

EL ÓRGANO GRANDE DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA. NUEVAS APORTACIONES PARA SU HISTORIA

Vicente MÉNDEZ HERNÁN

Resumen

El presente trabajo tiene por objeto de estudio el órgano de la Catedral de Plasencia, a tenor de la nueva documentación localizada acerca de los maestros de escultura que se encargaron de realizar las tallas que decoran la caja: los badajoceros Miguel Sánchez Taramas y Cristóbal Jiménez Morgado. Asimismo, en el trabajo se aborda una biografía del importante maestro organero, procedente de Valladolid, fray Domingo de Aguirre, responsable de la obra.

Palabras clave: Órgano, Escultura, Extremadura, siglo XVII, fray Domingo de Aguirre, Miguel Sánchez Taramas y Cristóbal Jiménez Morgado.

Abstract

This article studies the organ of Plasencia Cathedral in the light of new documents found about Miguel Sánchez Taramas and Cristóbal Jiménez Morgado, sculptors from Badajoz, who worked on the decoration of the organ-screen. These new documents contribute to outline the artists biographies and increase our knowledge of the catalogue of their works. This article also presents a brief biography of Domingo de Aguirre, from Valladolid, who was one of the most important master organ-builders in the 17th-century.

Keywords: Organ, sculpture, Extremadura, 17th century, Fray Domingo de Aguirre, Miguel Sánchez Taramas, Cristóbal Jiménez Morgado.

1. INTRODUCCIÓN

La progresiva importancia que tuvo la actividad musical en España a lo largo del siglo XVI, centuria en la que se inició la primera gran Edad de Oro de la música en las catedrales españolas¹, corrió en paralelo a la creciente necesidad de impulsar la actividad artística a tenor del alcance que tuvo la aplicación de los decretos conciliares de Trento y la obligatoriedad que se impuso a partir de entonces de ampliar los templos, persiguiendo con ello una finalidad pastoral que en ningún

¹ LÓPEZ-CALO, J., «La música en las iglesias de Castilla y León», en *Las Edades del Hombre. La Música en la Iglesia de Castilla y León*, Catálogo de la Exposición, Valladolid, 1991, pp. 7 y ss.

caso sirvió de obstáculo, antes al contrario, para el celo y aplicación que se puso en la ornamentación artística de los mismos. El impulso que adquirió la arquitectura en Extremadura durante el siglo XVI es de sobra conocido, como también la necesidad que dicha actividad suscitó en orden a ornamentar los nuevos interiores: entalladores, ensambladores, escultores, pintores, plateros, bordadores o tapiceros, eran reclamados en toda la región para hacerse cargo de tales labores.

De forma paralela al crecimiento que tuvo la actividad artística, la música también conoció un extraordinario desarrollo durante la centuria de mil quinientos y las correspondientes a la etapa del Barroco. Entre los centros musicales de mayor peso en Extremadura se encontraba la ciudad de Plasencia, gracias al brillante movimiento y actividad musical desarrollados en la Catedral a lo largo de todo el siglo XVI²; acervo que hizo de la urbe un punto de referencia clave para artistas como el organero *Horacio Fabri* quien, procedente de Nápoles, se instaló en la misma hacia la década de 1590 para hacerse cargo de una creciente demanda, y desarrollar una importante actividad que su hijo *Juan Francisco* se encargó de continuar durante la primera mitad del siglo XVII.

Durante el Barroco, la importancia de la Sede placentina fue en aumento, y así lo pone de manifiesto la renovación de los órganos antiguos que emprendió el Cabildo a partir de la última década del siglo XVII. Ya era conocida por la historiografía la intervención del maestro organero, procedente de Valladolid, *fray Domingo de Aguirre* en el órgano grande de la Catedral, un instrumento para el que se proyectó una nueva caja barroca y una decoración excepcional, con la serie de esculturas que los artistas badajozes *Miguel Sánchez Taramas* y *Cristóbal Jiménez Morgado* contrataron con don Antonio de Villalobos, mayordomo del Deán y el Cabildo, el 24 de octubre de 1692³. Con todo ello, la Catedral placentina no hacía sino continuar ofreciendo aquella imagen que recoge de la misma un manuscrito del siglo XVI, donde aparece descrita como una

«de las iglesias que en España se sirben con mayor pompa, asi de cantores escojidos y famosos ministriles como de ricos y curiosos ornamentos... La fabrica tiene muchas joyas de oro y plata, y gran cantidad de ornamentos de brocado... Las fiestas de Corpus Christi se celebran aqui con la mayor solemnidad y aplauso que se haçen en lugar de España, porque se gasta mucho en ellas (...)»⁴.

2. EL ÓRGANO GRANDE DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA

Fray Domingo de Aguirre y el Obispo Jiménez Samaniego

En muy malas condiciones se hallaban los órganos de la Catedral de Plasencia a finales del siglo XVII. En esta fecha aún servían al culto los instrumentos que se

² RUBIO CALZÓN, S., «El archivo musical de la Catedral de Plasencia», en *Anuario Musical*, vol. V, Barcelona, 1950, p. 148.

³ MÉNDEZ HERNÁN, V., *El Retablo en la Diócesis de Plasencia, siglos XVII-XVIII*, Cáceres, 2004, pp. 594-596, donde adelantábamos, de forma sucinta, este dato.

⁴ Manuscrito publicado por RODRÍGUEZ-MOÑINO, A., «Extremadura en el siglo XVI. Noticias de viajeros y geógrafos (1395-1600) (Conclusión)», en *R.E.E.*, tomo X (I-IV) (1954), p. 403.

habían trasladado en 1575 desde la Catedral vieja al nuevo edificio; eran tres: los dos antiguos se colocaron a ambos lados del coro, en la parte alta, y el nuevo, que había construido en 1503 el importante organero *Cristóbal Cortejo* a cambio de 40.000 maravedís, se situó en el mismo lugar que actualmente ocupa el órgano de la Catedral, sobre la puerta sur⁵. La antigüedad y el uso continuo que se le había dado a estos instrumentos en el correr de los siglos, hicieron que el Cabildo viera cada vez con mayor claridad la necesidad de renovarlos, y esto aún a pesar del celo y especial aplicación que de continuo había puesto en contratar a los mejores organistas para que siempre estuvieran a punto. Mas las necesidades del culto y, sobre todo, la pronta culminación del proceso que se había emprendido para renovar los ornamentos litúrgicos desde que don fray Martín de Córdoba tomara la histórica decisión de poner fin a la construcción de la Catedral nueva con su inauguración oficial en la víspera del Corpus del año 1578, fueron los factores que indujeron al Cabildo a hacer lo mismo con los viejos órganos que servían en la Sede, y a proponer su progresiva sustitución –dadas las dificultades económicas por las que atravesaba– al Obispo don fray José Jiménez Samaniego (1683-1692), que accedió gustoso a todo cuanto le solicitó su consejo en este asunto.

Don fray José Jiménez Samaniego había sido promovido al Solio placentino siendo General de la Orden de San Francisco⁶, aunque es de suponer que continuaría atendiendo los asuntos tocantes al hábito franciscano tras su nombramiento como nuevo Prelado de Plasencia. Teniendo en cuenta que entre sus correligionarios se hallaba el que por entonces ya era un afamado maestro organero, *fray Domingo de Aguirre*, religioso franciscano de la provincia de Castilla, es lícito comprender la mediación que Jiménez Samaniego proporcionó para que su Cabildo tuviera el órgano que le había solicitado, ejecutado además por un artista de su entera confianza.

La llegada de *fray Domingo de Aguirre* a Plasencia se produjo en un momento tan importante para la evolución del órgano español como fue la culminación del primer Barroco y anuncio del gran Barroco del siglo XVIII. Entre 1688 y 1691 había trabajado junto al notable organero *fray José de Echevarría* en la Catedral de Palencia, lo que le sirvió para conocer muy de cerca los primeros modelos de órganos barrocos que este maestro, junto a la escuela que llegó a formar, estaba construyendo en Castilla y León. *Aguirre* colaboró junto a *Domingo* –que dio la traza mientras se encontraba en la ciudad de Valladolid haciendo el órgano de la Catedral (1686-1689)–, *Antonio* –nominado en las Actas Capitulares como el «maestro superintendente de la caja»– y *José de Echevarría* en el órgano de la Catedral de Palencia⁷, un espléndido conjunto barroco formado por la tubería y el instrumental técnico, y

⁵ GÓMEZ GUILLÉN, R., *Los órganos de la Catedral de Plasencia (Datos para un Estudio Histórico)*, Cáceres, 1980, p. 12.

⁶ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio. Los Obispos de Plasencia. Sus biografías*, Los Santos de Maimona, 1986, p. 57.

⁷ Los datos exactos sobre la construcción de este órgano en SAN MARTÍN PAYO, J., *El gran órgano de la catedral de Palencia. Cómo se hizo el órgano de la Catedral de Palencia. 1688-1691*, Palencia, 1987, pp. 12-36.

en el que además descuella la caja y la imaginería, en que entra la imagen de Santa Cecilia junto a bustos de mahometanos en actitud gesticulante –(eran *autómatas*)–, preparados todos ellos para entrar en movimiento al compás de la música⁸. *Aguirre* volvería a intervenir en la Catedral de Palencia entre 1712 y 1716, tal vez en una de las continuas reparaciones que era necesario llevar a cabo en este tipo de instrumentos a lo largo de su existencia, y en especial, y dada su complejidad técnica, en éste de la Catedral palentina. Es posible que la fecha que grabó en la caja con su nombre en el último de los años citados responda a la culminación de éstas⁹ habida cuenta de la alarma que causó en el Cabildo el informe que recibió en 1712 sobre el estado de franco deterioro en el que se hallaba en esa fecha¹⁰.

Desde su nombramiento como Obispo de Plasencia el 29 de julio de 1683¹¹, don fray José Jiménez Samaniego debió estar muy al tanto de las nuevas e imponentes dotaciones instrumentales con las que se habían equipado las Catedrales de Valladolid y Palencia durante los primeros años de su mandato en la ciudad de Alfonso VIII. Desde luego, la conclusión del órgano palentino debió ser clave para mover al Prelado a pensar en hacer otro también para su Catedral, dando forma de tal modo a un proyecto con el que a todas luces debió contar desde un principio con el ánimo y apoyo de su Cabildo.

