

EL ÓRGANO EN LA MÚSICA DE LA “ESCUELA DE COMILLAS”

Enrique Campuzano Ruiz

Se suele aplicar la denominación de “Escuela de Comillas” a un movimiento musical que surge en España a principios del siglo XX, ligado fuertemente con la Reforma de la música religiosa que proponía el “Motu Proprio” (1903) de Pio X y que está encabezado principalmente por el Padre Otaño, que logra llevar a cabo su proyecto de renovación de dicha música durante su época de profesor en la Universidad Pontificia de Comillas (Cantabria) (1910-1919) , desde donde diseña y ejecuta los objetivos que serán las bases de dicho cambio sustancial en nuestra música, no solamente en la religiosa, sino también en cierta medida en la profana, en el ámbito de los regionalismos y nacionalismos.

Sin duda la creación y difusión de este tipo de música va a tener su paladín en el jesuita P- Nemesio Otaño (Azcoitia 1880- Donostia, 1957), personalidad trascendental de la música española durante la primera mitad del siglo XX, tanto por su capacidad organizativa, con la red de contactos, amistades y relaciones que teje en todos los aspectos inherentes al proceso creativo y expansivo de la música - teóricos, orientadores, creadores, intérpretes, organólogos, promotores, animadores, mecenas , patrocinadores así como autoridades eclesiásticas- como por su capacidad creativa, compositiva dirigida en espacial al mundo del órgano, que él mismo asumió en la práctica a lo largo de toda su vida.

Su formación organística fue quizás el elemento determinante de la gran importancia que va a tener el órgano en la creación y difusión de esta nueva música.

Hasta el siglo XIX , el órgano hispano había mostrado una evolución lineal, desde la época gótica, sin apenas altibajos en su trayectoria, a través de las diversas corrientes estéticas, generalmente de origen europeo y con las naturales innovaciones técnicas acordes con aquellas. La época más brillante, por su originalidad y proyección posterior se había producido en un siglo, desde mediados del siglo XVII, cuando organeros como Fray Josep de Echevarría, Domingo de Aguirre y toda una saga de discípulos que se extiende por todo el territorio peninsular, culminando este proceso a mediados del siglo XVIII con otros dos grandes organeros Jordi Boch y Julián de la Orden.

Pero aunque el órgano se llegó a considerar indispensable en el sostenimiento del canto litúrgico -a pesar de la competencia a partir del siglo XVI del mayor protagonismo asignado al instrumento en la liturgia protestante- y su ineludible presencia en catedrales, conventos y monasterios, así como en parroquias que disponían de rentas saneadas, nuestro instrumento siguió siendo comparsa en el conjunto de las capillas musicales de dichas instituciones eclesiásticas, que eran las que pudieron mantener cierta capacidad creativa, ya por obligación estatutaria o contractual, ya por la presencia en ellas de músicos, que salvo raras excepciones, no tuvieron una difusión internacional, ni incluso en la mayor parte de los casos fuera de sus fronteras regionales, como lo demuestra la escasez de ediciones de música orgánica de dicha época. Sólo los maestros de capilla estaban, por lo general, obligados a componer música, así siempre vocal y con acompañamiento de otros instrumentos, mientras que los organistas (para no hacerles la competencia) prácticamente lo tenían prohibido. Nadie duda de las grandes aportaciones organológicas surgidas en dicha época: trompetería horizontal, caja de ecos, o la especial evolución de la partición de

teclados y registros. Pero esta actividad técnica no tiene su correspondencia, en general, con la actividad creativa de nuestros músicos, muy apegados a la tradición y con escasas relaciones con los focos creadores europeos.

Sin embargo, a finales del siglo XIX y tras una época de fuerte decadencia del instrumento, la influencia francesa en la cultura musical española y de la música de órgano en particular, con la presencia incontestable de Aristide Cavallé-Coll, va a generar un movimiento de acercamiento de este instrumento, sobre todo en el País Vasco, que será decisivo para la revitalización de este tipo de música y para entender la figura del Padre Otaño.

