

Del Oficio del Obispo Fleix y Solans y los órganos habaneros: auge de la actividad organera en La Habana durante las décadas de 1850 y 1860*

The Decree of Bishop Fleix y Solans and the Organs of Havana: The Rise of Organ Activity in Havana during the 1850s and 1860s

por M. Sc. Gabriela Rojas Sierra

musicóloga / rojassierragabriela01@gmail.com

RESUMEN: Durante las décadas de 1850 y 1860, se produjo en La Habana un auge sin precedentes en la compra y colocación de órganos de tubos. Dicho aumento en la actividad organera, estuvo determinado por la publicación en septiembre de 1853 de un oficio firmado por el obispo catalán Francisco Fleix y Solans, que exhortaba a la compra de instrumentos para las iglesias y conventos de la diócesis bajo su mandato. Como consecuencia, se articuló una compleja red de relaciones que propició el intercambio de organeros y organistas locales con importantes casas constructoras de Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. La reconstrucción de este particular contexto —signado por las interacciones entre autoridades eclesiásticas y civiles, comerciantes, casas organeras e intérpretes— fue posible a partir de la detección y análisis de 53 expedientes localizados en el Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana, que refieren la compra de instrumentos y la asignación de organistas para los templos habaneros entre 1853 y 1868. El estudio intensivo de la documentación permitió si-

tuar a actores determinantes del circuito eclesiástico habanero decimonónico en relación con las regulaciones del obispo Fleix y Solans. Estas asociaciones remitieron a la funcionalidad y orientación litúrgica y estética de las prácticas organísticas durante el siglo XIX, determinadas tanto por los movimientos reformistas de la música litúrgica como por la creciente influencia y popularidad de la ópera y la música de salón.

PALABRAS CLAVE: órgano de tubos, La Habana, siglo XIX, obispo Fleix y Solans.

ABSTRACT: During the 1850s and 1860s, Havana experienced an unprecedented boom in the purchase and installation of pipe organs. This surge in organ-building activity was spurred by the publication in September 1853 of a letter signed by the Catalan Bishop Francisco Fleix y Solans, urging the purchase of instruments for the churches and convents of his diocese. As a result, a complex network of relationships developed, facilitating the exchange of local organ builders and organists with

major instrument-building firms in France, Germany, England, and the United States. The reconstruction of this particular context—marked by interactions between ecclesiastical and civil authorities, merchants, organ builders, and performers—was made possible by the identification and analysis of 53 files located in the Historical Archive of the Archdiocese of Havana. These files document the purchase of instruments and the assignment of organists to Havana's churches between 1853 and 1868. The intensive study of these documents allowed researchers to identify key figures in Havana's 19th-century ecclesiastical circuit in relation to the regulations of Bishop Fleix y Solans. These connections revealed the functionality and liturgical and aesthetic orientation of organ practices during the 19th century, shaped by both the reform movements in liturgical music and the growing influence and popularity of opera and salon music.

KEYWORDS: pipe organ, Havana, 19th century, Bishop Fleix y Solans.

*Síntesis del trabajo *Los órganos de los templos habaneros de La Merced, La Guadalupe y Santo Ángel Custodio* presentado por la autora en opción al título Máster en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, Colegio Universitario de La Habana, Universidad de La Habana, 2019. Revisado y actualizado en 2025.

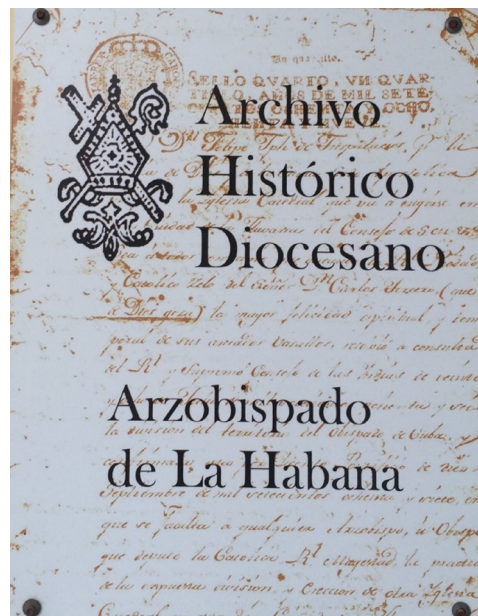


La reconstrucción de la historia del órgano de tubos en La Habana demanda tanto el estudio de los instrumentos en calidad de documentos organológicos, como su contextualización a partir de fuentes documentales primarias. Esta perspectiva permite reconocer en profundidad la red de asociaciones y significados que se tejen alrededor de cada instrumento, y facilita la recuperación de la historia individual de cada órgano en relación con el espacio que lo albergó y los múltiples actores que condicionaron el desarrollo de su actividad musical.

En este sentido, cobra especial valor la detección y sistematización, en el Archivo Histórico Diocesano del Arzobispado de La Habana (HAHA), de un índice de 53 expedientes sobre la compra o restauración de órganos y la asignación de organistas en las iglesias de la diócesis habanera entre 1853 y 1868. La identificación de este índice ocurrió en el contexto de una investigación sobre los órganos más antiguos que aún sobreviven —aunque modificados— en la ciudad de La Habana. Dicho estudio, enmarcado en el concepto de biografía cultural de los objetos, se propuso reconstruir la vida social y funcional de estos instrumentos.

Fue precisamente en el marco de esa investigación donde comenzaron a delinearse partes de una trama hasta entonces ignorada: un auge en la actividad organera en correspondencia con el interés manifiesto del obispado por fomentar la práctica del órgano en las iglesias habaneras, lo que se tradujo en la entrada masiva de instrumentos y la asignación de plazas de organistas.

La reevaluación de los recursos de la Teoría del Actor-Red (TAR) —Actor-Network Theory— resultó determinante en el análisis de la información que emergía de tan valioso corpus documental. Este modelo analítico ofrece un sistema categorial flexible y adaptable a las necesidades del objeto de estudio, entendiendo el mundo como el resultado de una concatenación de mediadores, donde lo social solo se hace visible a través de las huellas que sobreviven de dichas conexiones. El concepto de



La consulta de la serie Misceláneas del Archivo Histórico Diocesano del Arzobispado de La Habana permitió reconstruir un índice de 53 expedientes relacionados con la compra, restauración de órganos y la asignación de organistas en la diócesis habanera entre 1853 y 1868.

“red” se utiliza como herramienta para describir los efectos de un actor en una situación determinada, sin importar si este es humano, tecnológico, discursivo o material (Piekut 2014, 193).

De acuerdo con la TAR, los instrumentos musicales —como todos los actores materiales— pueden transitar de mediadores activos a intermedios pasivos. Entre los recursos que esta perspectiva

ofrece para visibilizarlos y colocarlos en primer plano se encuentra el estudio de sus particularidades constructivas y de manufactura, lo cual, en el caso del órgano, remite a su compra y colocación en los templos elegidos como su espacio funcional.

Con el propósito de profundizar en la red de relaciones que estructuró el desarrollo organero en la diócesis habanera durante las décadas de 1850 y 1860, se seleccionaron tres documentos clave del período: el oficio dirigido a exhortar la compra de órganos para las iglesias de la diócesis habanera, detonante de toda la actividad posterior

(HAHA, leg. 11, exp. 1, Misceláneas, 1853, 12 de septiembre); la convocatoria de oposiciones (*Gaceta de La Habana*, 1856, 6 de mayo); y el reglamento conocido como *Obligaciones del Organista* (HAHA, leg 1, exp. 1, Misceláneas, 1856, agosto). La lectura conjunta de estos textos permite comprender, de manera correlacionada, cómo se desarrolló diacrónicamente el proceso de encargo y colocación de los instrumentos, la dotación de organistas en cada templo y, finalmente, la regulación de las pautas establecidas para la música litúrgica y el uso del órgano en la diócesis.

