</sup> continúe alabando a Dios, en una apuesta por un trabajo multidisciplinar que ofrezca campo fértil a su conservación.<sup>95</sup>

### DE LA IMAGEN SONORA A LA MENTAL; PATRIMONIO INTANGIBLE ASOCIADO CON EL ÓRGANO

Al hablar de imagen es necesario definir desde dónde se aborda para desvincularla de convenciones académicas que la asocian con lo visual;<sup>96</sup> en este trabajo se establece como registro adquirido por percepción de algo que figura, representa o asemeja un modelo previamente registrado (Peña, 2014, p. 92).

La imagen existe cuando pueden registrarla la mirada, el oído, otro sentido o un proceso de pluripercepción, o bien, la imaginación, vinculada con fanerones o elementos del acervo mental que conforman nuestra memoria (el *mneme*). La imagen como afección adquirida como experiencia individual, relacionada con el contacto corporal que establecen los individuos con el mundo, donde los signos se inscriben en el cuerpo y se manifiestan en “el régimen de la memoria y de la

94 Se plantea como *sentido pictórico y escultórico* a las imágenes y representaciones que aluden a su interpretación, generalmente, por ángeles y santos, como en el caso de santa Lucía.

95 Asimismo, se ha identificado que en la población del estudiantado medio y medio superior, los adolescentes y jóvenes identifican el sonido de este instrumento con su valor litúrgico por los referentes religiosos, o bien en su antítesis, a partir del uso de estas interpretaciones en diferentes películas, tales como *Gremlins 2*, entre otras (datos planteados con base en ejercicios de observación participante en varios escenarios, desde el académico e institucional hasta el cotidiano y popular).

96 Este trabajo se centra en el valor sonoro del órgano, con hincapié en los instrumentos mecánicos, lo cual puede asumirse como inserto en la fenomenología, centrada en la pluripercepción con cercanía con la faneroscopia peirceana.

imaginación”, al crear —valga la redundancia— imágenes resultantes de vivencias, experiencias y relaciones (Sandoval, 2006).<sup>97</sup> Afección e imagen materializadas como memoria en el pasado (primeridad), deseo o temor en el futuro (terceridad) (Sandoval, 2006), producto del presente donde confluyen y significan (segundidad).<sup>98</sup>

La afección resulta de asociar una imagen a una acción (Deleuze, 2004); sin embargo, la imagen visual no es autónoma: necesita de la auditiva para establecer su dimensión temporal; la visual da contexto y encuentra en la sonora el valor de existencia, aunque la sonora pueda existir sin la otra (Chion, 1993, pp. 24-25).<sup>99</sup>

La música se relaciona directa o indirectamente con el instrumento que la produce y, ocasionalmente, con el intérprete, provocando experiencias vinculadas con procesos afectivos dados por las dimensiones corporales, entendidos como recursos de percepción y significación de imágenes sonoras (Mier, 1999, s. p.).

Para Feyjoó y Montenegro (1768), el sonido es una “imagen en equilibrio”, respecto de la visual, donde ambas tienen igual peso e importancia, pues cada una depende de la otra para existir como complemento de la *Harmonia mundi*. Las pinturas del espacio celeste aluden a imágenes mentales que generan las visuales y auditivas, aunque el registro sea solo por la mirada y el sitio carezca de sonido, pues nuestra mente da sonido y color a la representación (Feyjoó, 1768).

Es indubitable, que la Alma es la que vé, la que oye, la que huele, etcétera. Pues la materia es incapáz de percepción alguna, y solo organizada de este, ò aquel modo puede servir de instrumento para aquellas percepciones de el Alma, la qual tampoco sin el organo corporeo puede exercerlas. [...] Este organo necesariamente se ha de colocar en el cerebro. [...] Solo siente el Alma, y siente en aquella parte de el cerebro, donde está el origen de los nervios. Ni por esto se niega, que los Ojos son el organo de la vista, las Orejas de el oído, las Narices de el olfato, etcétera. Organos son, porque los conductos por donde vienen las especies de los objetos, ò que reciben sus impresiones. Pero no son organos, ò instrumentos, que usen de ellas para el ministerio de sentir (Feyjoó, 1768).

