

Adriano Banchieri: origen de la devoción y de las acepciones iconográficas de Santa Cecilia y sus representaciones en cajas de órgano del mundo luso-brasileño

Marco Aurélio Brescia - orsinibrescia@yahoo.com

Rodrigo Teodoro de Paula - rodrigoteodoro@yahoo.com.br

Université Sorbonne - Paris IV / Universidade Nova de Lisboa

Resumo: En el prefacio de sus *Conclusioni nel suono dell'organo*, Adriano Banchieri discurre sobre a origen de la devoción de los músicos en torno a Santa Cecilia. El tratadista hace mención a la célebre iconografía pintada por Raffaello Sanzio, retratando la mártir romana con un órgano volcado hacia la tierra entre las manos y bajo cuyos pies yacían instrumentos derruidos, en metáfora a su recusa a los placeres terrenos, emulados por los instrumentos musicales. En acepción diametralmente opuesta, Giovanni Antonio Bazzi retrató la santa tañendo, serenamente, melodías celestiales al órgano, custodiada por un querubín. Banchieri concluyó su discurso sobre la origen de la devoción de los músicos en torno a Santa Cecilia a través del elogio al culto de la santa por parte de los mismos. Con base en ello, pretendemos abordar las representaciones iconográficas de la mártir romana presentes en cajas de órgano actualmente conservadas en Portugal y Brasil, así como la cuestión devocional por parte de los músicos, que floreció en las hermandades dedicadas a la santa, presentes y actuantes en el mundo luso-brasileño desde principios del siglo XVII.

Adriano Banchieri, monje olivetano boloñés, publica el año de 1609, en su ciudad natal, sus *Conclusioni nel suono dell'organo*, divididas en dos partes compuestas por 10 capítulos cada una, que versaban sobre diversos temas relacionados al instrumento rey y a su uso práctico-litúrgico. En particular, respecto al origen del instrumento, Banchieri remonta a tiempos bíblicos, a la invención por Iubal, hijo de Lamech, del órgano – o mejor dicho *organa*, conjunto de caños entonados a sople humano -. El monje hace aún referencia al órgano tañido a mano humana añadido por el rey David a los siete coros celestiales, sin olvidar el *organo d'acquadotto* de Ctesibio descrito por Vitrubio

(siglo I a.C.), el cual fue introducido en el seno de la Iglesia en el siglo VII de nuestra era por el papa Vitaliano, según la cronología Pontificia di Battista Platina (siglo XV). Según Banchieri, basado en un manuscrito *arentino* que dijo haber leído *in situ*, Guido d’Arezzo, hacia el año 1018, había obtenido permiso del papa Benedicto VIII, para introducir los órganos a fuelle en el culto divino, dignificado por el nuevo gradual que el monje benedictino venía de compilar y dedicar al sumo pontífice¹.

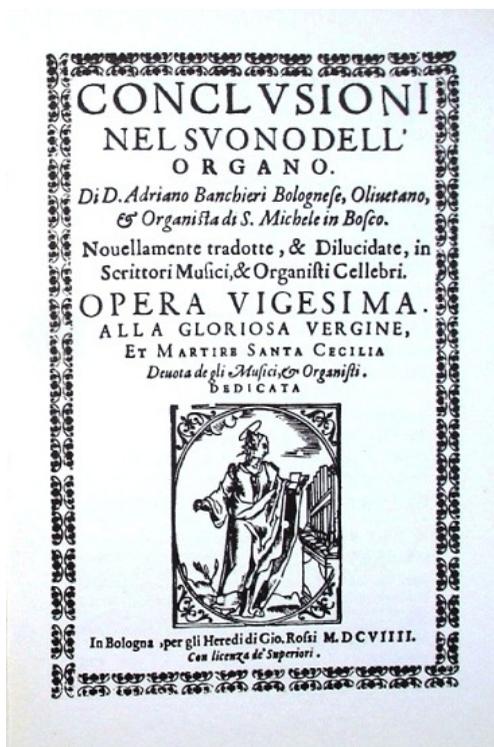


Figura 1 – Adriano Banchieri, Frontispicio de las *Conclusioni nel suono dell’organo*. Bologna: Heredi di Giovanni Rossi, 1609.

¹ Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell’organo* (Bologna, 1609), 8-11.