ÓRGANOS PARA LA DIÓCESIS HABANERA: COMPRA Y COLOCACIÓN DE INSTRUMENTOS

Leyenda

Habana intramuros

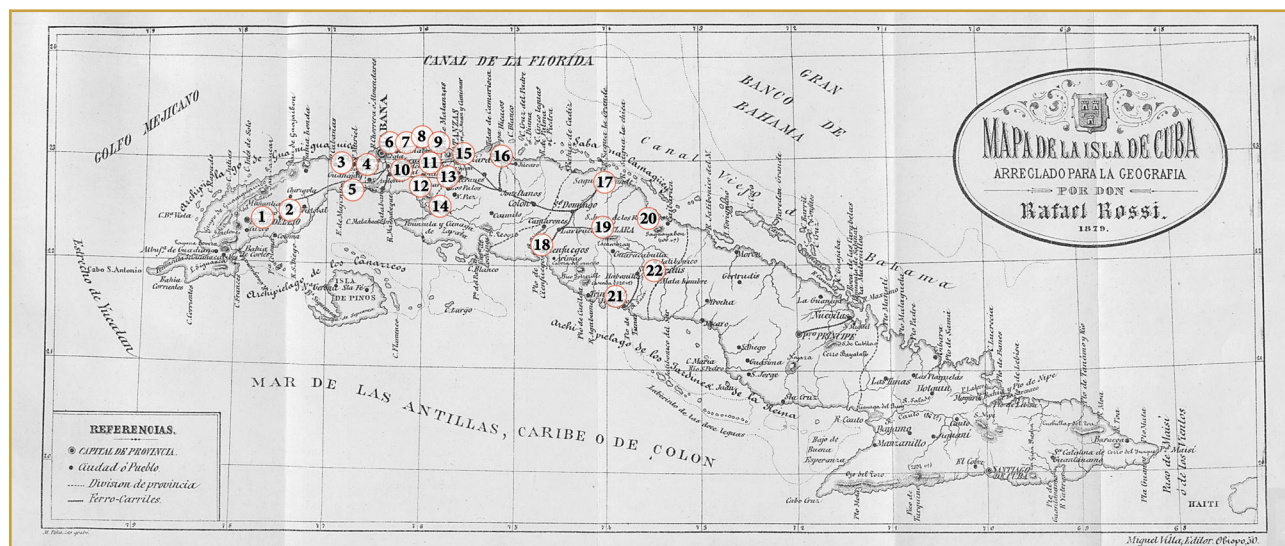
1. [Ig. Santo Ángel Custodio](#)
2. S.M.I. Catedral
3. Conv. Santa Catalina
4. Conv. Santo Domingo
5. Ig. San Felipe Neri
6. Ig. Santo Cristo del Buen Viaje
7. Ig. San Agustín
8. Conv. Santa Teresa
9. Conv. Santa Úrsula
10. Conv. Santa Clara
11. Ig. Espíritu Santo
12. Ig. N.S. la Merced
13. Ig. San Francisco de Paula

Habana extramuros

14. Ig. San Isidro
15. Ig. Jesús, María y José
16. [Ig. N.S. de la Guadalupe](#)
17. Ig. Monserrate
18. Ig. Jesús del Monte

Cartografía documentada de los órganos colocados en las iglesias, conventos y catedral de La Habana de la diócesis habanera entre 1850 y 1860.





Leyenda

Otras provincias eclesiásticas de la Diócesis La Habana

1. V.F. Pinar del Río (Ig. San Rosendo)
2. Ig.P. Consolación del Sur
3. C.T. Guanajay (Ig. San Hilarión)
4. Ig. San Antonio de los Baños
5. Ig.P. Güira de Melena
6. Ig.P. Nuestra Señora de Regla
7. Conv. Santo Domingo de Guanabacoa
8. Ig. N.S. de la Asunción de Guanabacoa
9. Ig. San Francisco de Guanabacoa (Escuelas Pías)

10. Ig.P. San Felipe y Santiago de Bejucal
11. Ig.P. Tapaste
12. Ig.P. Quivicán
13. Ig.P. San Julián de Güines
14. Ig.P. San Nicolás de Bari
15. V.F. San Carlos de Matanzas
16. V.F. Cárdenas (Ig. San Juan Bautista)
17. Ig.P. Sagua la Grande
18. V.F. Cienfuegos (Ig. Purísima Concepción)
19. V.F. Villa Clara (Ig. P. Santa Clara)
20. V.F. Remedios (Ig. N.S. del Buen Viaje)
21. V.F. Santísima Trinidad (Parroquia Mayor)
22. V.F. Sancti Spiritus (Parroquia Mayor)¹

La historia eclesiástica habanera en la primera mitad de siglo XIX, bajo el mandato del obispo Juan José Díaz de Espada y luego sede vacante, había transcurrido signada por los efectos de las leyes de desamortización que trajeron consigo la supresión de conventos e incautación de propiedades en el período del trienio liberal (1821-1823) y posteriormente en la etapa de regencia de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. La aplicación de esas leyes en el territorio cubano afectó gravemente a las órdenes del clero regular masculino, significando el éxodo de religiosos o su secularización, la pérdida de propiedades y el consecuente debilitamiento del poder económico de la Iglesia.

El panorama era otro para el momento en que la diócesis habanera recibe el gobierno del obispo catalán Francisco Fleix y Solans, quien ocupó la sede vacante en 1846, 14 años después de la muerte del obispo Espada. Con la llegada al trono de Isabel II se reestablecieron las relaciones entre la corona española y la santa sede. La firma del Concordato en 1851 ratificó la confesionalidad católica del Estado español y restauró los derechos y posesiones de la Iglesia, lo cual inició su progresiva recuperación tanto en la metrópoli como en la colonia. La reconstrucción del andamiaje eclesiástico cubano, profundamente dependiente del Estado, se concretó a través de un

modelo de españolización que fomentó la entrada de elementos conservadores para suplir el déficit de clero en la Isla. Fleix y Solans debió liderar un proceso de reajuste dentro de su diócesis, lo cual incluyó la regulación de aspectos del culto —entre los cuales estuvo la recuperación del canto llano y el órgano—, para lo cual supo aprovechar coyunturas económicas y políticas favorables.

Esta etapa estuvo marcada por la llegada de Francisco Gutiérrez de la Concha como gobernador, quien buscaba reestablecer las alianzas con la oligarquía nacional que se había beneficiado con el desarrollo azucarero, en un intento por garantizar el orden interno y el desarrollo de una amplia infraestructura a partir de la inversión de capitales. En la segunda etapa de gobierno de Gutiérrez de la Concha, específicamente entre 1854 y 1856, el alza de los precios y la demanda de azúcar provocaron un estado de prosperidad que coincide con la etapa inicial de compra y colocación de los órganos.

Es este el contexto que ampara el hecho de que en septiembre de 1853 el obispo Fleix y Solans, haya circulado el mencionado oficio dirigido en primera instancia a las prioras de los cuatro monasterios, y luego a las parroquias y vicarías del obispado. El documento, fechado el 12 de septiembre, recoge lo siguiente:

Deseando que el culto en los cuatro Monasterios de Religiosas de esta Ciudad adquiera toda la gravedad, sencillez, magestad (sic) y decoro que son de desear y merece el Ser Supremo a quien se tributa, y como viendo que los medios que más directa y esencialmente contribuyen al logro de ese objetivo son el uso del canto llano

o gregoriano como también el llamado figurado adoptado y consignado por la Iglesia en los rituales y misales, y el del Órgano instrumento el más decente y propio en los templos; diríjase atento oficio a las M. R. R Madres Prioras, Superiores y Abadesas de los referidos Monasterios exhortándolas y manifestándolas cuan grato nos será el que adopten las medidas necesarias para que en todas las misas, vísperas, maitines, salves y demás funciones religiosas que por su constitución, fundaciones o devoción hayan de solemnizarse en sus respectivas Iglesias, usen del expresado canto, como también para que con los medios que les sujiera (sic) su providencia y celo, por el mejor culto, hora y gloria de Dios, y Nos aprobaremos, sustituyan los órganos deteriorados y de corta extensión que hoy poseen con otros más decentes y completos que podrán proporcionarse por medio de la Agencia de que se hace merito en la Gaceta Oficial de esta Capital de que se le acompañara un ejemplar, o de otra si lo creyeran conveniente; y hagan extensiva esta invitación a los nueve vicarios foráneos y Párrocos de esta capital (HAHA, leg. 11, exp. 1, Misceláneas, 1853, 12 de septiembre).

Fue este el documento¹ que desencadenó el movimiento organero en las décadas de 1850 y 1860 a partir de la articulación de una red de relaciones entre comerciantes, casas constructivas, párrocos, superiores de órdenes, autoridades eclesiásticas y organeros— que desarrollaron sus actividades en este período con el beneplácito del Obispado.

¹ Este decreto, destinado a los monasterios de Santa Teresa, Santa Catalina, Santa Úrsula y Santa Clara, se expandió a las principales demarcaciones de la diócesis de La Habana (las de mayor densidad poblacional). De este modo, el documento alcanzó a los curatos (C.T.) de término de Guanajay y a los principales de la capital (Jesús, María y José, Santo Ángel Custodio, Monserrate, Guadalupe y Santo Cristo del Buen Viaje), así como a las vicarías foráneas (V.F.) de Cienfuegos, Matanzas, Villa Clara, Sancti Spiritus, Trinidad, Cárdenas, San Juan de los Remedios y Pinar del Río. El alcance del oficio incluyó también a las parroquias de ascenso de Guanabacoa, Güines, San Antonio de los Baños, Bejucal, Güira de Melena, Tapaste y Regla, extendiéndose incluso a la Congregación de Santo Domingo de Guanabacoa.