A través de los asientos correspondientes al mes de mayo de 1691, recogidos en las Actas Capitulares de Palencia, sabemos que Jiménez Samaniego había reclamado ya en esa fecha y en «repetidas ynstancias» la presencia de *fray Domingo de Aguirre* en su Catedral; un requerimiento del que además el maestro «no se podía excusar por auérselo ofrecido». Sin embargo, el fallecimiento de *fray José de Echevarría* en el transcurso de la obra hizo que en *Aguirre* recayera la responsabilidad de concluir y perfeccionar el referido órgano, y que el Cabildo palentino tuviera que retrasar su partida «asta el mes de septiembre», circunstancia que entendió Jiménez Samaniego –según la carta que remitió y se leyó en Palencia el 17 de julio de 1691¹²– aún a pesar de llevar varios meses tramitando la licencia que *fray Domingo de Aguirre* necesitaba para hacerse cargo de la nueva obra que había pensado construir en su Catedral. Debía tratarse de un proyecto en el que el Obispo placentino llevaba tiempo inmerso, según se deduce de la documentación conservada en las Actas Capitulares y generada a tenor de las gestiones que el Cabildo tuvo que emprender para que

⁸ LÓPEZ-CALO, J., *La música en la catedral de Palencia. Vol. II. Actas Capitulares (1685-1931)*, Colección Pallantía, 7, Institución «Tello Téllez de Meneses», Excma. Diputación Provincial, Palencia, 1981, pp. 9-22; SAN MARTÍN PAYO, J., *op. cit.*, pp. 12-232; RAMOS DE CASTRO, G., «El acontecer artístico de la catedral de Palencia durante el siglo XVIII (1685-1800)», en *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, 1989, pp. 215-262; la referencia al órgano en pp. 224-226; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «La música en las artes plásticas», en *Las Edades del Hombre...*, *op. cit.*, p. 31.

⁹ Sobre la inscripción, BONET CORREA, A., «La evolución de la caja de órgano en España y Portugal», en *Ídem* (coord.), *El Órgano Español. Actas del Primer Congreso*, Madrid, 1983, p. 278. La intervención de *fray Domingo de Aguirre* en SAN MARTÍN PAYO, J., *op. cit.*, pp. 38-44, *passim*.

¹⁰ SAN MARTÍN PAYO, J., *op. cit.*, p. 38.

¹¹ LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M., *Episcopologio. Los Obispos de Plasencia...*, *op. cit.*, p. 57.

¹² SAN MARTÍN PAYO, J., *op. cit.*, pp. 21-22.

los cesionarios de Jiménez Samaniego se hicieran cargo de costear el órgano tras su muerte ocurrida en junio de 1692, cuando la obra aún no había concluido. En virtud de la carta que el Padre General de la Orden de San Francisco remitió y leyó el Cabildo reunido el jueves 14 de agosto de 1692, sabemos que antes del mes de mayo de 1691 Jiménez Samaniego se había dirigido al mismo en dos ocasiones para solicitar la preceptiva licencia en orden a principiar un proyecto del que incluso le había hecho partícipe personalmente al Padre General en dos ocasiones:

«Leçóse carta de el Rvdm. Padre fray Juan Albín, General de San Francisco, en que avisa que en diferentes tiempos tubo dos cartas de el Ilmo. Sr. Obispo Samaniego en que le pidió licencia para que *fray Domingo Aguirre* viniese a esta zudad a la fábrica de el órgano, y por averle parezido no ser nezesario reseruar dichas cartas las quemó con otras... Y añade que algunas veces le dijo su Ilma quería hacer el órgano y que tenía parte de el material prevenido porque quería dejar esa alaja a su esposa (...).»¹³.

Sin embargo, y aún a pesar de haber fijado el propio Cabildo palentino la partida de *Aguirre* para el mes de septiembre, parece ser que el maestro se quedó en la ciudad una temporada. Así se deduce de la petición que elevó el Guardián del convento de San Francisco a los miembros del Cabildo solicitando una ayuda para el órgano que estaba construyendo, de la cual parece ser que se hizo cargo el *Padre Aguirre*. A todo ello hay que unir el interés que había manifestado el maestro por presenciar las oposiciones para el cargo de primer organista de la Catedral¹⁴.

Fray Domingo de Aguirre debió emprender el viaje hasta Plasencia a lo largo de los cuatro primeros meses de 1692, al cabo de los cuales firmó con Jiménez Samaniego el contrato en virtud del cual se comprometía a construir el órgano con el que su Ilma. quería engalanar su Catedral. La fecha de la escritura la deducimos a partir de la orden que el Obispo cursó el 6 de mayo de ese año 1692, dando orden a Juan Duro, tesorero y mayordomo de sus rentas, para que de éstas librara cuanto fuera necesario en orden a abonar «la fábrica del órgano que su Ilma. abía mandado hacer y se estaba y está fabricando para esta santa yglesia, y lo que para ello librase el padre *fray Domingo de Aguirre*, maestro de dicho órgano, y *Antonio Moriano*, maestro de carpintería desta ciudad»¹⁵ encargado de asistir al maestro. Para la construcción del órgano *Aguirre* llegó con cuatro oficiales, dos que trajo consigo y otros dos procedentes de Salamanca.

Sin embargo, Jiménez Samaniego sólo había costeado la tercera parte de la obra cuando la muerte le sorprendió un 14 de junio de 1692, y el organero, receloso de que el pago de su obra se dilatara por recaer en manos de testamentarios, trató de marcharse

¹³ A.C.P. (Archivo de la Catedral de Plasencia), L.A.C. (Libro de Actas Capitulares), n.º 36 (1690-1692), sin foliar, jueves 14 de agosto de 1692. *Vid., etiam*, AÑIBARRO, V., O.F.M., «El P. José Ximénez Samaniego, Ministro General O.F.M. y Obispo de Plasencia» (VII), en *Archivo Ibero-Americano*, IV, 1944, pp. 274-276.

¹⁴ SAN MARTÍN PAYO, J., *op. cit.*, p. 23.

¹⁵ A.C.P., L.A.C., n.º 36 (1690-1692), sin foliar, viernes 20 de junio de 1692.

alegando la urgencia de otros compromisos¹⁶. Ante esta decisión, y teniendo en cuenta la firme convicción que tenía el Cabildo de ver enteramente cumplidos los deseos del Prelado, quien consideraba –recordemos– el órgano como «la alhaja que quería dejar a su esposa», transcurridos cinco días de la muerte de Jiménez Samaniego acordó suplir lo necesario hasta que se obtuviera del espolio lo que hacía falta, y, asimismo, hacer cuanto estuviera en su mano para que el organero franciscano continuara la obra. Entre otras medidas, optó por despedir a los oficiales que *fray Domingo* había traído desde Salamanca¹⁷ y nombrar una comisión encargada de poner

«las dema[nda]s conbenientes y tocantes al derecho del Cauildo a los vienes y espolio que quedaron por fin y muerte del Ilmo. y Rvdmo. Sr. Don fray Joseph Ximénez Samaniego, Obispo que fue desta çiudad y su Obispado, así por la donación para la fábrica del órgano que su Ilma. abía ofrecido y hecho enpezar a fabricar y conprado materiales para esta santa yglesia, como por lo tocante a los salarios, misas, limosnas y gobierno deste Obispado»¹⁸.

Mientras la demanda prosperaba, el Cabildo celebrado el 8 de agosto de 1692 convino en suplir los pagos más inmediatos extrayendo las cuantías necesarias de sus propias rentas, de las cuales destinó para la fábrica del órgano un total de 1.639 reales y 8 maravedís¹⁹. Se trató sólo de una solución transitoria, gracias al acuerdo que pactaron los cesionarios del Obispo y los representantes del Cabildo, y plasmaron en la escritura que pasó ante el escribano Pedro Díaz el 29 de agosto de 1692: el espolio se haría cargo de costear el entierro y sepultura –tuvieron un importe de 2.100 ducados– de Jiménez Samaniego; y aunque el Cabildo estimó que la cifra ajustada no era todo lo onerosa que debía haber sido, la aceptó teniendo en cuenta que el Obispo había donado a la Catedral «un órgano de costa tan considerable que pasa de doze mil ducados»²⁰; según se deduce de los asientos capitulares, el espolio también tomó a su cargo los costes de la obra de *Aguirre*, que directamente gestionaba el Cabildo a través de la comisión nombrada a tal efecto.

Junto a todo ello también se hizo necesario solicitar de nuevo los permisos de *Aguirre* al Padre fray Juan Albín, General de San Francisco²¹, que en respuesta a la

¹⁶ SÁNCHEZ LORO, D., «Los órganos de la Catedral placentina», en *Trasuntos Extremeños, I*, Cáceres, 1956, pp. 201-202.

¹⁷ Según el acuerdo que tomó el jueves 19 de junio de 1692: «...acordaron...que el dicho *fray Domingo* prosiga la fábrica de dicho órgano con los dos oficales que traxo consigo y que los dos de Salamanca se bayan por ahora»: A.C.P., L.A.C., n.º 36 (1690-1692), sin foliar.

¹⁸ *Ibidem*, jueves 19 de junio de 1692, y miércoles 9 de julio de 1692, en que se nombró a los Sres. Deán y D. José de Cañizares, Canónigo, para que ejecutaran lo que estimaran más conveniente para la fábrica del órgano.

¹⁹ La cifra es aproximada, puesto que una de las cantidades no se especifica: *Ibidem*, viernes 8 de agosto de 1692.

²⁰ *Ibidem*, miércoles 27 de agosto de 1692, viernes 5 de septiembre de 1692, y viernes 12 de septiembre de 1692. La escritura que rubricó el escribano placentino Pedro Díaz, relativa al acuerdo, no la hemos localizado en los dos legajos 509 y 2885 que se conservan de su protocolo –correspondientes al año 1692– en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres.