A título de resumen, sintetizamos el restante de la información fundamental contenida en las demás conclusiones *banchierianas*, de las cuales una versa sobre órganos, organistas y organeros célebres en Italia en los cinco lustros precedentes a la publicación del libro. A Banchieri tampoco le escapan las innovaciones técnicas introducidas en órganos contemporáneos a la redacción de las *conclusioni*, ocupándose también de la forma de tañer las fantasías – con “estilo alegre, y grave, que plazca a la Divina Majestad, y al júbilo de los creyentes [traducción nuestra]”². Importante es el testimonio de Banchieri en lo concerniente a la reglamentación de la práctica litúrgica del órgano, o sea cuando y como debía de sonar el instrumento en función del calendario litúrgico y de la celebración correspondiente -, así como sobre las cuatro maneras de tañer el instrumento – *fantasia, intavolutura, spartitura & basso* -. Al monje benedictino del Monte Oliveto le interesan aún determinados aspectos relacionados a la teoría musical, sobre todo aquellos relativos a la consonancia o disonancia de los intervalos y su debida aplicación en la música de órgano; a los tiempos – perfecto e imperfecto – y sus usos – en obras de carácter grave o alegre, respectivamente – y a las hemíolas – mayores y menores -; a las proporciones – de igualdad y sesquiáltera de desigualdad -; a los ocho tonos litúrgicos y a los doce tonos de órgano. Banchieri concluye su tratado con dos últimas conclusiones, dedicadas al temple de órganos regales e instrumentos *da penna*³.

Una vez abordado el contenido de las *conclusioni* de Banchieri, centrémonos en su prefacio, intitulado *Origine della Devotione che gli musici, & Organisti tengono alla Gloriosa Santa Cecilia Vergine, et Martire*, punto de partida de esta ponencia, en el cual el olivetano trata de las dos acepciones iconográficas de Santa Cecilia, además de hacer el elogio de su culto por parte de los músicos.

Según el hagiólogo sajón Lorenzo Surio (siglo XV), en su descripción de la vida y martirio de Santa Cecilia, la patricia romana, haciéndose esposar al patricio Valeriano por determinación de sus progenitores, mientras se preparaban los festines, envueltos en armonías mundanas, no deseaba otra cosa, abrazada en

² “Istile allegro, & vago, grato alla Diuina Maestà, & giubilo à gli fedeli” (Ibid., 16).

³ Ibid., 12-47.

puro amor divino, que esposar a Jesucristo, despreciando, así, todo aquello que, para ella, no era otra cosa que mundanos menesteres⁴. Banchieri dice no haber constancia de que la santa tañese órganos, a diferencia de su imagen plasmada en inúmeras pinturas a partir del siglo XVI, además de afirmar no haber existido órganos movidos ni a agua ni a fuelle en el siglo III, época en la que vivió la mártir romana, pese a hacer referencia a Ctesibio y a mencionar en su segunda conclusión el órgano hidráulico descrito por Vitrubio. De todos modos, lo que le interesa al teórico es mucho más las acepciones iconográficas de la santa en el marco del Renacimiento Italiano y la devoción que las mismas, en gran medida, fomentan, pues en 1513, Raffaello Sanzio da Urbino, había pintado celebrado y difundidísimo lienzo representando la santa, con un portativo en manos volcado hacia el suelo, sobre el cual yacían otros instrumentos musicales derruidos. La mártir, semblante en éxtasis, como que diciendo: “volved, volved sonidos, canticos y vosotros todos los mundanos placeres a la gran madre antigua, que yo otra cosa no anhelo que ser asignada en la santísima Capilla Musical, entre los Músicos y Organistas elegidos victoriosos que conciertan continuamente delante mi dulcísimo esposo Jesús, santo, santo, santo [traducción nuestra]”⁵.

A la misma época, vivió el pintor Giovanni Antonio Bazzi, natural de Vercelli (Piamonte), más conocido como *Il Sodoma*, el cual, hallándose en la ciudad de Siena, en función de determinados encargos, concibió una iconografía de la mártir romana muy distinta de aquella del famosísimo pintor *urbinese*: Santa Cecilia con un órgano bajo las manos, laboriosamente tañido, con semblante inundado de gracia y acompañada por un querubín, junto al cual concertaba infinitas melodías celestiales⁶. Es, precisamente, sobre el cariz divino del órgano que versa Gino Stefani, al considerar la variedad en la unidad transubstanciada en el instrumento. El concepto cosmológico de diversidad organizada, compartido entre instrumento y cosmos, aplicase perfectamente a la práctica ferial del

⁴ Ibid., 3.