LA AGENCIA HISPANO-AMERICANA DE FRANCIS LAVALLÉE

AGENCIA
de Negocios
HISPANO-AMERICANA
en París

Rue de l'Osille N.º 7

Identificador de
la Agencia
Hispano-
Americana
dirigida por
Francis Lavallée.

Fleix y Solans recomendaba en la *Gaceta de La Habana* de los días 14, 15 y 16 de septiembre de 1853, una particular Agencia a la cual hace alusión también en su oficio como medio para la compra de nuevos órganos. El nombre de la susodicha agencia es revelado en la respuesta del Secretario de Gobierno y de Cámara del obispo, Domingo García Velayos, a una carta del Superior de la Congregación de Regulares de San Felipe Neri, donde este recomienda “valerse de la Agencia de negocios Hispanoamericana en París, Place d’Arsenal No. 6, según lo publicado en la Gaceta de esta Capital del día 14 de septiembre del año fijado” (HAHA, leg. 11, exp. 1, Misceláneas, 1853, 21 de septiembre).

La Agencia reaparece en otra comunicación con el Superintendente Delegado de la Real Hacienda, donde el obispo hace explícito su interés en la colocación de órganos en la diócesis. Se precisa además el nombre de las iglesias con las que ya esta había entablado tratos comerciales, formas usuales de recaudación para la compra de los instrumentos en cada centro eclesiástico (legados, rifas y donativos de párrocos y fieles) y la modalidad de pago (a plazos).

Deseoso yo de lograr el engrandecimiento del culto con los sonidos armoniosos de este instrumento y desterrar a la vez las orquestas miserables, rutinarias y de efecto desagradable e impropio de la dignidad del templo regidas

y desempeñadas por personas de color escité (sic) algunos meses hace el celo de los Párrocos de esta capital y los de las poblaciones más numerosas de la Diócesis, la de los Presidentes de las Congregaciones de Regulares y aun el de las Superiores de los Monasterios, a fin de que me propusieran los medios de adquirirlo tan y bueno y extenso en el número de registros y voces, como lo permitiera la capacidad de la respectiva Iglesia y los recursos pecuniarios.

En virtud de esos antecedentes se piden ya a una empresa Hispano-Americana que reside en París órganos cuyo importe será satisfecho a plazos, para las Iglesias de Nuestra Señora del Monserrate, del Espíritu Santo, de Guanabacoa, de San Felipe y de Matanzas; y como para el logro de este objeto apenas se cuenta con otro recurso que donativos de los Párrocos y de los fieles, la rifa de algunas alhajas y la aplicación de algún legado piadoso que alguna que otra iglesia ha proporcionado (...), me dirijo a V. E con el fin de suplicar encarecidamente se sirva disponer y mandar, si lo tiene a bien, que en atención a no ser traídos dichos órganos para lucrar sino en obsequio del decoro y el engrandecimiento del culto cuyo objeto tiene S.M. tan recomendado en Real Cédula de 30 septiembre de 1852, sean eximidos a su llegada del pago de todo (...) arancel en la Aduana de esta capital (HAHA, leg. 11, exp. 1, Misceláneas, 1854, 8 de agosto).

La evidente predisposición del obispo ante una práctica que fue común en el contexto habanero a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX —el empleo de orquestas contratadas para solemnizar actos religiosos— evidencia la posición y juicio estético de la oficialidad católica española frente al fenómeno de circulación de músicos entre el ámbito religioso y el profano, muchos de ellos negros y mestizos libertos. Los reclamos a causa de la entrada a las iglesias de elementos profanos que atentaban contra la solemnidad del culto no fueron exclusivos de Fleix y Solans ni de este período

histórico: formaban parte de la querella sostenida por siglos en contra de la incorporación de elementos provenientes del teatro o seculares dentro de la música litúrgica abordada desde los textos del padre Feijoó en el siglo XVIII y que resultó luego en la adopción de iniciativas reformistas como el movimiento cecilianista en el siglo XIX y posteriormente el *Motu Proprio*, de Pío X. Esta circunstancia, unida a la particular situación que atravesaba la diócesis, explica la insistencia del obispo catalán en el uso del canto llano y la colocación de órganos para ser empleados en las solemnidades litúrgicas.

Sobre la composición y afiliación de la Agencia Hispano-Americana se descubren nuevas informaciones en una carta del 11 de septiembre de 1854 dirigida al cura de la iglesia parroquial de Santi Spíritus desde Trinidad, en el expediente relativo a la compra de un órgano para dicho templo:

Después de haber permanecido dos meses en La Habana donde he contratado a varios órganos para las Iglesias de esta Capital, Guanabacoa, Matanzas y Cárdenas, siendo mi casa la recomendada por el Ilustrísimo Señor Obispo en la gaceta de Gobierno de 15 de septiembre del año próximo pasado y en el oficio que le dirigió a U. el 19 siguiente, invitando a I. que hiciera la adquisicion (sic) de un Órgano para su Iglesia; su Ilustrísima a mi salida me encargo mucho informarle a Ud. De mi presencia en esta Isla y lo invitara a que aprovechara tan oportuna ocasión para cumplir con su laudable deseo si le fuera posible. Siento que la premura del tiempo me impida de pasar a esa a ponerme personalmente a sus órdenes y manifestar a U los varios diseños y planes de Órganos, habiendo depositado un exemplar (sic) en la Secretaria del Obispado y en manos de nuestro Representan-

te en la Habana D. Ramón Pagés, Calle de San Ignacio No. 48 (...) [firmado] Francis Lavallée (HAHA, leg 11, exp. 2, Misceláneas, 1854, 11 de septiembre).

La misiva cuenta con el sello de la Agencia Hispano-Americana y la firma del señor Francis Lavallée, quien suscribe desde la ciudad de Trinidad. La rúbrica y lugar de emisión de la carta aclaran los orígenes del personaje detrás de la empresa comercializadora. Se trata del antiguo vice cónsul y luego cónsul interino de Francia, quien llegó a Cuba en 1820 para asentarse luego en la villa trinitaria en el momento de máximo auge azucarero². El nombre de Lavallée estuvo además asociado al desarrollo de la cartografía y descripción geográfica en Cuba, siendo miembro de la Sociedad de Geografía de París, institución con la que mantuvo una correspondencia permanente a lo largo de su estancia en la Isla.

Es posible que en esta etapa Lavallée aprovechara sus contactos y reputación para establecer relaciones comerciales en Cuba. La alianza con su hermano —firma como Lavallée, Hermanos y Compañía— y el establecimiento de nexos con al menos una casa organera en París y el obispado habanero, que le reconoce y legitima a través de la *Gaceta de La Habana*, facilitaron sus operaciones en suelo cubano. El momento para este tipo de actividad era además propicio por avances tecnológicos en la construcción organera y el desarrollo del transporte marítimo, lo cual facilitaba el embarque y traslado de instrumentos hacia ciudades portuarias cubanas. El nombre de Lavallée es recurrente en los expedientes sobre la compra y colocación de órganos en la diócesis durante la década de 1850, a partir de la exhortación de Fleix y Solans, pero en la década posterior no aparece mencionado en

² La figura de Lavallée y su significación local fue abordada en un documental del año 2012 dirigido por Aliosca Morejón —con guión suyo y de Alicia Pineda—, que obtuvo el Premio al Mejor Programa Documental de la Televisión, galardón otorgado por la Caribbean Broadcasting Union (CBU), Comunidad de Países del Caribe. En el audiovisual se señala la labor de Francis Lavallée como agrimensor y cartógrafo a su llegada a Trinidad en 1827, año en que la ciudad logró la zafra más alta del mundo, para diseñar el ensanche de la ciudad.