²¹ Lo que se acordó con fecha de 19 de junio de 1692: *ibidem*.

gratitud que tenía a Jiménez Samaniego no puso impedimento alguno y confirmó la licencia según carta remitida y leída el 4 de julio de 1692. En ésta también le hacía llegar al Cabildo su más sentido pésame por el fallecimiento del Obispo, al tiempo que le participaba el funeral público que se había organizado en su convento de Madrid en señal de respeto y gratitud a la memoria de su Ilma.²²

El exitoso resultado que tuvieron las gestiones del Cabildo para que la obra del órgano continuara está constatado en la segunda licencia que le fue solicitada y remitió el Padre fray Juan Albín en la carta a cuya lectura se procedió el viernes 3 de octubre de 1692, con la que remitía «la lizenzia que el Cauildo pidió a su Rvdma. para que *fray Domingo de Aguirre*, maestro de la fábrica del órgano, pase a Madrid a la compra de los materiales nezesarios para dicha fábrica»²³. Durante los dos años que se sucedieron a partir de entonces el maestro *Aguirre* estaría ocupado en la construcción de tan preciado instrumento, procurando a su vez el Cabildo hacerle su estancia en Plasencia lo más agradable posible, y para ello acordó en diversas ocasiones agasajarle con chocolate, cajas de dulces e incluso con la composición del cuarto donde el maestro residió durante el transcurso de la obra²⁴.

Mientras tanto, y de forma paralela a la construcción del órgano, *fray Domingo* también se ocupaba de velar para que todo cuanto tuviera relación con el instrumento se fuera realizando y estuviera a punto en el momento de la entrega. Durante la primavera de 1693 debió prestar especial atención a la tribuna donde se iba a colocar el órgano, y a la caja, que para esa fecha debía estar prácticamente concluida. Así lo deducimos de la petición que leyó el Cabildo convocado el 4 de mayo de 1693 para acordar una solución ante la amenaza que habían manifestado *Juan Lidmendi* y *Tomás Audmendi*, «maestros que fabrican la caja del órgano que se está haziendo», de abandonar los trabajos dada la negativa de los responsables del espolio del Obispo de abonarles las mejoras que habían introducido en la obra según era condición. Es de imaginar que el Cabildo lograría al fin un acuerdo entre ambas partes²⁵, habida cuenta de la necesaria intervención de los dos artífices llegado el momento de asentar todo el conjunto. A este respecto, cabe decir que *Aguirre* también se cuidó de inspeccionar la tribuna que se había señalado para instalar su obra, situada sobre la portada meridional de la Catedral, y que era la misma que ocupaba el órgano que había construido *Cristóbal Cortejo* a comienzos del siglo XVI. El resultado de la

²² Según consta en la carta leída en el Cabildo celebrado el viernes 4 de julio de 1692: *ibídem*.

²³ *Ibídem*, sin foliar, viernes 3 de octubre de 1692.

²⁴ *Ibídem*, lunes 17 de noviembre de 1692: «Encargaron al Sr. Maiordomo de Fábrica compre media aroba de chocolate y la de en nombre del Cauildo a *fray Domingo de Aguirre*, maestro del órgano que se está fabricando para esta santa yglesia, y que asímismo procure componerle el cuarto en que vive con algunos arrees, de forma que esté con dezenzia y abrigo». Un acuerdo similiar se tomó el viernes 17 de abril de 1693: «Acordaron que el Señor Maiordomo de Fábrica compre seis cajas de dulces y las ymbie a *fray Domingo de Aguirre*, maestro del hórmano que se está fabricando para esta santa yglesia en nonbre del Cauildo»: A.C.P., L.A.C., n.º 37 (1693-1694), sin foliar. El sábado 30 de octubre de 1694 el Cabildo tomó un acuerdo similar a los citados para que le fueran enviados cien reales en chocolate al maestro.

²⁵ A.C.P., L.A.C., n.º 37 (1693-1694), sin foliar, lunes 4 de mayo de 1693.

inspección hizo que *fray Domingo* aconsejara al Cabildo reunido el 10 de junio de 1693 la ejecución de «algún aconpañamiento que haga unión con el pedrestal antiguo de cantería y que al presente ai ocasión de ejecutarlo así por auer escultores y pintores, como porque en comenzando a sentar los secretos y cañutería será grabe perjuicio y detenzió»²⁶.

Los trabajos debían estar bastante avanzados en la primavera del año siguiente de 1694 –y hasta es posible imaginar que el largo período de tiempo en que se dilató la obra estuviera sujeto a los continuos viajes que *Aguirre* acostumbraba a realizar²⁷–, según se deduce del pleito que el Cabildo del 14 de mayo de 1694 acordó interponer por el «graue perjuizio que el retablo y órgano nueuo reciuen con el humo de las ollerías contiguas a esta santa iglesia», y por el acuerdo que en esa misma reunión se tomó para traer «organista de las calidades y sienzia que le requiere una obra como la del órgano que se está acauando de poner en esta santa yglesia»²⁸. Surgía ahora la dificultad de encontrar el organista que supiera manejar un instrumento que había sido construido con la novedad de diferencias y registros, con arreglo a los últimos adelantos de la técnica organística. A propuesta del propio *fray Domingo*, y tras celebrar el examen pertinente, el Cabildo decidió contratar al maestro, procedente de Tafalla, Sebastián de Landa y Eraso, quien pertenecía, junto a los instrumentistas que *Aguirre* propuso, a la «escuela moderna»²⁹.

Transcurridos tres años desde que *Aguirre* ajustara con Jiménez Samaniego la construcción del órgano, el Cabildo del viernes 22 de abril de 1695 leyó una petición del maestro en la que anunciaba la entrega del mismo para dentro de un mes, y pedía a los Sres. canónigos fueran buscando a un organero y un organista que se encargaran de su tasación según lo acordado³⁰. Todo estaba perfectamente ultimado el 13 de mayo de 1695, «con algo más de lo ofrecido al Sr. Samaniego», por lo que el Cabildo convino en reunirse con el maestro para oír las diferencias y ajustar lo que fuera necesario, aparte de los 5.000 reales de alcance que aún se le debían del espolio³¹. Según reflejan las Actas Capitulares, el importe total del órgano superó, como ya hemos dicho, los 12.000 ducados.

Empero, aún necesitó el Cabildo contar una vez más con los servicios de *Aguirre* en relación con el órgano nuevo y el reconocimiento que tuvo que realizar pocos meses después de haberlo entregado, según refleja un asiento del 12 octubre de

²⁶ *Ibidem*, miércoles 10 de junio de 1693.

²⁷ Se deduce del siguiente asiento: el sábado 21 de agosto de 1694 «acordaron que *fray Domingo de Aguirre*, maestro del órgano grande, deje las llaves de él en poder del Sr. Presidente en las ocasiones que hiziere ausenzia desta çiudad». *Vid.*, al respecto, *ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, viernes 14 de mayo de 1694. Sobre el pleito de las ollerías véase también el legajo 26, exp. 24.

²⁹ A.C.P., L.A.C., n.º 37 (1693-1694), sin foliar, sábado 3 de julio de 1694; SÁNCHEZ LORO, D., *op. cit.*, p. 202; GÓMEZ GUILLÉN, R., *Los órganos de la Catedral...*, *op. cit.*, pp. 15-16. También lo recoge LÓPEZ-CALO, J., *La Música en la Catedral de Plasencia (Notas históricas)*, Col. Cuadernos de Trabajo, n.º 3, Fundación Xavier de Salas, Trujillo, 1995, p. 51.

³⁰ A.C.P., L.A.C., n.º 38 (1695-1696), sin foliar, viernes 22 de abril de 1695.

³¹ *Ibidem*, viernes 13 de mayo de 1695.

1695 relativo al daño que causaba en la composición interna del mismo el «sol y poco cuerpo de la pared, donde se le ha comunicado el detrimento que padecen los fuelles y el que recela en los secretos y conductos del aire»³².

Por desgracia, la obra de *fray Domingo de Aguirre* no se ha conservado. En 1919 se entregó, junto a los dos órganos pequeños que había en el coro, para que sus piezas se pudieran aprovechar en la construcción del nuevo instrumento que acordó realizar el Cabildo Extraordinario reunido el 28 de febrero de 1919. Su ejecución corrió a cargo de la casa Eleizgaray, de Azpeitia (Guipúzcoa) –hoy ya desaparecida–, y de su consocio *Alberto Merklin*, acreditado constructor de órganos. La obra, que se enmarca dentro del grupo de los órganos sinfónicos o románticos, estaba lista para el mes de diciembre de 1919, ya que su adquisición se hizo con motivo de la ceremonia de consagración de la Catedral nueva en honor del misterio de la Asunción de la Santísima Virgen, que tuvo lugar el 7 de diciembre de 1919 a cargo del Obispo don Ángel Regueras López (1915-1924). Años después, con motivo de la restauración que en 1945 se encomendó al organero madrileño *Ricardo Delgado*, se procedió a la electrificación del órgano; y, a instancias del Obispo don Juan Pedro Zarranz y Pueyo (1945-1973), se instaló en la tribuna y caja del antiguo instrumento que había ejecutado *fray Domingo de Aguirre* a finales del siglo XVII. Toda la obra concluyó en marzo de 1949. Y después de estar sin tocarse desde el año 1973, fue necesario acometer la última restauración, que obró en 1981 el organero de Azpeitia *José Antonio Azpiazu Gómez*; se inauguró en febrero del año siguiente, y aunque el órgano es romántico, se le dio cierto tinte barroco para que se pudiera interpretar toda clase de música orgánica³³.

* * *

El Cabildo de Plasencia debió quedar muy conforme con el trabajo del organero *fray Domingo de Aguirre* para que al año de haber entregado definitivamente el órgano grande volviera a requerir su presencia, esta vez para reparar los dos instrumentos que estaban situados a los lados del coro, en la parte alta del mismo. Empero, los muchos compromisos que había contraído el maestro fue la razón que esgrimió *fray Antonio de Cardona*, Comisario General de San Francisco, para negar la licencia solicitada. *Fray Domingo* se había comprometido a construir un órgano para «su convento de Valladolid y sepulcro de los Reies de Aragón»³⁴, si bien es cierto que la única intervención que Ángel de la Lama documenta del mismo en la ciudad del

³² *Ibidem*, sin foliar, miércoles, 12 de octubre de 1695.