⁵ “Gitene, gitene suoni, cãti, & voi tutti mondani piaceri alla grã madre antica, che io altro non bramo solo essere assignata nella santissima Capella Musicale, trà quei Musici, & Organisti elletti vittoriosi gli quali concertano cõtinoamoamẽte avãti il mio dolcissimo sposo Iesv’ sãto, sãto, sãto” (Ibid., 4-5).

⁶ Ibid., 5.

alternatim cantollano/polifonía de órgano, que se revela doblemente mediante el coro de los ángeles músicos/clérigos contrapuesto a las rotaciones celestes, a la máquina orgánica, que manifiesta en la tierra la armonía de las esferas, emulando, así, en el verso instrumental, al perfección de la voz divina⁷. Dentro de esta connotación divinizada del *rex instrumentorum*, no podría ser otro el instrumento tañido por la mártir romana en la concepción de Bazzi, acepción primacial de la santa, plasmada, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en rica iconografía ornando cajas de órganos en el ámbito de influencia de la escuela ibérica.

Antes de ello, creemos ser digno de mención el elogio que hace Banchieri al culto de la Santa por parte de los músicos, dando por ejemplo las celebraciones en su honor realizadas todos los días 22 de Noviembre por los músicos de Siena, Milán o Ferrara, cuyo ejemplo debía de ser seguido. En palabras de Banchieri: “al que todos los profesores a ella devotos, al abandonar los conciertos transitorios de esta vida mundana, sean, en la otra, dignos de gozar eternamente de aquellos que jamás tendrán fin [traducción nuestra]”⁸.

En lo que atañe al mundo luso-brasileño, sobre todo a partir del siglo XVIII, inúmeras hermandades dedicadas a Santa Cecilia, compuestas fundamentalmente por músicos y teniendo por objetivo la aglutinación de los mismos, la consiguiente reglamentación de su trabajo y de auxilio mutuo, además del establecimiento del culto en loor de la mártir romana, van a difundirse en diversas capitanías de América Portuguesa, en gran medida inspiradas en la regla de la Hermandad de Santa Cecilia de Lisboa, fundada en 1603. Entre éstas hermandades, podemos citar aquellas de Salvador de Bahía, creada en 1775, la de Recife, establecida tres años más tarde, la de Río de Janeiro, cuya fundación se dio en 1784. En la antigua Capitanía General de Minas Gerais, los profesores del arte de la música de Vila Rica solicitan en 1812 permiso para establecer su hermandad, lo que se daría bajo ordenanza real del príncipe-regente Don João en

⁷ Gino Steafani, “L’Organo barocco: funzioni, materiali e semiotiche”, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Macerata* n.º IX (1976): 56-64.

⁸ “Acciò che tutti gli professori a lei deuoti, nel lasciare gli concerti transitori di questa mondana vita, sieno fatti degni nell’altra, godere in sempiterno quelli, che mai hanno fine”. (Banchieri, *Conclusioni*, 6.)

1815; ya en Mariana, sede de obispado, la hermandad de Santa Cecilia sería fundada en 1820⁹.

Respecto al órgano ibérico luso-brasileño, debemos de entender el instrumento como aquel desarrollado a partir del órgano de raíz castellana. Dicho instrumento tenía por característica fundamental el teclado partido, o de medio registro, innovación técnica surgida entre 1560 y 1570 del quehacer común de artifices autóctonos y flamencos sobre la cual el eminente compositor Francisco Correa de Arauxo escribiera en 1626 en su *Facultad Organica*: “célebre invención y muy versada en los reynos de Castilla, aunque en otros no conocida”¹⁰. Juntamente al teclado partido, que exigía la duplicación de los tiradores de registros en ambos lados del manual, otras dos innovaciones, advenidas de la célebre expansión de organeros vasco-navarros hacia el centro de la Península a partir de mediados del siglo XVII, cuya figura de proa y auténtico jefe de escuela fue el Franciscano de Eibar Joseph de Eizaga Echevarría, van a conducir el instrumento a su etapa de máximo desarrollo y esplendor: las arcas de ecos y la colocación de las lengüetas de pabellón largo en fachada en artillería¹¹.

⁹ Marreco Brescia, Rosana, “C’est là que l’on joue la comédie: les *Casas da Ópera* en Amérique Portugaise au XVIIIe siècle” (Thèse doctorale, Université Sorbonne-Paris IV, 2010), 222.