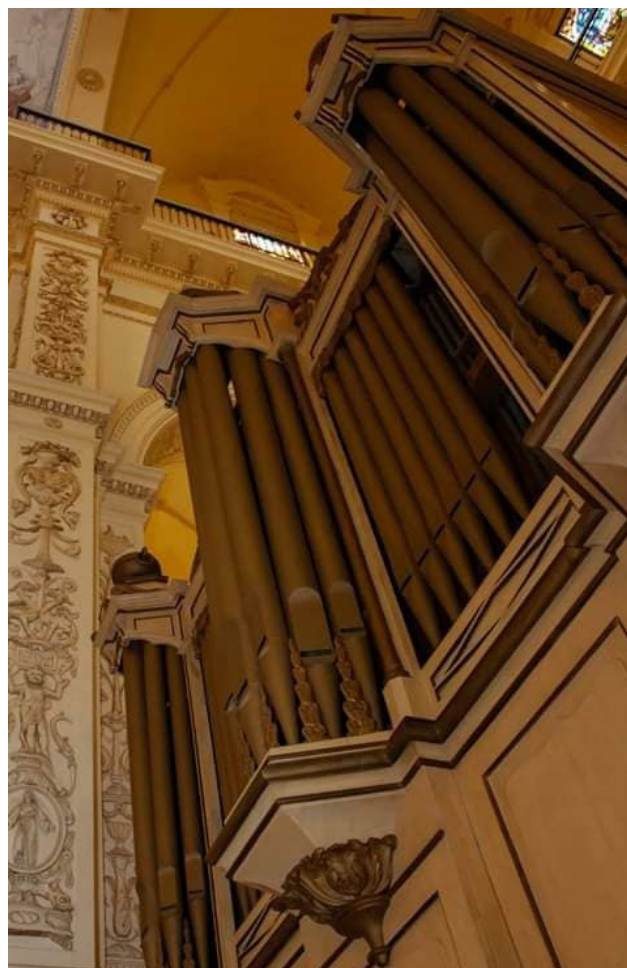
ningún registro, lo cual puede deberse al debilitamiento de su salud y su deceso en 1864.

En la segunda parte de la carta al Párroco de Sancti Spíritus, Lavallée añadió detalles sobre la morfología de los instrumentos colocados por esta casa comerciante en Cuba:

Pero a falta de otras noticias tendré la honra de informarle a U. que la mayor parte de las Iglesias han elegido el No. 2 de mi álbum, cuyo importe, con los gastos de embalaje (sic), embarque, seguros hasta La Habana, asciende como a \$1700. Y creo que este Órgano será suficiente para la Iglesia de su cargo, pues tiene un teclado de mano con 56 teclas y un teclado de contras de 25 teclas, contando con 13 juegos y 827 flautas. Los Órganos que hasta ahora se han vendido en América, y no tan buenos, al precio de \$4000 (HAHA, leg 11, exp. 2, Misceláneas, 1854, 11 de septiembre).

La revisión de la documentación sobre la compra de órganos en esta etapa confirmó que, en efecto, los órganos encargados por las iglesias habaneras, entre ellas Santo Cristo del Buen Viaje y Espíritu Santo, coinciden con la descripción del número dos del álbum de la agencia. La popularidad de este modelo, de un solo manual y pedalero, podría deberse a lo asequible del importe, ajustado a las posibilidades económicas de las iglesias en este período, y el tamaño relativamente pequeño de los templos y sus coros.

Sobrevive de esta tipología el órgano procurado para la Parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe (actual Basílica Menor de Nuestra Señora de la Caridad), restaurado en el año 2018 y re-colocado en la iglesia de San Francisco de Asís, en el Centro Histórico de La Habana. El órgano de la Guadalupe pertenecía a la casa franco-belga Merklin-Schütze, contraparte de la Agencia Hispano-Cubana, que enviaba para el montaje de los instrumentos a Mr. Albert Merklin, organero de confianza, para supervisar la colocación de los ór-



Órgano Merklin-Schütze de la Parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe (Basílica menor de Nuestra Señora de La Caridad, calle Manrique esq. Salud, Centro Habana). Foto: Manuel Almenares.

ganos. En La Habana, este se valía del organero de confianza del obispado, Juan Obradors, quien aparece de manera reiterada en casi toda la documentación relativa a la compra o restauración de órganos en la capital. El obispado lo recomendaba explícitamente en una comunicación con Fray Benigno Rochel, presidente de la congregación del Convento de Nuestra Señora de La Merced, mencionando que vivía en la calle “del Obispo, entre la de Bernaza y Villegas”, y que había practicado “honorable reparaciones en el órgano de la Santa Iglesia Catedral” (HIMer, documento

040722, 1856, 22 de abril). Queda reconstruida así parte de la red de actores involucrados en la colocación de los órganos en la ciudad, que se completa con la incorporación de estos tres agentes significativos: una de las casas constructoras con mayor presencia, el organero a cargo de su montaje y el experto convocado por el arzobispado para valorar el órgano ([Ilustración 1](#)).

LA CASA COMERCIALIZADORA DEL “ENTENDIDO SEÑOR COMELLAS”

El panorama de la actividad organera en esta etapa se completa con nuevos actores: la familia Comellas y su casa comercial. Juan Comellas y su hijo José fueron figuras centrales en el comercio de pianos y órganos en las décadas de 1850 y 1860, a partir del trato con casas constructoras de Alemania, Inglaterra y Estados Unidos.

Su nombre aparece explícitamente en la comunicación sobre la compra de un nuevo órgano para la Parroquia del Santo Ángel Custodio en 1869, a solicitud del nuevo obispo, Fray Jacinto María Martínez Sáez:

El Sor. Don Gerónimo Usera como representante o apoderado de Don Juan Comellas, vende al Sr. Don Ramón Arriera, comisionado por el Excmo e Ylmo. Sor. Obispo Diocesano Dr. Don Jacinto María Martínez, un órgano nuevo, que se ha de colocar en el coro de la Iglesia parroquial del Santo Ángel Custodio de esta Ciudad (HAHA, leg 5, exp. 12, Parroquia Santo Ángel, 1869, 24 de octubre).

Juan Comellas (Serafín Ramírez lo menciona en su libro *La Habana artística* con el nombre de José Comellas) fue violinista, pianista y director de origen catalán, que se radicó en Puerto Príncipe, Camagüey, y finalmente en La Habana. Sus conocimientos musicales le facilitaron el establecimiento de una casa comercializadora en la capital. Comellas padre logró sostener un prolífico negocio con la compra y colocación de órganos y pianos para



[Órgano Elliot & Hill](#) de la Parroquia del Santo Ángel Custodio (calle Compostela esq. Cuarteles, Habana Vieja).

las iglesias de La Habana, valiéndose de sus contactos en ultramar. Parece ser que este personaje funcionó de manera similar a la Agencia Hispano-Americana de Lavallée y asumió el liderazgo en la actividad organera durante la década de 1860, tras la muerte del comerciante y ex-cónsul francés.

En 1869, año de la compra del órgano del Santo Ángel Custodio, Comellas mantenía su reputación y estatus lo suficientemente visibles como para que el Obispado le encargase la adquisición del instrumento. El análisis de la documentación permite inferir que Comellas mantenía una relación con la antigua casa de Thomas Elliot, reconocido como uno de los principales organeros ingleses del primer cuarto del siglo XIX, relación que fue heredada por su yerno, William Hill, tras su deceso, y que probablemente fue la escogida para el órgano del Santo Ángel.

No hay evidencias de una relación estrecha entre Comellas y las autoridades eclesiásticas de la diócesis, como la que sostuvo Fleix y Solans con Lavallée, pero el trato comercial que mantuvo durante años

con las iglesias de la ciudad no hubiese ocurrido sin la aprobación y anuencia del obispo.

Ya desde 1858, el periódico *La Verdad Católica* anunciaba la llegada a La Habana de un órgano de “fábrica inglesa, siendo su autor Mr. Eliot de Londres”. El instrumento, de tres teclados y 27 registros, podía verse y oírse en “la iglesia de la Compañía de Jesús (Belén); habiéndolo traído de Inglaterra el entendido Señor Comellas” (*La Verdad Católica*, 1858, p. 106-107, T. I).

Varios de los hijos de Comellas recibieron formación musical, pero el más reconocido fue José Comellas y Carmona, quien completó sus estudios en Leipzig, posiblemente bajo la tutela de Ignaz Moscheles. Es en esta etapa que el joven músico estableció contacto con la firma Ibach und Söhne. Once órganos fueron enviados a La Habana en los años siguientes, entre ellos uno para el Convento de Santa Teresa de Jesús. Además de mantener vínculos con Hill en Londres y con Ibach en la región alemana de Wuppertal, Comellas estableció relaciones comerciales con la casa de Samuel S. Hamill, radicada en Massachusetts, Estados Unidos ([Ilustración 2](#)).