³³ GÓMEZ GUILLÉN, R., *Los órganos de la Catedral...*, op. cit., pp. 25 y ss.; Ídem, «Cuatro órganos restaurados en Plasencia y su contorno», *El Órgano Español. Actas del II Congreso Español de Órgano*, Madrid, 1987, pp. 249-254, donde aporta detalles sobre las inscripciones realizadas para dejar constancia de las intervenciones descritas, etcétera.

³⁴ A.C.P., L.A.C., n.º 38 (1695-1696), sin foliar, miércoles 3 de octubre de 1696. Se trataba de un proyecto que el Cabildo quería realizar desde hacía tiempo, al menos desde que acordaran y reiteraran solicitar presupuesto a *Aguirre* el 17 de marzo, y el 2, 16, 22 y 27 de abril, y 16 de mayo de 1695: *Ibidem*.

Pisuerga se reduce al examen y reconocimiento que, junto a *Pedro Chavarría*, llevó a cabo en 1717 sobre el órgano que el licenciado *Antonio Pérez*, vecino y natural de la villa de Peñaranda y maestro de órganos, había construido para la iglesia de los Santos Juanes en Nava del Rey³⁵.

Mas la negativa que el Comisario General franciscano dio por respuesta a la solicitud de la preceptiva licencia, se tradujo en el acuerdo capitular de sustituir el órgano que estaba situado en el lado de la Epístola por uno nuevo. La obra se terminó en abril de 1697, después de las pérdidas que tuvo el maestro a raíz de no haberse armado la caja a tiempo³⁶. En la sesión celebrada el 19 de abril de 1697, se puso de manifiesto la ventaja que tenía este nuevo órgano frente al citado de Valladolid:

«Leiose petición de *fray Domingo de Aguirre*, maestro del nuevo órgano, segund la qual pone en notificación del Cauildo el dejarle perfectamente acauado, y que no siendo su interés otro que dejar gustoso y servido al Cauildo pone en su alta y piadosa consideración el desuelo por la manifestación en el cumplimiento de su obligación para que el Cauildo le onrre con lo que su liueralidad tuuiere por conueniente para el recurso de componer su uiage a la ciudad de Valladolid, donde, como en todas distancias, le tendrá el Cauildo resignado a sus preceptos, y añade cómo el órgano grande deja afinado para muchos días y con régimen para distribuir las mixturas en adelante. Y después se leió asimismo vn informe de los organistas en que dicen auer reconocido i experimentado el dicho órgano, y cotejándole con el de San Francisco [de Plasencia] no sólo es como él sino que tiene mejoras de mucha uentaja y perfección, y haviéndose conferido en orden a gratificarle por uía de agasajo y aiuda de costa para el camino, de conformidad acordaron el que se le libran en los efectos... pertenezientes a la fábrica mil y quinientos reales por ualor de veinte y cinco doblones de a dos escudos de oro... Y que la instrucción nueva para seguir los órganos se deje copia en la secretaría»³⁷.

El pintor *Alonso de Paredes* fue el encargado de dorar y jaspear la caja del nuevo órgano, que entregó el 16 de noviembre de 1697³⁸. También debió ser este artista el encargado de dorar la caja del órgano grande. Según podemos apreciar en una de las fotografías que publica Mérida en su Catálogo³⁹, el órgano de *Aguirre* era una obra dotada ya en planta de cierta movilidad, con entrantes y salientes tan del gusto

³⁵ LAMA, J. A. DE LA, *El órgano en Valladolid y su provincia: Catalogación y estudio*, Valladolid, 1981, p. 257.

³⁶ A.C.P., L.A.C., n.º 39 (1697-1698), sin foliar, sábado 9 de febrero de 1697.

³⁷ *Ibidem*, viernes 19 de abril de 1697.

³⁸ *Ibidem*, sábado 16 de noviembre de 1697: «Leiose petición de *Alonso de Paredes*, vezino de esta ciudad, por la qual dijo que ha dorado y jaspeado la caja del nuevo órgano mediano en el precio de dos mil y cien reales, y porque los aderentes y materiales le an tenido de costa casi la misma cantidad suplica al Cauildo le mande socorrer con alguna aiuda de costa... Acordaron no ha lugar». El dinero destinado a abonar la caja del órgano está registrado en las donaciones consignadas en el Cabildo celebrado el miércoles 5 de junio de 1697, con un total de 680 reales.

³⁹ MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1924, tomo de Láminas, láms. CC.II y CC.VI.

del Barroco, resultado de adelantar la calle central –del total de tres– sobre base semicircular. Su modelo fue el que empleó poco después el organero salmantino *Manuel de la Viña* para hacer nuevo el instrumento que formaba pareja con éste y estaba situado en el costado del Evangelio del coro; la obra se terminó en junio de 1701, y alcanzó los 700 ducados⁴⁰.

Y estos fueron los órganos que Antonio Ponz contempló a su paso por Plasencia, a los que, muy en su estilo, se refiere del modo siguiente: «el antiguo órgano colocado en alto en una de las fachadas del crucero, es en su arquitectura, ornatos, figuras, y lo demás, harto mejor que los modernos de uno, y otro lado del coro»⁴¹. Queda claro el mayor interés que demuestra por la primera obra de *fray Domingo de Aguirre*, aún de transición al Barroco⁴².

Dentro de la producción del maestro *Aguirre*, cabe hacer mención –para terminar– del extraordinario instrumento que hizo para el convento sevillano de San Francisco, y del proyecto que presentó el 6 octubre de 1724 al Cabildo Metropolitano en respuesta a la solicitud que éste le había hecho para la proyección y construcción de un nuevo órgano destinado a la Catedral hispalense. Empero, *Aguirre* se disponía a iniciar la obra cuando la muerte le sorprendió en 1725; apenas se había acabado, en el lugar que hoy ocupa, la obra de mampostería previa a la colocación del órgano, para el que ya tenía incluso los materiales preparados⁴³. De su ejecución se encargaría el organero *Diego de Orio*⁴⁴. Sin embargo, no por ello se ha dejado de considerar la importancia del proyecto: en el estricto plano musical, Louis Jambou llama la atención sobre la solución de clarificación que, ante el notable desarrollo que habían experimentado los juegos de diapasón o registros acornetados entre los años finales del siglo XVII y los iniciales de la siguiente centuria, *fray Domingo* le propuso al Cabildo hispalense, cual fue la de realizar coros complementarios entre agudos y bajos, entre mano derecha y mano izquierda; de esta manera, la corneta de mano derecha y los nasardos de mano izquierda, basados en un flautado de a 13, «se podrán tañer juntos». Se trataba de una solución, basada en el contraste de dos registros de una misma familia, que simplificaba la tendencia acumulativa que conocía el instrumento desde casi medio siglo antes⁴⁵.

⁴⁰ GÓMEZ GUILLÉN, R., *Los órganos de la Catedral...*, op. cit., pp. 19-22.

⁴¹ PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, MDCCLXXXIV, tomo VIII (2.^a edición), Carta quinta, p. 106.

⁴² Aún sería llamado una vez más *fray Domingo de Aguirre* para reparar los órganos de la Catedral, a lo que respondió, junto al maestro *Pedro de Liborna*, y según la carta que se leyó en el Cabildo celebrado el lunes 14 de enero de 1715, que no podían hacerse cargo de los reparos sin reconocer los aderezos previos que en los mismos se habían realizado: A.C.P., L.A.C., n.º 47 (1715-1716), sin foliar.

⁴³ AYARRA JARNE, José Enrique, *El órgano en Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1978, pp. 47-50.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁵ JAMBOU, L., «La especificidad del órgano histórico español», en GARCÍA FRAILE, D. y VICENTE, A. de (eds.), *El órgano histórico en Castilla y León. Actas del Simposio Internacional*, Zamora, 1999, p. 30.

Descripción del conjunto exterior del órgano grande. Documentación y análisis del programa escultórico

Las tribunas y pedestales que soportan este tipo de instrumentos adquieren gran importancia cuando se trata de órganos monumentales como el de Plasencia. A ellas se solía acceder mediante una escalera oculta al ir embebida en el muro; en nuestro caso dicho acceso principia en el claustro. Esta costumbre de suspender el órgano sobre el muro se remonta a la etapa gótica, y es durante el Renacimiento cuando adquiere proporciones monumentales, aunque, en comparación con la serie de innovaciones que se introducen durante el Barroco, los renacentistas son todavía más reducidos, tanto en dimensiones como en registros. Es de imaginar que en el transcurso de la construcción de la Catedral nueva de Plasencia se tomó buena cuenta de esta serie de características para proyectar, sobre la portada meridional, la tribuna destinada a acoger el órgano que *Cristóbal Cortejo* había construido en 1503, en principio, para la Catedral vieja. En el planteamiento de esta parte del nuevo edificio, a cargo del arquitecto *Juan de Álava*, y que luego tomó bajo su responsabilidad *Rodrigo Gil de Hontañón* tras concluir el cónclave de maestros que se dieron cita en la Catedral a la muerte de aquél⁴⁶, estaba sin duda la proyección en piedra, con ornato plateresco, de la estructura que soporta la caja barroca del órgano grande y la estructura que lo enmarca –recordemos que para esta parte de la obra *fray Domingo* había recomendado asegurar las uniones en orden a obtener la máxima estabilidad cuando procediera al asiento del órgano–: se trata de una tribuna flanqueada por sendos torreones circulares de dos cuerpos, con nichos y estatuas situadas en los intercolumnios –contemporáneas a la caja–, cuyo resultado debía ser el que nos evoca Bonet Correa cuando admite que el conjunto tuvo que ser obra comparable con el llamado órgano de El Emperador de la Catedral de Toledo⁴⁷.