¹⁰ Louis Jambou, *Evolución del Órgano Español: siglos XVI–XVIII* (Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988), v.1, 143.

¹¹ Respecto a la lengüetería de pabellón largo tendida en artillería, el contrato firmado por Echevarría en 1677 para la construcción del órgano de San Juan Bautista de Mondragón precisa que el primer registro tendido de lengüeta de pabellón largo de la historia fue un *Clarín* de mano derecha, implantado en la fachada del órgano de San Diego de Alcalá de Henares. Esta importante innovación, por intermedio de la actividad de organeros de origen Vasco-navarro integrando una auténtica escuela *echevarría*, evolucionará hacia el establecimiento de *Lleno de Lengüetería* exterior, a partir del esquema concebido internamente por fray Echevarría en el órgano complutense: 8, 8 y 4 pies de mano derecha contrastados a 16, 8 e 8 pies de mano izquierda (Jesús Ángel de la Lama, *El órgano Barroco Español: Naturaleza* (Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995), v.1, 295-299). En lo referente a las arcas de ecos, los memoriales relativos al instrumento que fray Echevarría construyó en 1683 en Santa María de Tolosa clarifican que los primeros registros inseridos en una arca de ecos – con los cuales nace el concepto *echevarriano* de eco, contraeco y *suspensión* – fueron una *Flauta Tapada* y una *Corneta*

Tres son los instrumentos en el ámbito de influencia del órgano ibérico luso-brasileño sobre cuyas cajas pudimos identificar representaciones iconográficas de Santa Cecilia en su acepción de organista electa en la corte celestial: los órganos del Monasterio de Arouca (Aveiro) y de la Iglesia de la Misericordia de Tentúgal (Coimbra), ambos en Portugal, y una antigua caja de órgano actualmente identificada como “armario-altar” custodiada por el Museo de Arte Sacro de la Universidad Federal de Bahía.

El portentoso órgano del Monasterio de Arouca (Aveiro) fue obra del organero vallisoletano afincado en Lisboa, Don Benito Gómez de Herrera¹², sobre cuya actividad, pese al enorme prestigio adquirido por el artífice en Portugal, poco se conoce en España¹³. Afortunadamente, en la documentación referente al

de mano derecha, ambos pertenecientes al emblemático órgano complutense de San Diego. Igualmente a la lengüetería de pabellón largo en artillería, las arcas particulares de eco de Echevarría evolucionarán, de la mano de sus discípulos, hacia las arcas generales eco, comprendiendo toda la extensión del manual y registros pertenecientes a las tres familias de registros - flautados, flautas y lengüetas -, que harán remedos de todos los registros libres de los damas teclados (de la Lama, *El órgano barroco*, v.1, 316-326).

¹² Según Manuel Valença, la documentación conocida hasta el momento permítenos situar la actividad de Don Benito en Portugal entre 1719 y 1743. Entre 1719 y 1724-26, el artífice ha realizado una importante intervención en el órgano de Santa Cruz de Coimbra. En 18 de Marzo de 1720, el cabildo de Viseu contrata a Don Benito para reparar el órgano de la catedral, lo que se confirma por los pagos registrados entre 1721 y 1722. El órgano de la Capilla de San Miguel de la Universidad de Coimbra, instrumento originalísimo compuesto por tres secciones – Órgano Mayor, Cadereta interior y Órgano de Ecos – accionadas por un mismo teclado manual, fue construido por el organero vallisoletano entre 1731 y 1732. Ya la construcción del órgano del Monasterio de Arouca fue ajustada con Don Benito hacia 1737-38. (Manuel Valença, *Arte Organística em Portugal: c. 1326-1750* (Montariol, Editorial Franciscana, 1990), v.1, 265-267).

¹³ Respecto al prestigio alcanzado por Don Benito en el oficio de la organería en el siglo XIII, leemos en la *Declaração verdadeira e sucinta do grande órgão do Real Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* (1716), escrita por Don Dionísio da Gloria, maestro de capilla y organista del monasterio, lo que sigue: “o Real Convento de Santa Cruz de Cónegos regulares que para gloria e louvor de Deus sempre se esmerou em ter o melhor Orgão de Portugal, hoje com maior razão pode dizer, que o que novamente se começou a delinear no mês de Março de 1719 e teve o seu desejado fim em Março do 1724, fabricado