DE LOS ORGANISTAS Y SUS PRÁCTICAS: LA CONVOCATORIA DE OPOSICIONES

Tres años después del oficio del obispo Fleix y Solans que exhortaba la compra de un órgano decente para las Iglesias de su diócesis, se publicó un edicto en la *Gaceta de La Habana* que convocaba a un ejercicio de oposición para ocupar la plaza de organista. En él se mencionan los 18 órganos que habían sido colocados en las parroquias de término, de ascenso e ingreso de la diócesis, así como en las congregaciones de regulares y la iglesia del hospital de San Francisco de Paula a partir del oficio de 1853:

Habiendo llegado ya y sido colocados en el coro de las Iglesias parroquiales del Espíritu Santo, Sto. Cristo del Buen Viaje, Sto. Ángel, Nuestra Señora del Monserrat, Nuestra Señora

de Guadalupe, en las de los conventos de Regulares de Sto. Domingo, San Agustín, San Felipe, San Isidro y Nuestra Señora de la Merced, y en la del Hosp. de San Francisco de Paula, sitas en esta capital, en la de San Carlos de Matanzas, Nuestra Señora de Regla, Jesús del Monte, San Felipe y Santiago del Bejucal y Cienfuegos, y estando procsimos (sic) a llegar para las de Nuestra Señora de la Asunción de Guanabacoa (y San) Antonio de los Baños los Órganos cuya adquisición ha procurado el celo Pastoral de S. E. Ilma. según consta de los respectivos expedientes, para promover y dar el aumento y el decoro debidos al culto divino (HAHA, leg 1, exp. 1, Misceláneas, 1856, 26 de abril).

La Gaceta otorgó un plazo de tres meses a todos los interesados en presentarse al examen. Además, incluyó detalles sobre los requisitos y la documentación que cada candidato debía presentar:

En nuestra Secretaria de Cámara y Gobierno (...) sus respectivas solicitudes documentadas con la partida de bautismo, una certificación de buena conducta expedida por el Párroco (de su feligresía) y las demás que acrediten sus méritos e inteligencia en el arte de la música, en el concepto de que en igualdad de circunstancias serán preferidos para obtener dichas plazas los aspirantes a ellas que sean eclesiásticos (*Gaceta de La Habana*, 1856, 6 de mayo).

En cuanto a los ejercicios de la oposición, estos debían realizarse en la Catedral y se dividirían en tres, de acuerdo a las competencias a demostrar por los aspirantes: dominio técnico y musical de repertorio propio del instrumento, lectura a primera vista o con un mínimo de preparación, y conocimientos sobre armonía, el canto llano y figurado y sus funcionalidades litúrgicas. Primero, cada aspirante presentaría una “pieza propia de Órgano que cada opositor elija y lleve estudiada de antemano y en cuya ejecución puede mostrar

la espresión (sic), la agilidad y el gusto”. En un segundo ejercicio se medirían sus habilidades en la lectura al exigir la interpretación de “otra pieza propia también de Órgano que se dará a cada Opositor para que la toque inmediatamente después de transcurridos cinco solos minutos que se le conceden para mirarla a fin de que aparezcan manifiestamente la destreza, firmeza y acierto de la ejecución que posee”. Por último, el jurado realizaría un examen verbal sobre “la armonía en relación con el canto llano y figurado propios y prescritos para el culto divino” (HAHA, leg 1, exp. 1, Misceláneas, 1856, 26 de abril).

Lo próximo que refiere el expediente es la documentación de los aspirantes, que llegaron a un total de 15. Se recogen las solicitudes de: Salvador Estupiñán, Pedro Joval, Agapito Peña, Antonio Valero, José Baster, Pablo Desvernine, José Comellas, José Gregorio Beltrán, Nicolás Barandica, Ramón Aguabella, Salvador Juan Valdés, Francisco María Barrena, Bernardo Erviti, Domingo Esteban Montejo y Manuel Saumell, entre los meses de mayo y julio de 1856. Su revisión permite extraer algunas valoraciones sobre la formación y diversas ocupaciones de los posibles organistas: solo se incluía un presbítero y un tonsurado de la orden de frailes menores franciscanos; en su mayoría se trataba de laicos peninsulares, varios con otras plazas en la capilla de música de la Catedral y vinculados activamente como organistas a algunas de las iglesias mencionadas a inicio del edicto.

Como jueces fueron designados “los Señores Pbro. D. Esteban Montejo, D. Juan Cirátegui y D. Pablo Desvernine, a los cuales se dirigirán (sic) en su oportunidad los oficios correspondientes” (HAHA, leg 1, exp. 1, Misceláneas, 1856, 26 de abril), pero esta decisión no les fue comunicada hasta el primero de agosto. Los tres respondieron dando su anuencia entre los días 2 y 4 del mismo mes, pero Desvernine y Montejo habían presentado su candidatura antes de conocer su nombramiento como jueces. Así que, para continuar como aspirantes a las plazas de las iglesias

de la diócesis, todo hace indicar que llegaron a un acuerdo formal de manera que, en su caso, los tres ejercicios fueran juzgados con la participación de Cirátegui (organista titular de la Catedral), y un solo segundo juez, que sería Montejo para Desvernine y Desvernine para Montejo. Los exámenes se realizaron entre el 6 y el 11 de agosto.

Ocho días después se remitieron al Gobernador del Obispado “las nóminas de los opositores con las notas de bueno, mejor, sobresaliente, no aprobado que merecieron respectivamente” (HAHA, leg 1, exp. 1, Misceláneas, 1856, 26 de abril).

UN REGLAMENTO PARA LOS ORGANISTAS DE LA DIÓCESIS HABANERA

Una vez concluido el proceso de colocación de los órganos y la asignación de organistas, llegaba el momento de normar la práctica organística. Para ello, Fleix y Solans hizo circular, poco después de publicados los resultados de la oposición, un documento que contenía las obligaciones y funciones de los organistas, el cual se entregó impreso a cada uno de los párrocos y a los presidentes responsables de la supervisión de los intérpretes asignados a sus templos.

En una primera sección, Fleix y Solans reitera su posición reformista y reguladora. Destaca el valor dado históricamente a la música como parte consustancial de la liturgia, para lo cual debe adoptarse el “llamado canto llano, enteramente distinto del que se usa en los Teatros, en los Saraus y en las canciones profanas”. Según el obispo había sido propósito histórico de la iglesia:

(...) desterrar de las reuniones cristianas los cantos blandos, afeminados y la música demasiado alegre, que en vez de elevar el ánimo de los fieles hacia el Cielo para contemplar, reconocer, admirar con recogimiento y humildad los misterios de nuestra redención, lo detienen y aprisionan en las cosas de la tierra con reminiscencias puramente profanas que ahogan, disipan y ahuyentan la verdadera piedad.

Por tanto siendo necesario para instalar órgano

y para desterrar a la vez los abusos introducidos en esta parte del culto divino por orquestas incompletas y de géneros menos decentes, nombrar una persona dotada de celo cristiano, inteligencia y instrucción oportuna a cuyo cargo sea además de tocar el órgano, hacer uso por sí y por otros del mencionado canto llano y también del que llaman figurado en las primeras vísperas de Domingos y fiestas de guardar y en la misa cantada en ellos, y en la salve Regina que ha de cantarse según ordena la constitución 3^a tit. 7^o lib. 3^o de la Sínodo de nuestra Diócesis, en las vísperas de las festividades de Nuestra Señora la Virgen María, y todos los sábados del año y días de cuaresma con sus domingos (HAHA, leg 1, exp. 1, Misceláneas, 1856, agosto).

Las *Obligaciones del organista* que define Fleix y Solans, ofrecen detalles sobre el repertorio a interpretar en la misa y en las horas canónicas, principalmente maitines y vísperas. Se debía:

(Tocar) alternando con las voces en los himnos, cánticos y salmos y dando el punto o tono correspondiente al cantor o cantores que hayan de entonarlos, siendo laudable que uno de ellos diga, en voz inteligible el versículo del cántico o salmo, o estrofa del himno, que figura cantar el órgano. Así mismo en la misa solemne tocará el órgano dando previamente el punto a los cantores y alternando con ellos 1^o en los Kiries y Gloria in excelsis Deo 2^o acabada que sea de cantar la epístola, cuidando de concluir en la nota correspondiente a la entonación del Tracto o gradual que se ha de cantar inmediatamente después: 3^o al ofertorio: 4^o al Sanctus; 5^o al elevar la Hostia y cáliz consagrados, pero con un sonido más grave y dulce: 6^o al Agnus Dei; y 7^o al ite misa est [sic], hasta el fin de la misa (HAHA, leg 1, exp. 1, Misceláneas, 1856, agosto).