97 La faneroscopía recupera los referentes contenidos en forma de *mneme*, o acervo de imágenes mentales, cuestiona las relaciones que construye y existe para ser comprendida. En Peirce, hay conciencia en esfuerzo y resistencia. La primeridad comprende al fanerón y su vínculo con los sentimientos generados en la “memoria”, la segundidad es el punto *fulcrum* —momento de mayor tensión entre “nuestra alma” y “el estímulo”— y la terceridad, la relación con el futuro y fase final del proceso de significación (Peirce, 1955, pp. 74-76, 86-93).

98 Las imágenes capturadas en la *mneme* son signos que, desde Peirce (1955), encarnan la primeridad como cualidad del fenómeno, segundidad en el aquí y ahora, y terceridad al fusionar cánones de representación (Peirce, 1955, p. 77).

99 Las imágenes visuales no son temporales, adquieren tiempo al añadir sonido, que les da contexto y completa el registro visual. Al preservar sonidos sin referentes visuales, procedentes de soportes auditivos, se asocian al momento y/o espacio de escucha, más que a un emisor (Chion, 1993, pp. 24-25).

El sonido de un instrumento lo individualiza, de forma que un órgano puede ser reconocido por color y afinación de sus flautas y trompetas, además de su mueble, el decorado de este y del flautado mayor, que se integran de forma parcial o total al espacio de ubicación; por ello debe preservarse, para mantener la individualidad y valor patrimonial del instrumento (Koster, 1996, p. 36).

Hay razones imperiosas para tocar música antigua en instrumentos antiguos a fin de respetar la intención original del fabricante del instrumento musical y restablecer la intención original del compositor de una pieza musical (Koster, 1996, p. 36).

El valor patrimonial del órgano radica no solo en su existencia y en la conservación del mueble sino en su valor sonoro, con la tonalidad original del instrumento, que es parte de los registros sonoros que evocan el pasado en el entorno donde existieron (Libin, 2009, p. 22). Modificar el color, la tonalidad y la claridad del sonido altera el registro histórico sonoro del instrumento; por ello, restaurarlo sin uso y/o sonido es restar su cualidad más importante desde la música, aunque existan otras tantas igual de valiosas para los estudiosos del instrumento.

### **LA MÚSICA DE LOS ÓRGANOS COMO AGENTES DE CONSTRUCCIÓN DE LA ESPACIALIDAD PARA LA VIVENCIA Y CELEBRACIÓN DE LA RELIGIOSIDAD Y LA LITURGIA**

La música de los órganos se identifica como imagen mental de la religiosidad, asumida al espacio donde se ejecuta; es decir, participa de la construcción del espacio de vivencia de la religiosidad, cuando los fieles identifican acordes y sonidos con determinados momentos de la celebración eucarística u otras formas y figuras religiosas, en particular, católicas, luteranas, anglicanas y de otras iglesias protestantes.

Los órganos con relieves o esculturas en el mueble generan vínculos con el edificio que los contiene, a veces como parte del coro desde donde dirige el sonido de sus flautas y trompetas al resto del inmueble, jugando con el efecto sonoro percibido por la multiplicación de las ondas en diferentes direcciones, una vez que chocan con los muros, construyendo un espacio en el que los muebles de los instrumentos se suman como figuras talladas o capa pictórica, con grutescos o imágenes de santos y/o ángeles que integran el instrumento a la propuesta devocional.

Los positivos y los realejos se pensaron con movilidad para acompañar las procesiones, para llevar a la calle la sonoridad del órgano, extendiendo así el espacio religioso construido por la música que, así, se asocia con las celebraciones y amplía la vivencia de la religión a los atrios y calles aledañas.



El sonido participa en diferentes grados de construcción de los espacios de vivencia de la religiosidad, creando referentes en imágenes mentales y afecciones que tocan la corporalidad y se conectan con los sentidos por medio de acordes graves y agudos, la potencia de las flautas, la sobriedad de los bordones y la vibración del sonido ríspido de las trompetas, que llegan a provocar reacciones fisiológicas en los que escuchan.<sup>100</sup>

Las notas y la conjunción de registros se integran para producir una respuesta orgánica en la audiencia, que vibra con las interpretaciones, a su vez matizadas por las imágenes de los muros del templo que, con cierta iluminación, adquirirían movimiento.<sup>101</sup> La suma de estos elementos se potencia gracias a las notas que articulan las melodías que el escucha relaciona con lo religioso.