Monasterio de Arouca se han encontrado varios pagos al maestro organero entre los años 1738 y 1741, además de conocerse la escritura notarial fechada en 28 de abril de 1741 que hace referencia a la conclusión del compromiso asumido entre organero y monasterio. El montante final de construcción del instrumento, ascendió a la elevada cuantía de cuatro *contos* y trescientos mil *réis*, el organero habiéndose responsabilizado por entregar el instrumento completo, es decir, parte instrumental, caja y tribuna¹⁴. Justo por encima del espejo del teclado manual del órgano fue pintada hacia 1743 una cándida representación de Santa Cecilia tañendo al órgano en ambiente cerrado, conventual, sacralizado, comunicado al cielo por intermedio de una ventana. La santa, con vestes a caballo entre la antigüedad clásica y el siglo XVIII, ricamente adornada con joyas, tiene las manos ligeramente posadas sobre el teclado del órgano, la mirada vuelta hacia celestiales parajes, al paso que una religiosa está en actitud de manejar los fuelles que alimentan de aire al instrumento que canta, cuya caja, de fuerte estilización, por su turno no parece corresponder a ningún modelo ibérico de realejo o

pelo insigne Mestre Dm. Manoel Benito Gomez de Herrera, de Nação Espanhola, é sem nenhuma dúvida o melhor de toda a Espanha, como se tem averiguado, por noticias ou ouvidencias do seus professores, confessando universalmente todos os que o ouvem e entendem ser este Órgão um monstro de harmonia excedendo nas circunstancias, variedades, e primores o de Hamburgo no Norte, ao de Pádua e de Trento na Italia, e ao de Palencia en Castela” (Pedro Miranda et al., *O Grande Órgão de Tubos, Igreja de Santa Cruz, Coimbra, Restauro: 2004 a 2008* (Coimbra, Igreja de Santa Cruz, 2008), 16). Curiosamente, en el catálogo de los órganos de la provincia de Valladolid, realizado por Ángel de la Lama, no figura el nombre de Don Benito. Sin embargo, el autor cita a un cierto Don Manuel Gómez, quien construyó un órgano en 1750 para la Parroquial de Santa María del Castillo de Rubí de Bracamonte. Acaso se trataría de Don Manuel Benito Gómez de Herrera? (Jesús Ángel de la Lama, *El órgano en Valladolid y su provincia: catalogación y estudio* (Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1982), 317).

¹⁴ Manuel Joaquim Moreira da Rocha, Manuel Pedro Ferreira y Gerhard Grenzing, *O Órgão do Mosteiro de Arouca – Conservação e restauração do património musical 2008* (Arouca, Câmara Municipal de Arouca, Direcção Regional de Cultura do Norte, 2009) 34-35.

instrumento de cuarta especie según Pablo Nassarre¹⁵. Lo que sí es fidedigno, es el ámbito aparente del teclado, dotado de octava corta, lo que es absolutamente conforme a la concepción organaria del periodo en cuestión. La ausencia de tiradores de registro evoca una composición monocromática, ya la proporción entre profundidad de la caja y talla de los tubos de la entonación resulta asaz inverosímil.

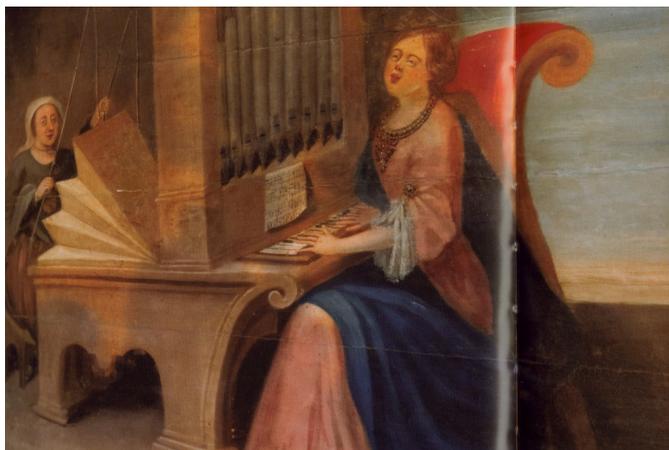


Figura 2 – Representación iconográfica de Santa Cecilia pintada sobre el espejo del teclado manual del órgano del Monasterio de Arouca.