El obispo desglosa en detalle cada una de las intervenciones del órgano durante la celebración eucarística, de acuerdo a la estructura de la misa

y señalando las partes que por norma se acompañan de música. Esta aclaración podría parecer innecesaria pues cualquier músico mínimamente entrenado tendría conocimiento de estos procedimientos, estandarizados en la práctica musical católica, lo cual demuestra el celo e interés del obispo —o su experticia como músico— por conducir y reglamentar hasta el mínimo detalle la práctica de la música litúrgica. El organista debía de ajustar cada intervención a la dramaturgia de la celebración, adecuando las duraciones de las partes musicales y tonalidades de cada sección para que las partes alternantes o consecutivas —tanto en polifonía como en canto llano— tuvieran un tono correspondiente. El repertorio litúrgico para órgano se componía de versos o intermedios a ser tocados en alternancia con el coro, y obras de mayor longitud que se interpretaban en los momentos del ofertorio, de la elevación y de la salida del sacerdote. Tal y como señala Susana Calvo, sobre el siglo XIX.

La profesión de organista litúrgico tenía entonces un significado preciso, en particular el de un maestro de improvisación casi instantánea. En esta época un organista prácticamente no dejaba de tocar, excepto durante la homilía. Normalmente los versos del coro eran tan cortos que el organista no podía perder un segundo: apenas tenía tiempo para cambiar de registración y comenzaba con un nuevo verso (Calvo Caneiro, 2006, p. 190).

Fleix y Solans reafirma la tradición celebrativa al explicar los momentos en que el organista estaba exonerado de tocar. Esto incluía los domingos de adviento (excepto el tercero) y cuaresma (excepto el cuarto), las misas de difuntos, los oficios de maitines los días miércoles, jueves y viernes de Semana Santa, y “el versículo *Te ergo quae-sumus* del himno *Te Deum*; (...) el *Tantum ergo Sacramentum*, cuando el Sacramento este sobre el altar, los cuales deben ser cantados por el coro únicamente, así como otros que el estudio de las rúbricas habrá de conocer al organista” (HAHA,

leg 1, exp. 1, Misceláneas, 1856, agosto). Durante el Credo también se regulaba el uso del órgano, recomendando que de utilizarle, se empleara un registro suave que no impidiese a los fieles escuchar clara y distintamente las palabras durante la profesión de fe.

Seguidamente, se dio a la tarea de definir las condiciones para la participación de las orquestas en las celebraciones, acostumbrada en seis festividades: Jueves Santo, Ascensión del Señor, Corpus Christi, Santo titular de la Iglesia, Concepción y Purificación de nuestra señora la Virgen María. El organista era responsable de instruir y controlar que tipo de música habría de tocarse, así como la composición de la orquesta y el comportamiento de sus integrantes en el templo:

1º de que la música de la misa, vísperas &c. es propiamente del género sagrado y completamente agena (sic) de toda alusión al profano: 2º de que el órgano sea precisamente siempre el instrumento obligado y principal en ella: 3º de que las voces sean tan completas en su número como ecsijen (sic) las reglas del arte y de tan buena calidad como pide el decoro del canto en el templo: pues es mejor no haya orquesta que oír una mal ordenada o incompleta en las cuatro voces de tiple, contralto, tenor y bajo únicas que como legítimas debe admitir el templo: 4º sin que con la anticipación necesaria se verifiquen a la hora acordada con el Párroco o Presidente en la Iglesia, los ensayos necesarios para su buen desempeño: 5º sin que todos los músicos de la orquesta se sometan a las órdenes que diere, no ya solamente respecto del lugar que cada uno ha de ocupar y del modo con que han de desempeñar su parte respectiva (cuide de prevenirles eviten toda afectación, movimiento o gesto ridículo), sino también del silencio, respeto y compostura con que deben asistir al santo sacrificio de la misa y demás oficios divinos (HAHA, leg 1, exp. 1, Misceláneas, 1856, agosto).

El obispo remarcó la responsabilidad del organista en adiestrar gratuitamente a “cuatro niños de buena voz y oído músico” y a “los ordenados de primera tonsura y menores adscritos a la Iglesia”. Además, reiteró que este debía cumplir con las funciones religiosas requeridas por las cofradías radicadas en el templo al que estaría adscrito. Por último, señala: “Será muy laudable que el organista se egercite (sic) en componer una pieza de música propiamente sagrada al menos cada año la cual podrá quedar como propiedad de la Iglesia respectiva en el archivo que deseamos comiencen a formar y colocar en el coro” (HAHA, leg 1, exp. 1, Misceláneas, 1856, agosto).

En esta etapa, los oficios de organista y compositor se superponían con frecuencia, aunque tal exigencia no estaba contemplada en las regulaciones obispaes. Sí se evidencia un interés por engrosar los catálogos propios de las iglesias, para lo cual se establece la creación de un archivo y se incentiva la composición de piezas destinadas a la liturgia. Con este fin, el obispo toma como referente las obras de un compositor peninsular, también presentes en el archivo de la Catedral de La Habana: Manuel Doyagüe, maestro de capilla en la Catedral de Salamanca entre 1789 y 1842 y figura influyente en el contexto musical español.

LA PRUEBA DEL ÓRGANO MERKLIN-SCHÜTZE: HACIA UNA NUEVA ESCENA

Aunque las obligaciones y prescripciones episcopales regulaban el uso litúrgico del órgano, la inauguración, en 1863, de un nuevo instrumento Merklin-Schütze en la Catedral de La Habana mostró una escena cultural distinta, más flexible y dinámica. Según refiere *La Verdad Católica* (1863), este evento congregó a los principales actores del circuito musical eclesiástico intramuros, un espacio caracterizado por la movilidad de sus músicos, quienes solían desempeñarse simultáneamente en diversas iglesias y funciones: organistas, cantores, maestros de capilla e incluso organeros. La ocasión develó no solo la relevancia social del órgano como

centro de la vida musical habanera, sino también la existencia de prácticas culturales que operaban al margen de las estrictas normas litúrgicas

La Catedral era el espacio eclesiástico de referencia en la ciudad, por lo que la colocación de un nuevo órgano resultaba de gran importancia para la vida musical de la diócesis. El instrumento fue encargado por el cabildo eclesiástico, que tomó como modelo las gestiones de Hilarión Eslava para el órgano de la Catedral de Murcia, también de la casa Merklin Schütze. Aunque ya se había constatado la llegada de instrumentos de esta firma a La Habana desde la década anterior, ninguno poseía las dimensiones de este, con sus tres teclados y 30 registros.

El órgano que anteriormente se hallaba en la Catedral, en el que se realizaron los exámenes de oposición de 1856, fue entregado a Juan Comellas (padre de José) para que confeccionara un inventario de las piezas que lo componían. Probablemente se le encargó también su traslado y venta posterior.

La prueba del órgano, tradición que perdura hasta nuestros días, consistía en convocar a un grupo de expertos para que evaluaran el estado y las posibilidades técnicas y musicales del instrumento. En el caso del órgano de la Catedral, dada la relevancia del acontecimiento, asistieron los organistas más destacados de la diócesis. La prueba tuvo lugar el sábado 21 de octubre de 1863, comenzando poco después de las 10 de la mañana y concluyendo a la una de la tarde.

El obispo Fleix y Solans presidió el acto y escuchó desde el presbiterio “las diferentes piezas que se tocaron en aquella reunión musical”, retirándose a las 12 del mediodía. Si bien no se trataba de un evento con carácter propiamente concertístico, se alejaba de los estrictos requisitos del uso litúrgico del órgano. La ocasión permitió a los organistas convocados tocar libremente el repertorio que estimaran conveniente, destacando las posibilidades tímbricas de cada registro y sus combinaciones.

El evento fue abierto al público, por lo que vio reunida una concurrencia “que pareció salir satisfecha de la prueba del nuevo órgano, predomina-

ron los hombres, cuyo número era bastante considerable, al paso que escasearon las señoras”. A lo largo de las tres horas que duró aquella “reunión musical” los 14 organistas asistentes tomaron turnos para probar el instrumento:

Los Sres. profesores que sucesivamente probaron el nuevo órgano son, en el orden en que lo verificaron, los siguientes: Sr. Cirártegui, organista de la Catedral; Pbro. D. Juan Badaró, organista que ha sido, según se nos ha dicho, de la Catedral de Vienne, en Francia; Sr. Portell, que lo es de Sto. Domingo de Guanabacoa; Sr. Erviti, del Santuario de Regla; Sr. D. Juan Luna, de Belen; Sr. Aguabella, de Sto. Domingo; Pbro. Martínez, de Monserrate; Sr. Desvernine, de S. Felipe; Sr. Joval, organista de S. Antonio de los Baños; Sr. Comellas, hijo, de la Merced; Sr. Peña, de Guadalupe; Sr. Aguabella, hijo; y por último, uno de los dos Sres. encargados de la colocación del órgano (*La Verdad Católica*, 1863, T. X, p. 438).