La tribuna del órgano asienta sobre un basamento decorado con temas extraídos del repertorio plateresco: desde la línea de imposta del muro meridional, y utilizando como centro la clave de la portada que permite el acceso a la plaza del Enlosado, se aprecian, en orden creciente, un friso de querubes sobre el que deviene otro decorado a base de mensulones con fantásticos atlantes, y que a su vez soportan un tercer nivel compuesto a base de lucillos avenerados. Sobre éste asienta una balaustrada de madera que forma la tribuna propiamente dicha, formada con sencillos balaustres que hacen juego con los que rematan la caja del órgano; el quiebro que se aprecia en la parte central de la misma se decora con dos escudos heráldicos abrazados por ángeles tenantes y sirenas aladas. El primero de ellos –de abajo hacia arriba–

⁴⁶ Sobre el proceso constructivo de la Catedral nueva de Plasencia, remitimos al trabajo de CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*, Salamanca, 2002, pp. 291 y ss. *Vid., etiam*, nuestro trabajo sobre «La intervención de Diego de Siloe en la Catedral de Plasencia: la portada del Enlosado y su relación con el muro de la girola de la Catedral de Granada», en *Alcántara*, Revista del Seminario de Estudios Cacerenses, n.º 40, Cáceres, 1997, pp. 37-53.

⁴⁷ BONET CORREA, A., *op. cit.*, p. 266.

corresponde a la Orden franciscana⁴⁸, mientras que el segundo muestra una lis de oro sobre un campo de azul. Cordero Alvarado opina que al ser el primero de ellos semejante al que timbra la portada de la iglesia del convento placentino de San Francisco, que el propio Jiménez Samaniego sufragó, el escudo franciscano que aparece en el órgano puede hacer referencia directa al Prelado, aunque en esta ocasión, y a diferencia de lo que sucede en la fachada del citado convento, no lleva el timbre episcopal⁴⁹. Con respecto al segundo escudo –situado sobre el que hemos descrito–, el mismo autor plantea su relación con el linaje placentino de los Aguirre, el cual coincide con el que figura en la casa número seis de la calle Coria; en cualquier caso, la simultaneidad con el apellido de nuestro organero sería una mera casualidad⁵⁰. Otros autores sugieren que la heráldica de Obispo tan desprendido vendría situada sobre el escudo de los franciscanos –haciendo con ello alusión al segundo de los descritos–, lo que respondería al protagonismo de un Prelado franciscano, donante del órgano y comitente, a su vez, de un organero también franciscano, *fray Domingo de Aguirre*⁵¹. Y mencionemos, para terminar la heráldica que decora el órgano, el jarrón de lirios de María, que aparece en una cartela dorada situada en lo alto de la caja.

A través de la documentación hemos visto que los maestros *Antonio Moriano* –a quien tenemos documentado ejerciendo de carpintero en Plasencia⁵²–, *Juan Lidmendi* y *Tomás Audmendi* fueron los encargados de ejecutar la caja para el nuevo órgano, que debía estar prácticamente terminada para el mes de mayo de 1693. Por la cronología y el estilo, la obra hay que situarla en el momento de transición que Bonet Correa apunta para este mueble durante la etapa barroca, e inscribe entre el primer barroco de *Ximénez Donoso*, introductor del estilo a través de las desapa-

⁴⁸ El escudo de la Orden francisca trae, en esta ocasión: de oro, una cruz latina de sable, brochantes sobre ella dos brazos movientes de los cantones de la punta, en aspa, sobre el centro, el de la derecha encarnación, el otro vestido: CORDERO ALVARADO, P., *Plasencia. Heráldica, histórica y monumental*, Plasencia, 1997, p. 76.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 76, 178 y 202.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 77 y 197.

⁵¹ VICENTE, A. de, «La ostentación de la armonía: temática de la decoración de las cajas de órgano en España», en GARCÍA FRAILE, D. y VICENTE, A. de (eds.), *El órgano histórico en Castilla y León...*, *op. cit.*, p. 88.

⁵² El carpintero *Antonio Moriano* debe ser el mismo que hemos documentado viviendo en la ciudad de Plasencia desde al menos 1672 hasta 1700, en que ya figura como finado. De su vida sabemos que estaba casado con Catalina Pérez, quien no le sobrevivió muchos años, ya que aparece mencionada como difunta en 1709. De esta unión nació José Antonio Moriano, clérigo de menores órdenes contra el que seguía pleito en octubre de 1700 el maestro de carpintería y entallador *Juan González Rico*. Es posible que *Mateo Moriano* fuera hermano de nuestro artífice.

Al decir de los documentos que hemos revisado, Antonio Moriano, nominado en la documentación como maestro de carpintería y albañilería, fue un maestro bastante reclamado en la ciudad de Plasencia. Citemos, a título de ejemplo, la obra que se comprometía a llevar a cabo en la cárcel de la ciudad en 1672; la reforma del colegio del Seminario placentino que contrató en 1688, y precisamente con don José de Griñón Ascasua, procurador, mayordomo de rentas y tesorero del Obispo don fray José Jiménez Samaniego; o las obras del convento de Ntra. Sra. de la Concepción, también de Plasencia, a las que se obligó en 1698: A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Varios escribanos.

recidas cajas que hizo para las iglesias madrileñas de La Trinidad, San Millán y San Felipe de Neri, y la evolución que experimenta el estilo con los seguidores de los *Churriguera*⁵³. El mueble placentino presenta una estructura todavía plana, carente del rebuscado juego que surge de oponer elementos entrantes y salientes, de tanta aceptación durante el Barroco del siglo XVIII a tenor de la influencia derivada de los retablos de los *Churriguera*. De igual suerte sucede con el ornato vegetal que exorna la cornisa, los marcos de las siete calles en que se divide la fachada de la caja, los huecos de los tubos y las guardas laterales: tallos, hojas y frutos, que a veces se tornan en festones colgantes, tienen la corporeidad y volumen que son propios en estas fechas, pero aún se disponen de forma muy localizada en el conjunto.

En la actualidad, la caja descrita cumple la misión de proteger el órgano que se compró a comienzos del siglo pasado para sustituir al que hizo *Aguirre*. Sin embargo, por la fotografía que publica Mérida en su catálogo⁵⁴, advertimos que el nuevo órgano se adaptó a la caja barroca, y repitió de forma casi literal la disposición de los tubos de fachada en los *castillos*, adoptando la forma de *mitra* los centrales. Junto a ello, hay que señalar la importancia que debió alcanzar en el instrumento placentino la trompetería horizontal o en *chamade*, distintivo del órgano español, que fue usado por primera vez en 1670 por el organero franciscano *fray José de Echevarría* en el órgano de la iglesia de San Diego, en Alcalá de Henares. El resultado plástico de estas trompetas dispuestas a modo de cañones era verdaderamente espectacular, en correspondencia a la sonoridad de las notas ricas y potentes que disparaban a los fieles congregados en las naves.

Dos sendos torreones circulares de dos cuerpos con nichos, estatuas en los intercolumnios y proporciones decrecientes, conforman la estructura arquitectónica que enmarca el conjunto instrumental descrito. En el primer nivel de ambos torreones abren hornacinas aveneradas entre columnas de capitel compuesto y fustes acanalados, sobre las que se acopla un cerramiento cupuliforme que sirve a su vez de asiento para el nivel superior, de doble vano entre balaustres y una figura musical en el remate.

Esta estructura, junto al entablamento del órgano, va decorada con una rica iconografía alusiva a la música, y al comitente del instrumento. El contrato de la obra escultórica se estipuló a los dos meses de fallecer Jiménez Samaniego, por lo que imaginamos que su gestión iría en paralelo a la que llevó a cabo el Cabildo bajo la premisa de retener a *fray Domingo de Aguirre* trabajando en la Catedral. El concierto de la obra escultórica se efectuó el 24 de octubre de 1692 entre don Antonio de Villalobos, mayordomo de los señores Deán y Cabildo, y *Cristóbal Jiménez Morgado* y *Miguel Sánchez Taramas*, maestros de escultura vecinos de Badajoz⁵⁵. Según el protocolo que pasó ante el notario placentino Miguel de Oliva, ambos artífices se comprometieron a

⁵³ BONET CORREA, A., *op. cit.*, pp. 274-275.

⁵⁴ MÉLIDA ALINARI, J. R., *op. cit.*, tomo II, pp. 292-293, y tomo de Láminas, lám. CCII.

⁵⁵ Véase el Apéndice Documental.

«quedar todas las dichas figuras echas según arte y a satisfacción del padre fray Domingo de Aguirre, maestro de la fábrica de dicho hórmano, con sus medidas y proporziones que pide dicho arte».

Se obligaron asimismo a ir entregando las piezas a medida que el pintor encargado de policromarlas lo fuera requiriendo, y a realizar toda la obra a cambio de 10.500 reales de vellón, abonados en cuatro pagas de 2.625 reales; a cargo de la fábrica quedaban los materiales y el vino que fuera menester:

«E yo el dicho don Antonio de Villalobos me obligo de dar y pagar a los dichos maestros de escultura diez mil y quinientos reales de vellón por dicha obra en esta manera: dos mil seiscientos y veinte y cinco recibidos luego que comienzen dicha obra, otros dos mil seiscientos y veinte y cinco reales luego que ayan hecho la mitad de la dicha obra, otros dos mil seiscientos y veinte y cinco reales habiendo hecho las tres partes de dicha obra y los dos mil seiscientos y veinte y cinco reales restantes en estando acabada la obra de dicho hórmano. Y asimesmo me obligo a dar a los dichos maestros vino donde travajen y viban el tiempo que durare dicha obra y todos los clavos y cola nezesario[s] para fijar dicha obra y la madera nezesaria para dichas figuras, puesta en el obrador donde se yzieren dichas figuras, las cuales a de ber asentar y afianzar el dicho padre fray Domingo de Aguirre».

En lo que respecta a las esculturas y su distribución iconográfica, en el contrato se especificaba que el órgano tenía que llevar –con arreglo a la traza que tenían– sobre la cornisa de la caja «un *Sant Francisco* y un *San Pablo*... más un David con su arpa», figuras que habrían de ir acompañadas por una angelología conformada del siguiente modo: «dos Ángeles... tocando sus trompetas... en el segundo cuerpo... en pie, ...y junto a éstos... otros dos chiquillos desnudos de madera tallada con sus guitarras»; distribuidos por el instrumento, «siete chicotes desnudos con sus bandas y alas»; y «una fama que ba en lo último del remate de la caja de dicho hórmano».