¹⁵ “Son de quatro especies distintas los que ay en magnitud: unos son de entonacion de veinte y seis palmos [24 en Portugal], que llaman sus Artifices; otros de treze [12 en Portugal]; otros de seis y medio [6 en Portugal]; y otros Portatiles. Llaman de entonacion de veinte y seis palmos à los mayores porque tiene esta medida el caño, ò flauta mayor del registro principal, que se llama flautado: y de treze, porque es esta la medida de la flauta mayor de los de segunda especie. Los de tercera especie, tiene la mayor seis y medio. Y aunque los Portatiles, que son de quarta especie, està el tono en proporcion igual con los de tercera, pero se distingue en no tener tanto de longitud el flautado, por ser tapados, pues toda flauta tapada (como dirè adelante) à menos longitud, tiene el tono mas baxo” (Pablo Nassarre, *Escuela Música según la práctica moderna* [edición facsimil] (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980), v.1, 481-482).

El órgano de la Misericordia de Tentúgal, instrumento igualmente salido de las manos expertas de Don Benito Gómez de Herrera, trae una pequeña representación iconográfica de la mártir romana, delimitada en cartucho decorativo octogonal ubicado sobre el espejo del teclado manual del realejo, flanqueado por dos ángeles en actitud de cantar la solfa contenida en las partituras que sostienen con una de las manos. La Santa, vestida a la manera del siglo XVIII, con corsé, y llevando un manto azul tirado a la espalda, lo que remite a la antigüedad clásica, tañe un positivo romano, *ad ala*, mientras que un querubín, parece maniobrar los fuelles del instrumento, lo que reproduce, casi literalmente, el ideal ceciliano de Giovanni Antonio Bazzi, según la narrativa *banchieriana*. La escena se pasa en un bosque circundado por colinas, cuya placidez y notable simetría remiten a paraísos intangibles.



Figura 3 – Órgano de la Iglesia de la Misericordia de Tentúgal.

Respecto a la tercera representación iconográfica de la santa que pudimos identificar en el área de influencia del órgano luso-brasileño, recientemente nos deparamos con la que, con toda probabilidad, puede que haya sido una caja de órgano. Actualmente identificada como “armario altar”, según su ficha de catalogación correspondiente, integra el acervo del Museo de Arte Sacro de la Universidad Federal de Bahía, en Salvador¹⁶. El mueble, del que se desconocen autor y procedencia originales, tiene claros rasgos que nos permiten fecharlo en la primera mitad del siglo XVIII, salvo el frontón que le remata la parte superior, en estilo de transición entre el rococó y el neoclásico luso-brasileño, siendo, por tanto, un claro añadido posterior. El armario fue donado al museo por Doña Clara Morais Mariani en 1983¹⁷. Se trata de un armario de grandes dimensiones (3,25m de alto x 1,86m de ancho x 78cm de profundidad), dotado de dos puertas caprichosamente recortadas en la parte superior, que, por su turno, son adornadas internamente por seis representaciones pictóricas. La parte interior del mueble presenta clara interrupción de la policromía en el tercio inferior, la parte de abajo recubierta por ramitos de flores sobre fondo color marfil y la superior, más rica y elaborada, consistiendo en una trama de rombos en pan de oro ornada por florones igualmente dorados sobre fondo azul, de carácter eminentemente *joanino*. Lo que también nos remite al estilo Don João V es la presencia de *charão* – barniz a imitación de laca – aplicado sobre las puertas internas del mueble y ornado por ramos de flores en *chinoiserie*, tipo de decoración pictórica muy presente en cajas de órgano del período *joanino*, tales como aquellas que revisten los supra citados instrumentos concebidos por Don Benito Gómez de Herrera en Coimbra o Arouca, por ejemplo.

¹⁶ No podríamos dejar de manifestar a la dirección del Museo de Arte Sacro de la UFBA y, en especial, a Doña Mirna Brito Dantas, nuestros más sinceros agradecimientos, por habernos facultado la información catalográfica y una serie de fotografías del “armario-altar” del museo.

¹⁷ ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE SACRO DE LA UNIVERSIDAD FEDERAL DE BAHÍA: Ficha de Catalogación - Armario Altar, número de registro: 716, UFBA: 61740.



Figura 4 – “Armario-altar” del Museo de Arte Sacro de la Universidad Federal de Bahía, Salvador.