Reaparecen en este listado algunos de los nombres de organistas mencionados en relación al examen de oposición o a las historias de colocación de los órganos de La Merced, La Guadalupe y Santo Ángel Custodio: Cirártegui, organista de la Catedral y tribunal de los ejercicios de 1856; Juan Luna, quien habría de sucederle en la Catedral Francisco de Asís Martínez, que poco después se convirtió en maestro de capilla de la Catedral; Agapito Peña, organista de Nuestra Señora de Guadalupe; y José Comellas, quien ocupaba igual cargo en La Merced. Erviti, Aguabella y Joval también resultan nombres familiares por aparecer en el registro de los ejercicios de agosto de 1856.

José Comellas ocupaba un papel central en esta particular escena, representativa del mundo organístico habanero. Probablemente por las conexiones de su padre, Comellas hijo había sido nombrado por los agentes de la Merklin-Schütze como su representante oficial en aquel acto y a quien comi-

sionaron para realizar la primera inspección del instrumento recién colocado en la Catedral.

La Verdad Católica no registró todas las piezas interpretadas en la mañana de la prueba pero sí dedicó un acápite a la composición de la obra arreglada por Comellas hijo para la ocasión y que él mismo facilitó a la redacción de la publicación periódica. El recurso empleado por Comellas fue una suerte de *pastiche* con fragmentos de óperas y otras piezas conocidas de compositores clásicos, “adaptados como para hacer lucir separadamente cada uno de los registros más notables del instrumento”. Su intención era “combinar la severidad del estilo con el gusto del público y el lucimiento del órgano”:

Sabido es que el estilo ligado y fugado es el más a propósito para tocar el órgano. Existen magníficas obras de Bach y otros compositores clásicos que lo prueban. Pero como estas composiciones son muy difíciles de comprender, y mucho más por primera vez y por un público no aostumbrado (sic) a oírlas, el Sr. Comellas tuvo la idea de escribir una pieza en que entremezclados algunos trozos del género mencionado, resaltasen algunos de ópera (*La Verdad Católica*, 1863, T. X, p. 438).

Este repertorio contradice aparentemente las indicaciones del obispo, pero es necesario recordar que sus ordenanzas iban dirigidas al uso del órgano dentro de la liturgia y los objetivos perseguidos en este tipo de acto eran completamente distintos. Se trataba de un evento público que debía cautivar el gusto de los oyentes y respaldar la calidad de un órgano que seguramente habría sido muy costoso. El instrumento respondía a las características del órgano sinfónico romántico con registros que imitaban los efectos de instrumentos de la orquesta y la voz humana. El material operístico era idóneo pues ofrecía múltiples posibilidades para la recreación y exploración tímbrica.

La obra estuvo compuesta por 19 secciones enlazadas por modulaciones a manera de interludios. (*La Verdad Católica*, 1863, T. X, p. 438).

1. Marcha Real, con todos los registros la primera vez, y en su repetición con menos fuerza

2. Modulación

3. Introducción de la obertura de *Guillermo Tell*, para hacer lucir el registro de Violoncello

4. Modulación

5. Andante de la obertura antedicha para el efecto de los *ecos*

6. Modulación

7. Andante de la ópera *Lucía*, para el gran-órgano sin trompetas y flautado

8. Modulación

9. Introducción del aria final de *Lucía*. Efectos de *Voz humana*, *Trémolo* y *Crescendo*

10. Aria final a continuación para los mismos efectos

11. Gran solo de *Clarinete* en la citada ópera

12. Coro a todo órgano en la misma

13. Gran solo de *Clarinete* en la misma

14. Modulación

15. Romanza o Aire Irlandés en la ópera *Martha*, para los efectos del oboe

16. Modulación

17. Quartetto de los *Puritanos*. Gran-órgano sin trompetas

18. Modulación sobre un tema de Schubert y otro de Beethoven

19. Romanza de tenor de la *Favorita*. *Voz humana*

20. Modulación

21. *Tantum ergo* variado, a todo órgano

Se organizó de manera que cada parte contrastara con la anterior y estuviera enlazada con la próxima por medio una sección modulante. Para ello Comellas versionó fragmentos de cuatro óperas: *Guillermo Tell* (1829), de Giochino Rossini; *Lucía de Lammermor* (1835), de Gaetano Donizetti; *Martha o la feria de Richmond* (1847), del alemán Friedrich von Flotow y *Los puritanos* (1835), de Vincenzo Bellini. Se trataba seguramente de obras populares en el contexto habanero y fácilmente reconocibles para el público.

El recurso empleado por Comellas estaba en sintonía con las circunstancias de la época. En su caso, no se trataba de una composición basada en materiales musicales propios, sino de una versión para órgano de fragmentos orquestales o vocales. Su adaptación al lenguaje organístico probablemente no representó un gran desafío, dada la progresiva sinfonización de la escritura para órgano que se produjo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, como consecuencia de la aparición del formato sinfónico y del auge de la ópera. Entre sus efectos más notables se encuentran el uso del legato como toque estandarizado y la adopción de recursos melódicos característicos de estos repertorios: melodías en terceras y sextas paralelas, bajos en *staccato*, acompañamientos de arpeggios de ida y vuelta, a lo que se sumaba la influencia de la factura pianística.

Es evidente que esta vertiente, manifiesta durante la prueba pública del órgano, se diferenciaba de la práctica musical litúrgica que el obispo buscaba normalizar. La prueba del instrumento, realizada en un contexto extralitúrgico, no se correspondía con las reformas antes señaladas; sin embargo, fue aprobada por el obispo, quien asistió al acto. Resulta imposible constatar si estos ecos operísticos se escuchaban durante comuniones y ofertorios, o si efectivamente se mantenía una separación estricta entre ambas escenas, tal como deseaba fervientemente Fleix y Solans. Probablemente esta situación variaba de iglesia a iglesia, pero el doble desempeño de los músicos en con-

textos profanos y religiosos pudo haber influido en la flexibilización o incluso en el incumplimiento de los mandatos obispaes.

CONCLUSIONES

Como resultado de aquel oficio que materializó las intenciones reformistas y reguladoras del obispo Francisco Fleix y Solans, se conserva una documentación amplia, aún en proceso de estudio, que por el momento revela la colocación, en un corto período de tiempo, de aproximadamente 40 órganos en el territorio comprendido por la diócesis habanera, que excedía, por supuesto, la ciudad capital.

Los órganos, en tanto objetos patrimoniales, articulaban una práctica cultural compleja que se configuró a través de la interacción de diversos actores y la mediación de múltiples actantes durante las décadas de 1850 y 1860. Entre los actores se incluyen autoridades eclesiásticas y de gobierno, párrocos, superiores y miembros de congregaciones religiosas, comerciantes, organeros, intérpretes, fieles y asociaciones seglares, quienes establecieron relaciones y vínculos que permitieron la circulación de instrumentos y saberes. Por su parte, la industrialización, los avances en la construcción organera, el desarrollo del transporte marítimo y las corrientes reformistas en la música religiosa, en calidad de actantes, operaron como elementos estructuradores de la red, facilitando la expansión, adaptación y consolidación de estas prácticas culturales en el contexto habanero.

En este entramado, los documentos elaborados por el obispo Fleix y Solans, como el oficio de 1853 y el reglamento *Obligaciones del Organista* de 1856, actuaron como mediadores activos de la red y, en el caso del reglamento, como subjetivador, al proporcionar a intérpretes y gestores información relevante que los capacitaba para un desempeño más informado y normado de sus funciones. Los organistas, por su parte, se consolidaron como actores centrales, estableciendo nexos con las autoridades religiosas, con los res-

ponsables de las iglesias y con otros músicos del circuito eclesiástico habanero, mediando entre la práctica litúrgica y las dinámicas extralitúrgicas que caracterizaban la vida musical de la ciudad.

La llegada de los órganos a la diócesis habanera no constituyó un hecho aislado, sino que formó parte de un movimiento cultural amplio, donde convergieron intereses estéticos, sociales y tecnológicos. El conocimiento histórico de estas prácticas da sustento y sentido a la gestión del patrimonio organístico, que ha perdurado hasta nuestros días en los templos de la ciudad, y permite comprender la compleja interacción entre instrumentos, intérpretes, instituciones y normas que definió la vida musical de la diócesis en la segunda mitad del siglo XIX.