Aunque el sonido es efímero, pues solo existe en el momento en que se interpreta, se preserva como registro mnémico. Al evocar el breve instante de la ejecución del instrumento, hacemos evidente el momento de la segundidad, donde la inmanencia es evanescente activando el retorno a la memoria de lo preservado por cada individuo, asociada a la experiencia vivida con temporalidad, imágenes visuales y aun táctiles y olfativas, entre otras; de esto deriva el valor que determina el carácter sonoro del órgano.

El decorado de los órganos es referente del templo o alguna advocación: pictórico en órganos barrocos, como Yanhuitlán y Tlacoahuaya, o en relieve y/o esculturas, como los órganos gemelos de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México; muebles fusionados con el espacio donde existen, así como con sus fines religiosos. Los monumentales, en tanto, juegan con la ausencia del instrumento y la hiperpresencia del sonido, donde las notas se entremezclan para edificar melodías. Un modelo de escucha donde el público se introduce en el seno en el que, sin hacerse manifiesto, confluye el sonido que emiten las flautas que les rodean.<sup>102</sup>

100 Los sonidos provocan reacciones fisiológicas; entre las más analizadas son la bradicardia y la taquicardia, así como la erección de los vellos de los brazos y aun de otras partes del cuerpo (Braunwald, 1987, pp. 2, 3 y 7).

101 Este proceso se enfatizó a lo largo del Gótico y todo el Barroco; sin embargo, ha disminuido desde la inclusión de la luz eléctrica en los templos.

102 En México el interés por el órgano ha mermado al disminuir su uso litúrgico. Su presencia civil ha carecido de difusión y de recursos adecuados para que el espectador entienda el concepto en la basílica de Guadalupe y en el Auditorio Nacional. En la primera, la mayoría de los fieles vincula el efecto sonoro con el órgano menor y los tubos expuestos del instrumento monumental, que son los que mira; en el segundo, se vive un ejercicio de ausencia y vacío: además de que no se logra una audiencia notable, los escuchas se pierden, al no mirar al que interpreta, buscan el origen del sonido sin poder abandonarse a sus efectos, en espera del espectáculo. En ambos es evidente que el sonido carente de referente visual ocupa el espacio, donde la vinculación con el público radica en la experiencia —o la falta de ella— para relacionarse con el sonido.

## CONCLUSIONES

Los órganos son instrumentos polifacéticos donde abrevan diferentes especialistas en busca tanto de música como de información; complejizados por su modelo mecánico especializado, referentes estructurales, visuales y sonoros del periodo de factura y su devenir; siendo los mecánicos los que motivan estas reflexiones en torno de ellos.

El órgano es y ha sido extensión de la divinidad dada por Dios a la música, "el instrumento por excelencia para fomentar y vivir la religiosidad", por lo tanto, un elemento esencial al construir espacios religiosos y de alabanza a Dios, justifica su presencia física en grandes catedrales, en pequeñas capillas y su representación en escultura o pintura. El instrumento en individual o conjunto de mueble y sonido de caños, bordones y lengüetas es y ha sido referente de la liturgia y de compositores como Bach, Cabanilles, Cabezón, Arauxo y otros más.

El sonido del órgano como elemento intangible ha perdurado en el devenir histórico; a pesar de modificaciones sociales y religiosas, transformaciones musicales y, el inevitable desgaste y deterioro por efecto del tiempo. Las imágenes sonoras son referentes del órgano, patrimonio cultural de la humanidad como contenedor de artilugios de la memoria que funcionan como detonadores del recuerdo real y aprendido; notas emitidas por flautas y lengüetas que resuenan en nuestros registros mentales y se asocian con espacios de vivencia de la religiosidad.

La música de los órganos es patrimonio cultural de tanta valía como lo son el mueble y el mecanismo que se activa en su interior; por lo tanto, debe conservarse, amén de su carácter sonoro y el papel que desempeña, al construir espacios sagrados, asociados con diferentes religiones, en particular, la católica, la anglicana y la luterana, entre otras.