Respecto a las huellas organológicas encontradas sobre el “armario-altar”, aquellas más evidentes son: en primer lugar, la mencionada interrupción de la policromía interna del mueble, a la altura idónea de la implantación de un secreto de órgano y de sus respectivos panderetes, cuyas marcas sobre la superficie interna del armario son muy claras. Otra evidencia digna de nota es la interrupción de la policromía interna del tercio superior de la caja, dibujando, exactamente, una mitra diatónica de tubos, que, una vez asentados sobre el secreto del presunto instrumento, ocultarían la parte sin decoración, claramente concebida para no ser vista. Respecto al tercio inferior del armario, la decoración sencilla hace pensar que dicho recinto, a ejemplo de tantos otros instrumentos de talla semejante, daría cobijo a los fuelles, cuyas aperturas de las respectivas palancas no hemos podido verificar con total claridad, una vez que hay indicios muy evidentes de sustitución de antiguas tablas y de re-hechura de la policromía. Lo que sí podemos inferir, a partir de las dimensiones del mueble, de los resquicios de implantación de secreto y panderetes, así como de la interrupción de la policromía interna del tercio superior del mismo, supuestamente oculta por los tubos de la entonación del instrumento, es que éste debía de tratarse de un órgano perteneciente a la tercera especie teorizada por Pablo Nassarre, o sea un órgano con entonación de 6 palmos¹⁸, instrumento muy apropiado a la práctica de una liturgia conventual. El “hallazgo” de ésta caja de órgano, hasta el momento identificada como “armario-altar” es de importancia capital, en lo concerniente al *corpus* de los órganos barrocos de Brasil, una vez que viene a ser, precisamente, la décimo sexta caja de órgano barroco actualmente preservada en el país¹⁹.

¹⁸ Cf. Nota 16.

¹⁹ Entre las 15 cajas de órganos barrocos anteriormente identificadas por nosotros en nuestras investigaciones llevadas a cabo por ocasión de nuestro máster en Historia del Arte, que dieron origen al *Catálogo de los órganos barrocos de Brasil*, apenas 11 albergan material instrumental en diversos estados de conservación: 8 instrumentos, en estado bastante original, completos – Catedral de Mariana, Parroquial de Tiradentes, Orden Tercera del Carmen de Diamantina, todos en Minas Gerais, Orden Tercera de San Francisco, Convento de la Soledad y Iglesia de los Clérigos de Salvador, Orden Tercera de San Francisco de São Paulo, Órgano de Embú das Artes, estado de São Paulo -, un instrumento conservando la integralidad de la mecánica y con la tubería reconstruida según criterios históricos – órgano de São João del Rey en Minas Gerais -, un instrumento



Figura 5 – Huellas de implantación del secreto y panderetes del antiguo órgano identificadas en la superficie interna del “armario-altar” del Museo de Arte Sacro de la Universidad Federal de Bahía.

El programa iconográfico presente sobre la faz interna de las puertas del armario confirma la hipótesis de su destinación a un convento, una vez que se encuentran representados, junto a dos *vedutte* – la perspectiva de un jardín y una casa al borde de un puente a orillas del mar –, a iconografías de la ascensión de la Virgen y de Santa Gertrudis flanqueada por la Virgen con niño Jesús y San José y ungida por el Espíritu Santo, la Virgen del Carmen entregando el escapulario a

conservando parte significativa de los mecanismos y algo de la tubería – órgano de Córregos, Minas Gerais -, un instrumento conservando buena parte de los mecanismos – Carmen de Belén, en el estado de Pará -, cuatro cajas vacías o albergando instrumentos del siglo XX – Monasterio de San Benito y Antigua Catedral de Río de Janeiro, órganos de la Parroquial de Caeté y de la hacienda del Río *São João* en Minas Gerais -. (Marco Aurelio Brescia, “Catalogue des orgues baroques au Brésil: Architecture et Décoration” (Mémoire de master, Université Sorbonne-Paris IV, 2008), 102-104).

San Simón Stock, santo íntimamente relacionado al Carmelo. Lo que sí es todavía más significativo respecto al antiguo uso del armario y a su procedencia original es la bella representación iconográfica de Santa Cecilia al órgano, sobre cuyo atril se lee el título de la música que pretensamente tañe: *Laetare a Teresia*, es decir, en loor a la santa reformadora abulense, lo que disipa completamente las dudas respecto a tratarse o no dicho armario de un mueble destinado a cobijar un instrumento musical, así como sobre la dedicación del antiguo cenobio carmelita descalzo al que un día perteneció, que, curiosísimamente, puede que sea el mismo donde se instalaría más tarde el Museo de Arte Sacro de la Universidad de Bahía.