De esta descripción interesa destacar en primer término el emplazamiento que se les reserva a las esculturas. Aunque es cierto que la caja del órgano ejerce en el coro, o en el crucero de la iglesia en nuestro caso, una función didáctica similar a la del retablo mayor en el presbiterio, las posibilidades entre este mueble y la caja del órgano son bien distintas en el aspecto iconográfico. Por razones de funcionalidad, las zonas principales de la fachada del órgano se reservan para colocar los tubos, de lo que deriva una notable reducción de las zonas disponibles para acoplar el material iconográfico. En el caso de Plasencia, *fray Domingo de Aguirre*, quien, al decir de las condiciones pactadas con los escultores badajoceros, debió ser quien supervisó el programa iconográfico, aprovechó para éste los nichos de la estructura en la que se engloba el conjunto instrumental y, por supuesto, el ático de la caja. Por ser zonas poco nobles, quedan exentos de tratamiento iconográfico los laterales y el pedestal, que va jaspeado con mármoles de colores; y aunque la cadereta⁵⁶ no

⁵⁶ Es decir, el órgano pequeño y subsidiario del principal, que normalmente va situado al pie de la tribuna y a espaldas del organista: SAURA BUIL, J., *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*, Barcelona, 2001, p. 81.

se ha conservado, es presumible que no llevara decoración por no estar contemplada en el contrato que hemos localizado.

Principia la iconografía con los personajes que albergan las hornacinas situadas en el primer nivel de los torreones que flanquean el conjunto. Se trata de dos grandes esculturas que tañen, un órgano positivo –el situado a nuestra izquierda– y un laúd –su compañero–. Gómez Guillén⁵⁷ y Alfonso de Vicente⁵⁸ identifican ambas esculturas, respectivamente y a tenor de las inscripciones insertas en los pedestales, con Jubal –«IVBAL»– y Orfeo –«ORPHEVS»–, aunque no se acompañan de los atributos por los que se identifican. Se trataría de una representación de los padres de la música, uno bíblico y otro pagano. Guardando las normas que Martín González señaló a tenor de la distribución iconográfica en el retablo, es lógico que Jubal, hijo de Lamec y de Ada, descendientes de Caín, e inventor de la lira y la flauta de pastor⁵⁹, se sitúe en la parte correspondiente –de forma simbólica– al costado del Evangelio, y más próximo por tanto al presbiterio. Ambas piezas no entraron en el contrato que rubricaron *Jiménez Morgado* y *Sánchez Taramas*, aunque es de suponer, teniendo en cuenta el estilo de las obras y las restantes figuras, que también fueron ellos los encargados de su ejecución; es posible, como tantas veces ocurre, que hubiera alguna ampliación del contrato, o incluso que fueran realizadas con anterioridad a la firma del mismo para garantizar de este modo y ante los ojos del Cabildo que realizarían una buena obra.

El análisis de las imágenes de santos que integran la iconografía del instrumento continúa –dejando a un lado la angelología, que merece una atención aparte y un estudio de conjunto– con las tres figuras situadas sobre la cornisa de la caja, formando un grupo piramidal justo debajo de la Fama que domina el todo. En medio, y elevado sobre una repisa más alta que las de sus compañeros, los escultores se obligaron a realizar un rey «David con su arpa de a dos baras de alto como demuestra la traza», representación ésta que reúne simbólicamente los aspectos musical y religioso propios del entorno sacro para el cual estaba destinado el cometido de la pieza. Y dentro el conjunto de la organería española, cabe señalar que el órgano de la Catedral de Plasencia es uno de los primeros en los que se incorpora durante el Barroco al rey David portando el arpa como imagen religioso-musical⁶⁰, ya que se trata, junto a la imagen de Santa Cecilia tocando el órgano, de uno de los dos nuevos temas principales que surge en la iconografía musical durante el siglo XVII⁶¹.

La representación del segundo rey de Israel había sido muy frecuente durante la Edad Media en los salterios como autor del *Libro de los Salmos*, y también en portadas y retablos como prefiguración de Cristo, y por ser también su antepasado

⁵⁷ GÓMEZ GUILLÉN, R., *Los órganos de la Catedral...*, op. cit., p. 250.

⁵⁸ VICENTE, A. de, *La ostentación de la armonía...*, op. cit., p. 87.

⁵⁹ Génesis, 4, 21.

⁶⁰ VICENTE, A. de, *La ostentación de la armonía...*, op. cit., p. 81 y la nota 80, desarrollada en p. 101.

⁶¹ *Ibidem*, p. 81.

directo; según la genealogía consignada al inicio del Evangelio de San Mateo, David es hijo de Jesús (Isaí), miembro por tanto del árbol genealógico cuya rama más alta lleva como florón a la Virgen y a su Hijo⁶². La imagen que contemplamos en la Catedral de Plasencia, con el arpa como atributo, deriva en última instancia del Orfeo clásico⁶³. Durante la etapa barroca el rey David se convirtió en uno de los símbolos que se utilizaron para reafirmar el sacramento de la Penitencia que habían rechazado los protestantes, retomando para ello la imagen arrepentida del rey que «había llorado tan dolorosamente las miserias de su alma, y había pedido a Dios su perdón con tanta humildad⁶⁴, [que] parecía, en el Antiguo Testamento, prefigurar la religión cristiana»; por ese mismo motivo, el arte de la Contrarreforma también lo asoció con frecuencia con San Pedro y la Magdalena⁶⁵. Su presencia en el conjunto musical placentino está justificada por este motivo y, ante todo, porque al ser el autor del *Libro de los Salmos* se convirtió en el símbolo de la alabanza a Dios, cual es también la función del órgano por ser precisamente el instrumento que acompaña el canto de la salmodia; tiene su relación con el salmo 150⁶⁶. También cabe pensar en la función que se le asigna a la música religiosa a tenor de la costumbre que tenía David de tocar el arpa para librar de las malas tentaciones a Saúl⁶⁷; y en la imagen derivada de los cantos y danzas que interpretó el rey israelita ante el Arca de la Alianza, interpretados como una prefiguración y justificación de todo el aparato musical que llevan consigo la festividad y la procesión del Corpus⁶⁸.

Junto al rey David figuran –en un plano inferior, formando un esquema piramidal– San Pablo, situado en el lado del Evangelio y acompañado de sus atributos más frecuentes –la espada y el libro–, y San Francisco, que va en la Epístola, ambos «de a dos baras de alto en el remate». La presencia de Pablo de Tarso vendría justificada por ser junto a San Pedro uno de los personajes primordiales de la historia de la Iglesia y ocupar un primer puesto en la jerarquía celestial, después de las personas divinas y la Virgen. Su elección en lugar de San Pedro puede responder a que éste quedaba en parte aludido a través del rey David y el sacramento de la Penitencia que ambos, junto a María Magdalena, simbolizan. Mas teniendo en cuenta que San Pablo fue, después de Jesús, la mayor figura de la historia del cristianismo, y que los Padres de la Iglesia lo suelen llamar la *Boca de Cristo* y el *heraldo de la Fe*, no

⁶² RÉAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano*, tomo 1, *Iconografía de la Biblia*, vol. 1, *Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996, p. 300.

⁶³ *Ibidem*, p. 301.

⁶⁴ Según recoge el *Segundo Libro de Samuel* (12, 13-14) y el *Salmo* 51, 1-2.

⁶⁵ MÁLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, 2001, p. 73.

⁶⁶ «¡Aleluya!

Alabad a Yavé en su santuario, (...)

Alabadlo con clangor de corneta,

alabadlo con cítara y con arpa,

alabadlo con danza y con tambor,

alabadlo con cuerdas y con flautas (...).».

⁶⁷ RÉAU, L., *op. cit.*, p. 310.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 310; VICENTE, A. de, *La ostentación de la armonía...*, *op. cit.*, p. 83.

es difícil justificar su presencia en el órgano. Cabe añadir que Pablo fue además el verdadero fundador del cristianismo como religión universal, separada del judaísmo, y, por lo tanto, símbolo de la imagen que la Iglesia quería oponer a la Reforma protestante, aún a pesar de la decisión que ésta había resuelto tomando al apóstol de los gentiles para oponerse a Roma, simbolizada a través de San Pedro. Y cabe recordar igualmente que a Pablo se lo relacionó simbólicamente con Saúl, a quien David solía librar de las malas tentaciones tocando el arpa, según hemos visto⁶⁹.

Haciendo pareja con San Pablo se yergue la imagen de San Francisco de Asís, incluido en el conjunto instrumental porque tanto el comitente de la obra, el Obispo don José Jiménez Samaniego, como el maestro que se encargó de construirla, *fray Domingo de Aguirre*, pertenecían a la Orden franciscana, cuyo escudo va inserto en la caja entre dos sirenas aladas –de las que Homero nos habla de la hermosura de su voz, que en dulzores de miel de los labios les fluye (*Odisea* XII, 187)–. En orden a valorar la actividad artístico-musical que los prelados franciscanos impulsaron en Extremadura, y en aras de establecer una relación con la decisión de Jiménez Samaniego en Plasencia, cabe citar en estas líneas el órgano que sufragó el Obispo cauriense, de la Orden de San Francisco, don Diego Martín Rodríguez para su localidad natal, Acebo⁷⁰, y que estipuló el maestro organero *Roque de Larra y Churriquera*, hijo de *Manuel de Larra y Churriquera*, el 25 de diciembre de 1786⁷¹.