NEMESIO OTAÑO

Nemesio Otaño, natural de Azcoitia (Guipúzcoa), donde en esos momentos se instala el Cavaille-Coll de la parroquia, desde muy joven se interesó por el instrumento, como alumno de diversos organistas de la provincia. Su ingreso a los 15 años en la Compañía de Jesús en el vecino santuario de Loyola, que poseía ya otro instrumento del mismo organero y la presencia de grandes intérpretes europeos, como Guillmant, (1896) (que según nuestro músico fue decisivo para su orientación hacia la interpretación), determinaron su carrera musical y también la evolución del órgano románico y, al mismo tiempo, la particular evolución de la música sacra en España.¹

No creemos exagerado afirmar que la música española para órgano de 1900 a 1960 en nuestro país tiene como figura esencial al P. Otaño, tanto por sus personales facetas de compositor e intérprete, como por la labor de renovación y difusión de dicha música que él promovió y gestionó.

Durante las últimas décadas del siglo XIX la música religiosa en España había registrado un ligero cambio de tendencia, en busca de una separación de las corrientes estéticas profanas que habían desvirtuado el carácter espiritual que había sido consustancial a dicha música. Figuras como Eslava, Iñiguez o Goicoechea, son los precursores de las innovaciones que más tarde llegarán de la mano de Otaño, pero en muchos casos no llegan a ser reconocidos como modelos.

Sin embargo, la vida de Otaño va a ir íntimamente ligada a la evolución de la música religiosa en España, y con ella a la recuperación y exaltación del órgano como instrumento litúrgico, pero también cultural.

Los años de noviciado en Loyola y los largos periodos de la enfermedad crónica que le aquejará durante toda la vida, permiten al joven Nemesio introducirse casi de modo monográfico en el mundo de la música y sobre todo estar cerca de los focos de interés organístico Francia, sobre todo, pero también Alemania, por la relación con los organistas de la Compañía de Jesús, clima propicio para conocer y analizar la problemática del mundo del órgano, la competitividad de los organeros, los criterios en cada caso y la música que debe tocarse en ellos.

¹ Elizondo Iriarte, E.: "Nemesio Otaño. Principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX". Ayuntamiento de Azcoitia. 2008

Destinado al Colegio de San José de Valladolid, entra en contacto con Goicoechea, maestro de Capilla de la Catedral, con el que perfecciona la composición. De este momento es una de sus principales obras organísticas: el “Adagio”, considerada como la obra más importante de la vanguardia musical española, por sus relaciones con la música alemana en la estética de sus contemporáneos Wagner, Mahler y Max Reger.

Con el apoyo incondicional de Goicoechea y sobre todo del arzobispo, el montañés José María de Cos (que en 1898 había regalado un órgano Otorel a la parroquia de su pueblo natal, Terán de Cabuérniga) se ocupará de todas las gestiones para organizar el I Congreso de Música Sacra.

EL CONGRESO DE VALLADOLID y su relación con el órgano.

En el Congreso de Valladolid, celebrado del 26 al 28 de abril de 1907, hubo una sesión dedicada exclusivamente al órgano en la que se sentaron las bases de lo que debía ser el órgano litúrgico. A modo de ponencia el renombrado organero Aquilino Amezua había presentado una Memoria, en la que se desarrollaban las pautas generales que debiera poseer el nuevo órgano litúrgico español, que fueron recogidas en las conclusiones del citado congreso. Se abordaron temas como la composición del órgano, proponiéndose la “unificación del órgano”, es decir que se llegara a un tipo de órgano en el que se unieran

Las características de los tradicionales órganos francés, alemán, italiano y español, tan diferentes hasta entonces y poco apropiados para la nueva música litúrgica que se pretendía. Se afirmaba que *“en el órgano litúrgico deben predominar los registros de fondos, es decir los llamados juegos de boquilla o flautados, que son la base del órgano, con un número proporcionado a esta base, de juegos de lengüetas...”*^[1] Así mismo se “abolían” una serie de registros que *“no se aunan con el carácter religioso del instrumento o no son prácticos por su poca estabilidad en la afinación, tales como el Corno inglés, Arpa Eoliana, Clarinete, Cromorno, Musette, Fisarmónica, Apeninos, Flauta Vasca, Piano-harpa, campanólogo y otros impropios del órgano litúrgico.”*

Otro aspecto tratado eran las pautas para la construcción de órganos para iglesias rurales, admitiéndose un tipo de órgano básico que también presentaba Amezua, para que resultara más económico para dichos templos.