REFERENCIAS

- Calvo Caneiro, S. (2006). La música religiosa para órgano en España en el siglo XIX. En S. Moreno Fernández (Ed.), *Arte, música y sacralidad* (pp. 185-194). Valladolid: SITEM-Glares.
- *Gaceta de La Habana*, 1856, 6 de mayo.
- HAH, leg. 11, exp. 1, Misceláneas (1853, 12 de septiembre). Oficio dictado por el obispo para las prioras de los cuatro monasterios de la ciudad. En, *Exhortación que hizo el obispo a las superiores y abadesas de la ciudad exhortándolas al uso del canto gregoriano y el órgano en todos los servicios religiosos que se hagan en sus comunidades*.
- HAH, leg. 11, exp. 1, Misceláneas (1853, 21 de septiembre). Respuesta a la carta del superior de la Congregación de regulares de San Felipe Neri. En, *Exhortación que hizo el Obispo a las superiores y abadesas de la ciudad exhortándolas al uso del canto gregoriano y el órgano en todos los servicios religiosos que se hagan en sus comunidades*.
- HAH, leg. 11, exp. 1, Misceláneas (1854, 8 de agosto). Carta del Obispo al Superior Delegado de la Real Hacienda. En, *Exhortación que hizo el Obispo a las superiores y abadesas de la ciudad exhortándolas al uso del canto gregoriano y el órgano en todos los servicios religiosos que se hagan en sus comunidades*.
- HAH, leg. 11, exp. 2, Misceláneas (1854, 11 de septiembre). Carta de Francis Lavallée al cura de la Iglesia Parroquial de Sancti Spíritus. En, *Compra y colocación de un órgano en la Iglesia del Sancti Spíritus*.
- HAH, leg. 1, exp. 1, Misceláneas (1856, 26 de abril). Comunicado oficial convocando a los exámenes de oposición para las plazas de organistas. En, *Opción por oposición por las plazas de organista de varias iglesias*.
- HAH, leg. 1, exp. 1, Misceláneas (1856, agosto). Reglamento del obispo designando las obligaciones de los organistas. En, *Opción por oposición por las plazas de organista de varias iglesias*.
- HAH, leg. 5, exp. 11, Parroquia Santo Ángel (1869, 24 de octubre). Contrato firmado por Gerónimo Usera y Ramón Arriera. En, *Diligencias para la colocación de un órgano nuevo en la Iglesia del Santo Ángel*.
- HMer, documento 040722 (1856, 22 de abril). *Carta a Fray Benigno Rochel de Domingo García Velayos*.
- *La Verdad Católica*, 1858, T. I
- *La Verdad Católica*, 1863, T. X
- Piekut, B. (2014). *Actor-networks in Music History: Clarifications and Critiques*. *Twentieth-Century Music*, 11(2), 191-215.

Gabriela Rojas

Artículo recibido en sept /2025 y aceptado en nov/2025.

ÓRGANO ELLIOT & HILL

PARROQUIA DEL SANTO ÁNGEL CUSTODIO

Órgano de estilo romántico de tribuna y pequeño formato. Aunque actualmente es neumático, su diseño original es de tracción mecánica. Consta de 10 registros con predominio de los de 8 pies.



CRONOLOGÍA

- **1869 | Instalación:** Adquirido por el obispado a Juan Comellas e Hijos.
- **1890 | Reparación:** Intervención técnica por Carlos L. Peters.
- **Siglo XX (1ra mitad):** Modernización con sistema neumático y motor nuevo.
- **1958 | Restauración:** Arreglo financiado por legado del Monseñor Francisco Abascal.
- **Post-1971:** Mantenimiento y reparaciones menores.
- **1999 | Evaluación:** Primera inspección del organero español Joaquín Lois.
- **2019 | Diagnóstico:** Segunda visita de Joaquín Lois. Propone dos vías: mantener el sistema neumático o recuperar la tracción mecánica original.



Caja (Estilo Neogótico)

Fachada de cinco castillos con 37 tubos de estaño funcionales: cinco en los castillos laterales y en el central, y once en cada uno de los intermedios.



Consola (Teclados)

Manual de 56 teclas y un pedalero de 30 notas, con conexiones de súper octava y contra, mecanismo de expresión, tirador de trémulo y botones de combinación fija (piano y forte), además de anulador.



Tubería

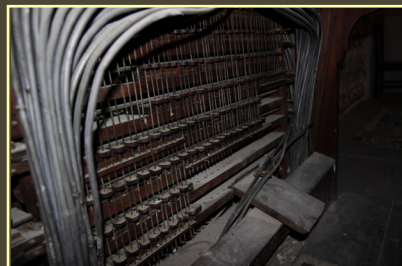
Combinación de estaño y madera, con añadidos de zinc del siglo XX.

Tubería labial con frenos pronunciados, rasgo distintivo de la organería inglesa del S. XIX como posible sello de la casa constructora según Joaquín Lois.



Disposición

Manual	Pedal
Principal 8'	Sub bajo 16'
Flauta armónica 8'	Flautado 8'
Viola 8'	
Celeste 8'	
Bordón 8'	
Prestant 4'	
Trompeta 8'	
Vox humana 4'	



Mecánica y secreto

Sistema neumático de alta precisión. Utiliza válvulas cónicas y listones de membranas neumáticas para la transmisión del aire y el sonido.



Fuelle

Fuelle de almacenamiento tipo Cumming de pliegues paralelos. Integrado discretamente dentro del cuerpo del instrumento para optimizar el espacio y la presión.

ÓRGANO ELLIOT & HILL

RED DE ACTORES ASOCIADOS A LA COMPRA DEL ÓRGANO
ELLIOT & HILL. PARROQUIA DEL SANTO ÁNGEL CUSTODIO.

(CALLE COMPOSTELA, ESQUINA CUARTELES, HABANA VIEJA)



ÓRGANO MERKLIN-SCHÜTZE

PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE
(BASÍLICA MENOR DE NUESTRA SEÑORA DE LA CARIDAD)

Tamaño mediano y estilo prerromántico francés con tracción mecánica. Fue restaurado en 2018 por Ferdinand Stemmer y Martin Rost, y actualmente se encuentra en la Iglesia de San Francisco de Asís, en La Habana.

CRONOLOGÍA

- **1855-1856** | Adquisición e instalación a través de la casa comercializadora Lavallée.
- **1871** | Desmontaje temporal debido a reformas en el coro alto, dirigidas por el maestro de obras José de la Vega. Se reportan averías previas.
- **1885-1889** | El instrumento decae en su valoración técnica; los inventarios lo califican como de "segundo orden" y señalan un grave deterioro causado por el uso del organista.
- **1894** | El órgano consta oficialmente como desarmado.
- **1902** | Probable restauración integral aprovechando las reparaciones generales del templo.
- **1913-1914** | Tras ser inventariado como "de segunda mano", se somete a una posible restauración con motivo de la reinauguración del templo bajo la advocación de la Virgen de la Caridad.
- **1927** | Los registros vuelven a catalogarlo como un instrumento de "segundo orden".
- **1962** | Se menciona en el inventario como "órgano antiguo", destacando la incorporación de un motor.
- **2017-2018** | Restauración capital a cargo del maestro organero suizo Ferdinand Stemmer.
- **Enero de 2019** | Inauguración solemne del instrumento restaurado en su actual ubicación.



Caja (Estilo Clásico): Construida en madera de roble. Se compone de cinco castillos con tubos dorados, distribuidos en un cuerpo central de siete tubos, dos laterales de seis y dos intermedios de ocho tubos menores.

Consola: De tipo ventana lateral (ubicada al costado derecho). Cuenta con un manual de 56 notas con teclado partido y un pedalero de 24 notas acoplado al manual.

Tubería: Disposición diatónica, con los tubos de mayor tamaño ubicados en la sección central.

Secreto: Utiliza un sistema de correderas, ocupando casi la totalidad del interior del mueble, tal como es habitual en la organería antigua.

Mecánica: Funciona mediante un sistema de válvulas cónicas. El pedal posee una mecánica colgada con reducción de molinetes de hierro.

Fuelles: Originalmente contaba con dos unidades: un fuelle exterior (posiblemente el original) y uno interior más reciente de tipo flotante.

Disposición:

Manual

Bourdon 16'
Montre 8'
Flûte harmonique 8'
Salicional 8'
Bourdon 8'
Prestant 4'
Flûte octaviante 4'
Doublette 2'
Trompette 8'
Fourniture 3
Cornet 2



No conservaba previo a su restauración, los nombres de sus registros. Stemmer colocó los registros del órgano tomando como modelo otros órganos Merklin del mismo período de construcción.

ÓRGANO MERKLIN-SCHÜTZE

RED DE ACTORES ASOCIADOS A LA COMPRA DEL ÓRGANO
MERKLIN-SCHÜTZE. PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA
DE GUADALUPE (BASÍLICA MENOR DE NUESTRA SEÑORA DE LA CARIDAD)
(CALLE MANRIQUE ESQUINA SALUD CENTRO HABANA)