En las condiciones pactadas con *Jiménez Morgado* y *Sánchez Taramas* podemos advertir una vez más que el tema de los ángeles tocando instrumentos musicales se convirtió en el más socorrido durante el Barroco para decorar una caja de órgano; ángeles que en nuestro caso sólo tienen una función ornamental, sin intervención en el aparato técnico del instrumento. La primera de las condiciones hace referencia a las figuras situadas en los nichos del segundo cuerpo de los torreones circulares, y en el remate de los mismos. Dentro de los primeros habrían de ir «dos chiquillos desnudos de madera tallada con sus guitarras en las manos», como así se aprecia pero con la salvedad de ir con vestiduras, y que el primero de ellos toca un instrumento de viento: de izquierda a derecha, apreciamos una corneta, una viola, y una vihuela, mientras que el último porta una flauta y un tamborino. Se acompañan en las repisas que rematan ambos cuerpos con «dos ángeles» de pie «vestidos de a dos baras de alto tocando sus trompetas», concretamente, una trompeta y un sacabuche. En lo que respecta a su ubicación en el conjunto, se advierte cierto influjo de *Gregorio Fernández* y de los grandes ángeles que el vallisoletano estaba acostumbrado a situar en el ático de los retablos⁷²; una influencia para la que tenían

⁶⁹ RÉAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano*, tomo 2, *Iconografía de los Santos*, vol. 5, *De la P a la Z. Repertorio*, Barcelona, 1998, pp. 6-7 y 10.

⁷⁰ ORTÍ BELMONTE, M. A., *Episcopologio cauriense*, Cáceres, 1959, p. 154.

⁷¹ PAREDES GIRALDO, M. C. y DÍAZ EREÑO, G., «Aportaciones documentales al conocimiento de los órganos y los maestros organeros de la segunda mitad del siglo XVIII en Salamanca», en *Norba-Arte*, tomo VIII, 1988, pp. 193-194.

⁷² MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura Barroca Castellana*, Madrid, 1959, p. 28.

los badajoceros un modelo excepcional en la Catedral placentina. Y en lo que concierne a la división de los instrumentos, cuerda en el primer estadio –a excepción de la flauta que en principio no estaba contemplada– y viento en el segundo, cabría hacerse la pregunta de si reside un significado simbólico encaminado a distinguir la música *instrumental* del primer nivel de la *celestes* situada en lo alto, siguiendo con ello la división tan repetida por los teóricos, ya que los instrumentos de cuerda pulsada que ellos tañen no entraron nunca en la iglesia de forma regular⁷³. También se podría advertir una disimilitud entre los instrumentos de cuerda y los de viento metal, más relacionados con el órgano y, en parte, con las capillas de música en el siglo XVII. Cabría incluso la posibilidad de estar ante diferentes tipos jerárquicos de la angelología.

En relación directa con los ángeles mancebos se sitúa la Fama que corona todo el conjunto, «de siete pies de alto con sus tronpetas en las manos, la una tocándola y la otra en la mano siniestra». Con el aspecto triunfante tan característico de la Contrarreforma, se alza esta bella escultura femenina, alada y ataviada con ricas vestiduras, tañendo el olifante mientras porta una trompeta recta en la mano izquierda, según era costumbre en los actos triunfalistas. El modelo de la Fama que imaginó Ripa es más que evidente en el órgano placentino, aunque en modo alguno es extraña esta sacralización de temas profanos en la cultura del Barroco, donde se llega al extremo de confundir las representaciones de San Miguel –cuya presencia también es frecuente en este tipo de obras– y la imagen de la Fama. En lo que a su significado comporta, podemos interpretarla como una alegoría de la fama que los órganos proporcionaban a sus comitentes⁷⁴, don fray José Jiménez Samaniego en nuestro caso. Pero mejor aún tiene que ver, como sucede de forma general en la iconografía de las cajas barrocas, con los carros de procesiones, según señala Alfonso de Vicente. Lo mismos que las procesiones, que se abrían y anunciaban con una trompeta, símbolo del carácter militante de la Iglesia y sus triunfos temporales y espirituales, la Fama corona el órgano cual si de universal pregonera de ese mensaje victorioso se tratara⁷⁵.

Acompañando a las representaciones angélicas descritas, se distribuyen por todo el conjunto «siete chicotes desnudos con sus bandas y alas como demuestra la traza, y los tres de ellos an de estar en pie y los quatro sentados». Dos de ellos, en pie, escoltan a la Fama; otros dos figuran sentados en los extremos del balaustre que corona el ático, entre las ánforas florecidas del mismo y portando palmas; también están sentados los dos que sustentan el escudo con la flor de lis pintada. Es probable

⁷³ ÁLVAREZ, R., «La música en las imágenes procesionales del arte barroco hispánico», en *Anuario musical*, tomo L, 1995, p. 100. Citado por VICENTE, A. DE, *La ostentación de la armonía...*, op. cit., p. 85.

⁷⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, M.^a del R., «Los órganos de la Catedral de Málaga. Análisis estilístico y documental», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, tomo XVI, 1984, pp. 274-276.

⁷⁵ VICENTE, A. de, *La ostentación de la armonía...*, op. cit., p. 86.

que el séptimo de los *chicotes* a los que se alude decorara la cadereta. Al ir desnudos y sin portar instrumento alguno, cabe aducir que son las imágenes de personajes más maduros y vestidos (más corporales por tanto) los que tañen instrumentos, frente a este grupo de niños desnudos y alados, más incorpóreos por tanto, que podrían representar una música sólo cantada o entendida⁷⁶.

Señalemos, para terminar el análisis del órgano, que la escultura de *Jiménez Morgado* y *Sánchez Taramas* reúne las notas de claridad compositiva y movimiento que luego utilizan en las obras del tabernáculo pacense –que citamos a continuación–, empleando un tipo de plegado en el que se advierte la suavidad que será característica en los inicios del siglo XVIII, bien redondeados.

* * *

En lo que respecta a los maestros responsables de las esculturas, su presencia en la ciudad de Alfonso VIII hay que interpretarla a la luz de la pujanza y vitalidad que los talleres badajoceros empezaron a adquirir desde finales del siglo XVII en detrimento de la actividad que antaño habían tenido centros como Llerena o Zafra. Si consideramos el agotamiento que por estas fechas padecía la ciudad de Plasencia como centro artístico, y las relaciones que sin duda existían entre los Cabildos de ambas sedes, tendremos dos razones de peso en orden a justificar el vínculo que nos permite explicar el concierto estudiado de la tallas para el órgano. Recordemos que ambos escultores participarían pocos años después en el retablo mayor de la Catedral pacense: a *Jiménez Morgado* se le encomendó la talla de los escudos episcopales, correspondientes al Arzobispo de Toledo Valero Losa, dispuestos sobre las puertas de acceso al presbiterio; y a *Miguel Sánchez Taramas*, cuñado del escultor *Francisco Ruiz Amador*, las imágenes exentas del retablo, a excepción de las conocidas de *San Juan Bautista* y la *Inmaculada Concepción*.

El órgano de la Catedral placentina se añade al reducido catálogo de obras que han perdurado de ambos artistas, de entre las que cabe hacer mención, en el caso de *Jiménez Morgado*, del retablo (1718-1719) e imagen de *Santiago Matamoros* (1726) de Talavera la Real. Poco más sabemos de *Miguel Sánchez Taramas*, salvo que era un hombre de «rara habilidad para muchas cosas, por ella se halla hoy de ingeniero en las tropas del Rey», y que en 1728, momento en que ya era viudo de María Ruiz Amadora, se silencia su nombre en la documentación⁷⁷.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 85.

⁷⁷ HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, Badajoz, 2004, 2.ª edición, varias páginas; SOLÍS RODRÍGUEZ, C. y TEJADA VIZUETE, F., «Las artes plásticas en el siglo XVIII», en TERRÓN ALBARRÁN, M. (dir.), *Historia de la Baja Extremadura*, tomo II, *De la época de los Austrias a 1936*, Badajoz, 1986, pp. 979 y ss.; TEJADA VIZUETE, F., *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII)*, Mérida, 1988, pp. 47 y ss.

3. APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Manuel de Oliva, leg. 1890, sin foliar. 1692, 24 de octubre. Contrato para la ejecución de las esculturas del órgano de la Catedral, estipulado entre don Antonio de Villalobos, mayordomo de los señores Deán y Cabildo, y Christóbal Ximénez Morgado y Miguel Sánchez Taramas, maestros de escultura vezinos de la ciudad de Badajoz, en precio y cuantía de 10.500 reales.

«Conbenio para la obra del hórano»

Sébase por esta pública escritura de obligación, ajuste y conbenio cómo nos don Antonio de Villalobos, vezino de esta ciudad de Plasencia, mayordomo de los señores Deán y Cabildo de la santa yglesia Chathedral de esta ciudad y persona nombrada para la superyntendencia de la fábrica del hórano que se está fabricando para dicha santa yglesia por conbenio hecho entre los arrendadores del espolio que quedó por fin y muerte del ylustrísimo señor don fray Joseph Jiménez Samaniego, Obispo que fue de dicha santa yglesia, de la una parte y de la otra *Christóbal Ximénez Morgado* y *Miguel Sánchez Taramas*, vezinos de la ciudad de Badajoz y maestros de escultura residentes en esta dicha ciudad, y ambas dichas partes dijeron se an conbenido, ajustado y contratado y por esta pública escritura se conbienen, ajustan y conciertan en la manera siguiente:

Primeramente que nos los dichos *maestros de escultura* nos obligamos a hazer y que aremos para el hórano que se está fabricando en esta ciudad para la santa yglesia Chathedral de ella quinze figuras con quarenta y dos serafines que llebará en el discurso de la obra de dicho hórano, las quales an de ser y estar de la forma y manera siguiente:

- Dos Ángeles vestidos de a dos baras de alto tocando sus trompetas, los quales se an de poner en el segundo cuerpo de dicho hórano en pie sobre sus repisas, y junto a estos dos Ángeles se an de poner otros dos chiquillos desnudos de madera tallada con sus guitarras en las manos como demuestra la traza.
- Más se an de poner en dicho hórano un Sant Francisco y un San Pablo de a dos baras de alto en el remate.
- Más un David con su arpa de a dos baras de alto como demuestra la traza.
- Más se an de poner siete chicotes desnudos con sus bandas y alas como demuestra la traza, y los tres de ellos an de estar en pie y los quatro sentados.
- Más una fama que ba en lo último del remate de la caja de dicho hórano de siete pies de alto con sus tronpetas en las manos, la una tocándola y la otra en la mano siniestra.