También se trató sobre la *“reparación de los órganos antiguos”*, aconsejándose que no se hiciera, salvo en los mejores dotados siendo preferible ahorrar el dinero para hacer un órgano nuevo. Se decía lo siguiente *“Como los órganos que existen generalmente en nuestras iglesias están en un estado lamentable, tanto en la parte mecánica como fónica, procúrese que el dinero que se habría de gastar en reparaciones, casi siempre inútiles e ineficaces, se conserve para juntar los fondos necesarios para la construcción de un nuevo órgano”*.

Así mismo se recomendaba que cuando los medios económicos fuesen muy exiguos se comprase un armonio.

Por último, se recomendaban diversos métodos de estudio del órgano: Bossi, Tebaldini, Botazzo, Ravanello, Schildknecht, o el tratado de composición para organista litúrgicos de Piel.

EL TIPO DE ORGANO RELACIONADO CON LA REFORMA: el órgano de Amezua.

Por tanto en el Congreso de Valladolid ya estaba prácticamente asentada la idea de un nuevo órgano litúrgico, adecuado para la nueva música religiosa, basado principalmente en la gravedad del sonido, que favorezca el canto polifónico y popular, la abundancia de juegos de 8 pies y el pedal de expresión, suprimiéndose, o al menos restringiendo el uso de llenos y mutaciones, aceptando los criterios expuestos por Aquilino Amezua.

Otra de las conclusiones del Congreso en el aspecto organístico fue la necesidad de editar y estudiar obras españolas para órgano, aconsejándose *“El organista litúrgico español”* publicado por Felipe Pedrell.

Un año más tarde, en el Congreso de Sevilla (1809) analiza de nuevo el tema de los registros de llenos y cornetas declarando su conveniencia y en una proporcional distribución con respecto al resto de los registros.

Así mismo se vuelve a incidir en la necesidad de *“proveer de un buen repertorio al alcance de todos los organistas”* y el mejor modo es a través de una publicación periódica y frecuente.

Por último en el Congreso de Barcelona (1912), se determina la posición oficial de la Iglesia en España respecto al órgano, a través de la publicación de F. Esteve:[\[2\]](#)

LA ETAPA DE COMILLAS.

Su estancia de 9 años (1910-1919), como profesor y Director de la Schola Cantorum, fue según sus propias palabras una de las más felices y prolíficas. Desarrolló una labor ingente y variada en actividades musicales: clases, ensayos, conciertos, composición de obras para órgano y voces, contactos con musicólogos, visitas a Barcelona y al extranjero, publicaciones, ...Es una etapa crucial para la creación y difusión de la música para órgano en España, con la edición de la *“Antología Orgánica Práctica (1914)”* y la edición de la Revista *“Música Sacro-Hispana”*, con sus números y suplementos.

El método de Otaño fue extendiéndose a todos los Seminarios españoles, - Vitoria fue el primero- por medio de sus discípulos Usobiaga, Sagarmínaga, Almandoz o Ruiz Aznar,.... que ocuparon organistía y magisterio de capilla en grandes catedrales, como Sevilla o Granada. El padre José Ignacio Prieto mantuvo vivo este movimiento en Comillas, pero tampoco hay que olvidar el apoyo de sus grandes amigos, como Beobide, Gabiola o Guridi.

En 1919 fue destinado a Burgos y enseguida comienza una labor incansable de viajes y relaciones que culminan, después de la Guerra Civil, con su nombramiento como director de las grandes instituciones musicales tanto políticas como docentes (La Dirección General de Música o el Conservatorio de Madrid), desde donde siguió impulsando en todo momento el empleo y desarrollo del órgano.

LOS ÓRGANOS DE COMILLAS

La labor de Otaño en Comillas no se redujo a su actividad en el Seminario, sino que también colaboraba activamente en las festividades de la vida parroquial y así mismo con el II Marqués, don Claudio López Brú y su sobrina, Isabel Güell López, (Marquesa de Castellodosrius), pianista y compositora, a quien dedicó la obra para órgano “Canción sobre un tema popular religioso de la Montaña”. (1914)

En Comillas había ya tres órganos prerrománticos a la llegada de Otaño: el más antiguo el de Vilardebó (1880) en la Capilla-panteón del Marqués, con dos teclados, pedalero de una octava, segundo teclado expresivo y registros partidos, algunos de ellos tan románticos como la trompeta angélica, la voz celeste, viola de gamba y flauta octaviante.