Este tipo de órganos se localizaba en los coros de los templos, ocupando uno de los muros como respaldo o, en algunos casos, centralmente, en la parte posterior del inmueble, para que las ondas se dirigieran hacia el altar. La edificación del espacio por medio de la sonoridad se establece en la forma en que las ondas sonoras lo habitan, alcanzando a sus visitantes, donde resulta esencial la ubicación del instrumento, pues establece el destino y la ruta de las ondas; a esto se agrega el tamaño del instrumento, así como la cantidad de tubos y de registros.

En algunos casos se construían órganos gemelos con pequeñas diferencias en tesitura o registración, con el fin de generar un diálogo que inundara de música todos los rincones del inmueble, como los de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, donde los instrumentos con cuatro caras definen múltiples direcciones sonoras. A esto se añaden consideraciones arquitectónicas que participan de la acústica del espacio.

El órgano, a diferencia de otros instrumentos, llena de sonidos un centro religioso debido tanto a su combinación de gran cantidad de caños, bordones y trompetería que se potencian entre sí como de su capacidad de copiar la tesitura de algunos instrumentos e incluso de la voz humana.

La música producida por los órganos genera empatía —valga la redundancia— por la musicalidad, por hacer vibrar lo que hay entre el instrumento y los muros, provocando respuestas fisiológicas manifiestas en la piel y el latido cardíaco, vinculando a individuos e instrumento y generando un registro mnémico asociado con la celebración o el concierto, el sitio y el momento, el juego de luces, aromas y otros sonidos. Artilugios de la memoria que se activan con el olor a flores, al visitar un sitio y/o escuchar una melodía en órgano: un viaje al espacio construido por la música.

La música construye espacialidades por la interacción del cuerpo humano, sus sentimientos y funcionamiento fisiológico, generando, como digo, afecciones y empatía, pero también imágenes polisémicas que le permiten al que escucha retornar al espacio donde se desbordaron sentimientos y emociones. Aunque este efecto también se vive con otros instrumentos, el órgano permite que un solo intérprete impacte tanto o más que una orquesta de cámara. Un organista puede transmitir nostalgia con unas frases en bordones, espacios plenos de color con los llenos, interpretaciones redondeadas con el flautado mayor; puede imitar a las aves y otros sonidos, como tambores y campanas, y puede explotar las emociones con la trompetería, a veces posicionada en batalla para propiciar mayor multiplicidad de las ondas sonoras.

Por otra parte, la movilidad de los primeros positivos ofrecía la salida del sonido del inmueble, extendiendo, como he apuntado arriba, el espacio de residencia de la religiosidad, de forma que este no quedaba circunscrito al templo, sino alcanzaba los espacios de la cotidianidad, haciendo de las calles ampliaciones o enclaves de la sacralidad, o, dicho de otro modo, ofrecía un juego con la memoria en el que los que escucharan sus notas asumían el carácter de la procesión, lo que permitía un incremento de los sitios sagrados y de los fieles involucrados en la vivencia del ritual. Esto ha sido posible por razón de que los individuos generan referentes mnémicos a partir de las experiencias y vinculan los registros sonoros.

## **AGRADECIMIENTOS**

Al Comité Organizador del Coloquio: CNCPC/ENCRyM-INAH. A Daniel Guzmán, maestro laudero independiente.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

#### Concilio de Trento

1785 [1564] *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento (Pontificado de Paulo III)*, Madrid, Imprenta Real.

#### Concilio Vaticano II

1959/1962-1965 *Constitución Sacrosanctum Concilium sobre Sagrada Liturgia, Concilio Vaticano II (Pontificados Juan XXIII y Paulo VI)*, documento electrónico disponible en <[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html)>, consultado en septiembre del 2014.

#### CPM I-II

1555 *Concilios Provinciales I y II, celebrados en la muy noble y leal Ciudad de México, presidiendo el Illmo., y Rmo. Señor Don Fr. Alonso de Montúfar, en los años de 1555, y 1565 (Illmo. Sr. Dn. Francisco Antonio Lorenzana, Arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia)*, 1555/1565, Princeton, Princeton University Library/Surda Foundation Fund.