La qual dicha obra emos de hazer con las condiciones siguientes:

1.^a Primeramente es condizión que emos de quedar todas las dichas figuras echas según arte y a satisfazión del padre fray Domingo de Aguirre, maestro de la fábrica de dicho hórano, con sus medidas y proporzones que pide dicho arte y no lo haziendo así o no estando qualquiera de las dichas figuras conforme dicho arte nos obligamos a bolber hazer otra o otras a su satisfazión y por nuestra cuenta.

2.^a Yten es condizión y no[s] obligamos a poner y a açudirle al maestro dorador y estofador con la obra de escultura, de forma que quando dicho pintor tenga acavado de pintar y dorar el segundo cuerpo no esté esperando a las figuras que lleba la caja en el segundo cuerpo y lo mismo con las figuras que yrán en el remate de dicha caja.

(3.^a) E yo el dicho don Antonio de Villalobos me obligo de dar y pagar a los dichos maestros de escultura diez mil y quinientos reales de vellón por dicha obra en esta manera: dos mil seiscientos y veinte y cinco recibidos luego que comienzen dicha obra, otros dos mil seiscientos y veinte y cinco reales luego que ayan hecho la mitad de la dicha obra, otros dos mil seiscientos y veinte

y cinco reales habiendo hecho las tres partes de dicha obra y los dos mil seiscientos y veinte y cinco reales restantes en estando acabada la obra de dicho hórano. Y asímesmo me obligo a dar a los dichos maestros vino donde travajen y viban el tienpo que durare dicha obra y todos los clavos y cola nezesario[s] para fijar dicha obra y la madera nezesaria para dichas figuras, puesta en el obrador donde se yzieren dichas figuras, las qualeas a de ber asentar y afianzar el dicho padre fray Domingo de Aguirre.

Y en la forma y manera referida somos conbenidos y ajustados y cada uno por lo que nos toca nos obligamos a guardar y cumplir todo lo conthenido en esta escritura con nuestras personas y bienes muebles y raíces havidos y por aver y damos poder cumplido ...

...En la çuidad de Plasencia, a beinte y quatro días del mes de octubre de mil seiscientos y nobenta y dos años, siendo testigos Juan Pérez Serrano, Juan Ramos y Pedro González de las Obejas, vezinos de esta çuidad, y lo firmaron los otorgantes a quienes yo el escrivano doy fe conozco. Antonio de Villalobos (rubricado). Miguel Sánchez Taramas (rubricado). Christóbal Ximénez Morgado (rubricado). Ante my Manuel de Oliva».

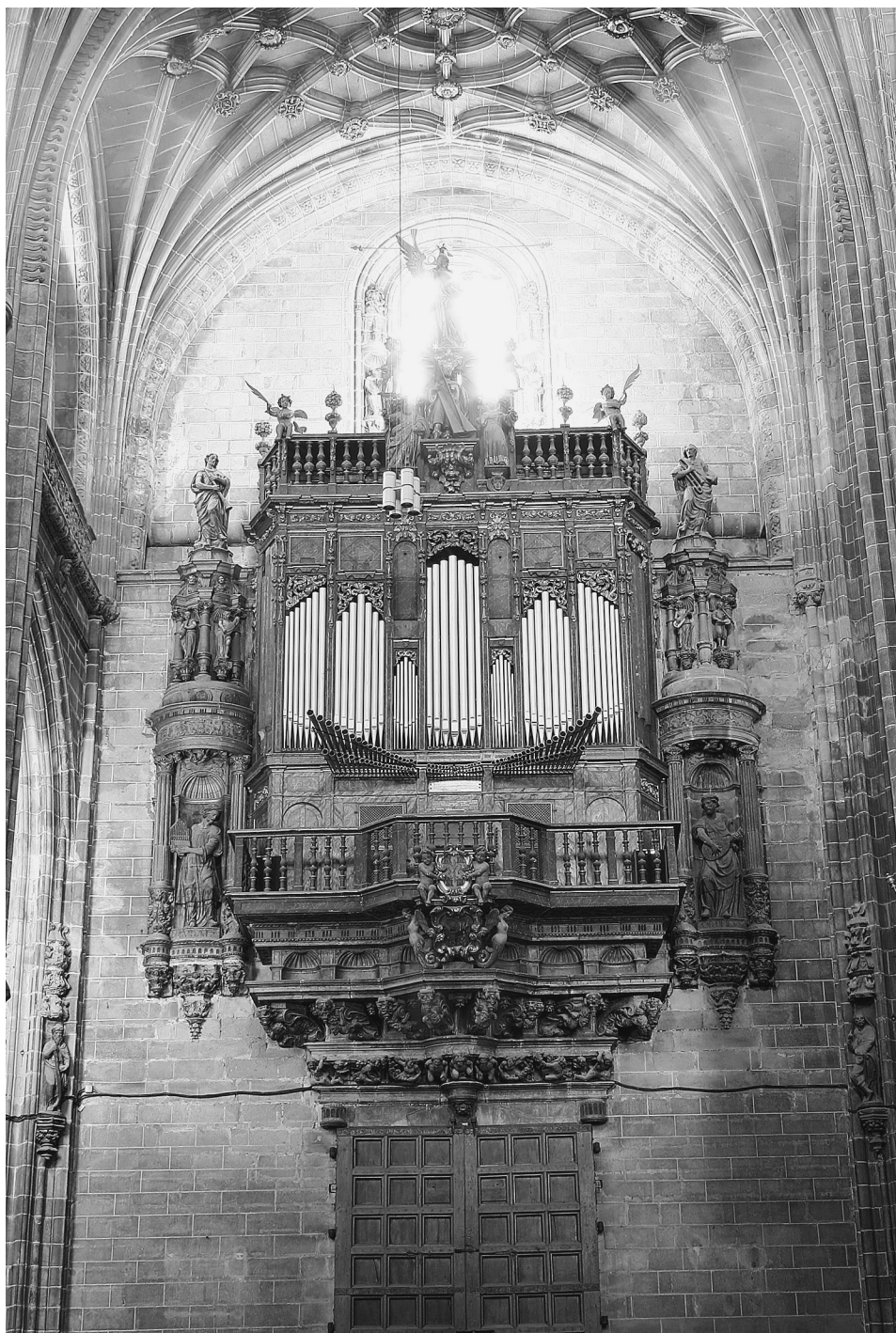


FIG. 1. *Catedral de Plasencia. Conjunto del órgano grande.*

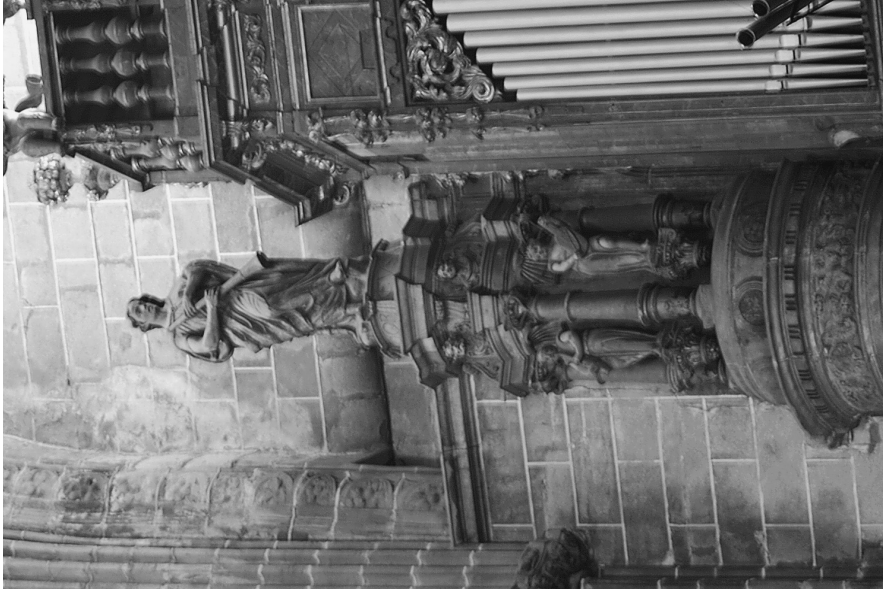


FIG. 3. Catedral de Plasencia. Órgano grande. Detalle de la angelología.

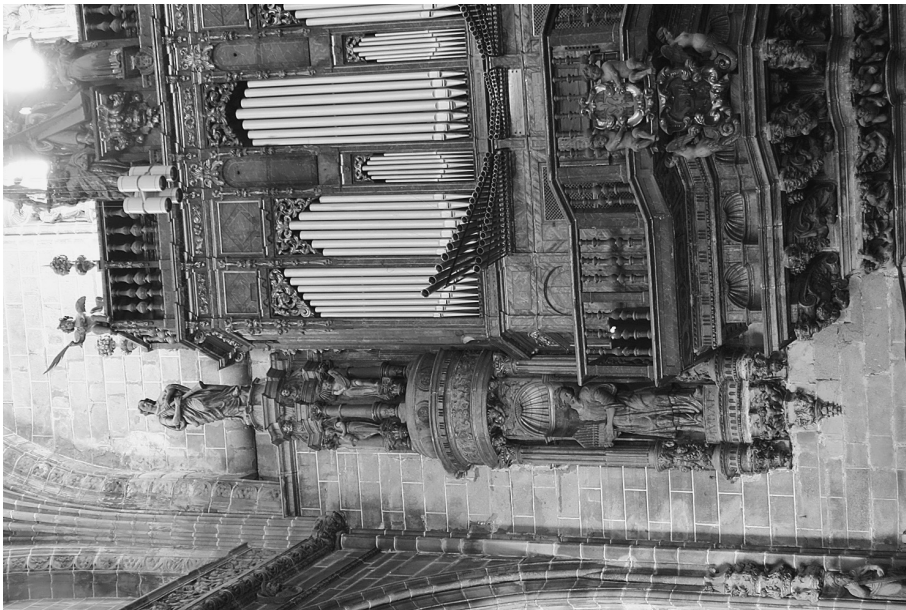


FIG. 2. Catedral de Plasencia. Órgano grande, detalle.