También donado por el Marqués era el Roqués de la iglesia parroquial, (hacia 1893) quizás transformado en romántico por Eleizgaray, en la época de Otaño (por su similitud con el de la iglesia de la Asunción de Torrelavega), con 21 registros, luego reformado por OESA, hacia 1946.

Y el **órgano del Seminario Mayor**, construido hacia 1892 por la Casa Roqués, de Zaragoza. En 1916, durante la etapa de Otaño) fue restaurado y se le añadió la trompeta y el bajoncillo, por la casa Eleizgaray, de Azpeitia (Guipúzcoa). Éste es el que más utilizaba Otaño y después el padre José Ignacio Prieto y su hermano Luis, organista de la Schola Cantorum. Por su interés histórico señalamos su composición:

Posee 16 registros distribuidos en dos teclados de 56 notas, el segundo con caja expresiva, y pedalero de 30 notas

JUEGOS

1º teclado	2º teclado	Pedalero
Violón 26.	Flauta	- Contrás 25
Flautado 13	Dulciana	- Contrás 13.
Violón.	Viola	
Octava	Celeste	
Quincena.	Flauta Octaviante	
Trompeta Real	Eufón	
Bajoncillo.	Corno inglés.	

- Trémolo.

Enganches

I/ Pedal, II/ Pedal. I/II (Unión) Tutti.

A la llegada de Otaño toda la transmisión era mecánica, incluso el tiraje de registros y carecía de acoplamientos. Otaño encargó a Eleizgaray y Cía, bajo la dirección de Puignau, una “gran reforma haciendo nueva toda la parte mecánica de la consola, acoplamientos con pedal de 30 notas, etc... Se colocaron casi todos los bajos en secretillos neumáticos, para con ellos hacer dos juegos independientes de 16 y 8 pies, que lo eran por transmisión de los del primer teclado. Se reformaron algunos juegos y se puso uno nuevo en sustitución del Eufón de lengüeta libre”²

² Puignau, R.: “Una vida organera. Mis obras y mi criterio”. 1964 (inérita)

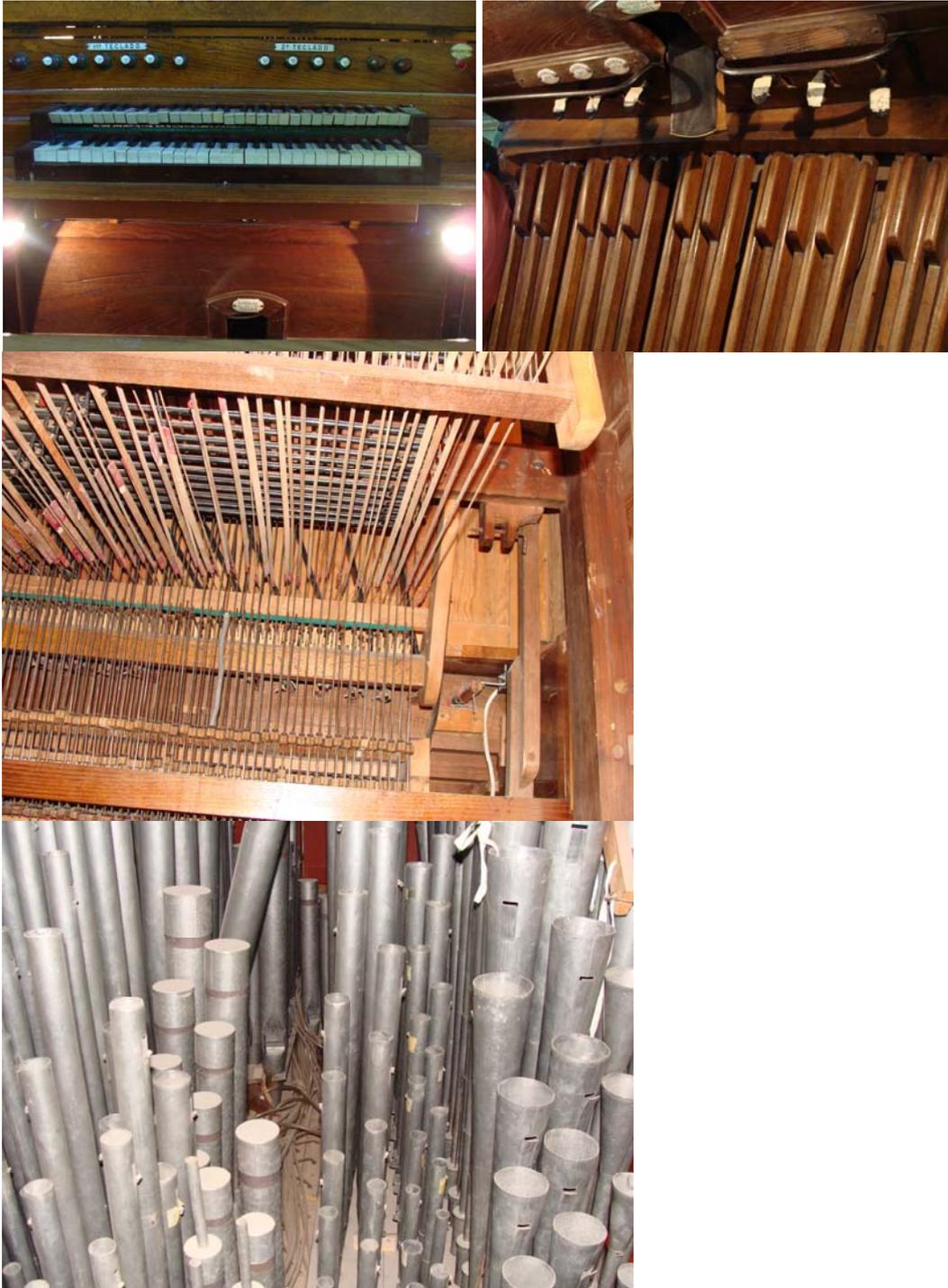
Se trata por tanto de un gran órgano de composición netamente romántica, sin juegos de mixturas y escasa lengüetería. La transmisión de los registros fue luego electrificada por Gabriel Blancafort, que fue alumno durante nueve años del Seminario, en donde descubrió su afición por la organería.