#### Feyjoó y Montenegro, Benito Gerónimo

1768 "Carta primera: El deleyte de la música, acompañada de la virtud hace en la Tierra el noviciado del Cielo", en B. G. Feyjoó y Montenegro, *Cartas eruditas y curiosas*, facsímil, Madrid, Real Academia de Derecho Español y Público.

#### Jambou, Louis (ed.)

1987 [1830], *Compendio de el arte de organería*, facsímil, Granada, Sociedad Española de Musicología.

#### Nassarre, Pablo

1980 (1723-1724), *Escuela música según la práctica moderna*, facsímil, Zaragoza, Exma. Diputación Provincial.

## Fuentes secundarias

Barnes, John

1980 "Does restoration destroy evidence?", *Early Music* 8 (3), abr., pp. 213-218.

Braunwald, Eugene *et al.*

1987 [1957] *Harrison's Manual of Principles of Internal Medicine*, Nueva York, McGraw Hill.

Bravo Sandoval, Silvia

1982 "Dos órganos novohispanos del siglo XVII", *Boletín de Monumentos Históricos INAH* 8 (época primera), pp. 37-44.

Chion, Michel

1993 *La audiovisión, introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós.

Clark, Barrie

1999 "Protection of historic organs: European legislation and British isolation", *Toward the Conservation and Restoration of Historic Organs: the Liverpool Conference*, Londres, Church House, pp. 13-22.

Deleuze, Gilles

2004 *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus.

Estrada, Julio, José Antonio Guzmán Bravo, Robert Stevenson

1986 "Música instrumental en el Virreinato de la Nueva España (1530-1810)", en J. Estrada (ed.), *La música en México*, México, IIEs-UNAM (2).

Guzmán Vargas, Daniel

1994 "Organística mexicana", *México en el tiempo: remedios para el olvido*, INAH/Jilguero, ago.-sep., pp. 7-11.

Guzmán Vargas, Daniel

2001 *Carpeta de curso: "Introducción a la Restauración de Órganos Tubulares"*, México: STORIM-Educación Continua-ENCRyM-INAH.

Karp, Cary

1980 "Restoration, conservation, repair and maintenance. Some considerations of musical instruments", *Early Music*, abr., pp. 79-84.

Koster, John

1996 "Restauración, reconstrucción y copia en las colecciones de instrumentos musicales", *Museum International UNESCO*, núm. 89, vol. 48, pp. 36-40.

Libin, Laurence

2009 "Musical instrument in cultural context", en Lucero Enríquez (ed.), *Harmonia mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, Coordinación de Humanidades-UNAM, pp. 17-34.

Mier G., Raymundo

1999 "Semiótica y discordia: el testimonio estético", en Eric Landowsky *et al.*, *Semiótica, estesis y estética*, São Paulo/Puebla, EDUC-UAP.

Peirce, Charles Sanders

1955 *Philosophical Writings of Peirce*, selec. e introd. de Justus Buchler (ed.), Nueva York, Dover.

Peña Peláez, Beatriz Isela

2014 "Imagen visual y sonora; del instrumento al órgano tubular", *Versión. Estudios de Comunicación y Política. Estudios Artes y Humanidades*, núm. 33, abr., pp.191-201, documento electrónico disponible en <<http://version.xoc.uam.mx>>, consultado en agosto del 2014.

Rubio, Samuel

1983 *Historia de la música española, 2. Desde el Ars Nova hasta 1600*, Madrid, Alianza.

Saldívar, Gabriel y Elisa Osorio Bolio

1934 *Historia de la música en México, épocas precortesiana y colonial*, México, SEP-INBA.

Sandoval Sandoval, Edgar

2006 "Peirce y la semiótica de las afecciones", *II Jornadas "Peirce en Argentina"*, 2006, documento electrónico disponible en <<http://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaSandoval.html>>, consultado en abril del 2011.

Winter, Cecilia

2001 *Congreso Internacional "La restauración de órganos en Latinoamérica"*, México, Iohio.

Glosario

2008 "Glosario", *Inventario de los órganos de Palencia*, documento electrónico disponible en <<http://www.organosdepalencia.com/documentacion.html>>, consultado en diciembre del 2014.