Figura 6 – Representación iconográfica de Santa Cecilia pintada sobre una de las puertas internas del “armario-altar” del Museo de Arte Sacro de la Universidad Federal de Bahía.

Para terminar, procedemos a un breve análisis iconográfico de la representación cecilianas de la antigua caja de órgano conservada en el museo *soteropolitano*, sin lugar a dudas, la más refinada de las tres que hemos abordado en la presente ponencia. La misma se insiere perfectamente en la acepción de la santa en cuanto organista electa de la corte celestial, puesto que viene custodiada por tres ángeles y una cabeza de querubín. La escena se pasa en una terraza abierta a un jardín. El semblante de la santa, igualmente que en la representación iconográfica de Arouca, es pio, la mirada puesta hacia el alto, sus vestes completamente dieciochescas, salvo el manto, las manos suavemente posadas sobre el teclado del órgano y la cabeza envuelta por reluciente aureola. El ángel violinista se encuentra en actitud de ejecutar música y aquel que maniobra con el pie derecho la palanca del fuelle hace pensar que el órgano suena y, por lo tanto, que la santa y su custodio violinista conciertan música celestial, dirigidos por el ángel posado sobre el órgano, quien les da y alza el compás. La espada tirada al suelo justo a los pies de la santa puede que se trate de la emulación a su recusa a los menesteres mundanos, lo mismo que la partitura a igual destinación puede que represente las melodías terrenales a las que ha contundentemente rechazado. El instrumento sobre el que tañe Santa Cecilia no parece corresponder a ningún modelo clásico de realejo ibérico (que tendría, según la costumbre, la forma de armario con sus puertas correspondientes), y sí tiene un cariz mucho más italianizante, sobre todo por la inexistencia de chambranas rematando la parte superior de los tubos. Sin embargo, sí es claramente ibérica la correspondencia simétrica de los tiradores de registros en sendos flancos del manual, que dejan antever la partición del mismo, el cual, además, es bastante incongruente.

De todo lo que venimos de exponer, lo que nos llama más la atención es el hecho de, como deja caer Banchieri, cómo una representación iconográfica - en el presente caso, aquella concebida por Giovanni Antonio Bazzi - llega a fomentar una auténtica devoción y a plasmar una imagen sólida y vigente que, recorriendo el tiempo y el espacio, desde la Siena renacentista, llegaría al Portugal *joanino*, para trasladarse al ultramar luso-americano, y perpetuarse en el imaginario católico contemporáneo, donde fe y devoción genuinas, trascendiendo completamente los hechos históricos, van a nutrirse y vivificarse en una concepción y acepción artísticamente construidas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Archivo del Museo de Arte Sacro de la Universidad Federal De Bahía – Ficha de Catalogación - Armario Altar, número de registro: 716, UFBA: 61740.
- Banchieri, Adriano. *Conclusioni nel suono dell'organo*. Bologna: 1609.
- Brescia, Marco Aurelio. “Catalogue des orgues baroques au Brésil: Architecture et Décoration”. Mémoire de master II, Université Sorbonne-Paris IV, 2008.
- de la Lama, Jesús Ángel. *El órgano en Valladolid y su provincia: catalogación y estudio*. Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1982.
- _____. *El órgano Barroco Español*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995, 4v.
- Jambou, Louis. *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988, 2v.
- Marreco Brescia, Rosana. “C’est là que l’on joue la comédie: les *Casas da Ópera* en Amérique Portugaise au XVIIIe siècle”. Thèse doctorale, Université Sorbonne-Paris IV, 2010.
- Miranda, Pedro, Pedro Guimarães von Rohden, Célia Ramos y Marco Lopes Ginja. *O Grande Órgão de Tubos, Igreja de Santa Cruz, Coimbra, Restauro: 2004 a 2008*. Coimbra: Igreja de Santa Cruz, 2008.
- Moreira da Rocha, Manuel Joaquim, Manuel Pedro Ferreira y Gerhard Grenzing. *O Órgão do Mosteiro de Arouca – Conservação e restauração do património musical 2008*. Arouca: Câmara Municipal de Arouca, Direcção Regional de Cultura do Norte, 2009.

13th International RIdIM Conference & 1^o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical
“Enhancing Music Iconography research: considering the current, setting new trends”

Nassarre, Pablo. *Escuela Música según la práctica moderna* [edición facsímil].
Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980, 2v.

Valença, Manuel. *Arte Organística em Portugal: c. 1326-1750*. Montariol:
Editorial Franciscana, 1990, 2v.