Por último, en 1917 la Casa Eleizgaray, -con la que Otaño mantenía una fuerte relación en cuanto a asesoría e inauguración de órganos, ya que era primo de uno de sus propietarios- regaló a don Nemesio un interesante órgano mecánico de 10 registros, con dos teclados y pedalero en la consola situada en un lateral de la caja. Su disposición se adapta plenamente al tipo de órgano medio que propugnaba tanto A. Amezua como Otaño.

Dicho órgano, según nos cuenta también Puignau, fue fabricado con motivo de la conmemoración del 25 aniversario de la inauguración del Seminario Mayor de Comillas. A tal efecto fue instalado en el salón principal (Paraninfo) de dicho edificio, donde permaneció hasta la marcha del P. Otaño de Comillas, siendo trasladado posteriormente a la capilla de San José del vecino edificio del Seminario Menor, en donde permaneció hasta el año 1991, en que fue trasladado a Miranda de Ebro, de donde pasó al lugar que actualmente ocupan en Salamanca.



Se trata de un instrumento de muy buena factura, de 10 juegos efectivos (Puignau dice 13, “con sus persianas detrás de una fachada de tubos de estaño bruñidos”) distribuidos en dos teclados y pedalero de 30 notas. El material sonoro es de primera calidad y el diseño de la fachada es similar al del zócalo del citado Paraninfo.



En los actos conmemorativos de dicho aniversario dieron conciertos en este órgano “los más afamados organistas de entonces: Echeveste, Guridi, Gábiola, Martín Rodríguez, etc. motivo por el empeño de que el órgano fuera mecánico, que, gracias al personal de entonces, ya todo desaparecido en la actualidad, pudo llevarse a efecto, que por sus reducidas dimensiones de espacio tenía sus complicaciones. Terminados los festivales, y, destinado el Padre Otaño, creo que a San Sebastián, (en realidad fue a Burgos) fue trasladado este órgano a la capilla de San José del mismo Seminario”³.

³ Puignau, R.: op. Cit. Pág 38.

COMPOSICIÓN DEL ÓRGANO

Dos teclados de 56 notas y pedalero de 30

<u>I TECLADO</u>	<u>II TECLADO</u>
- Violón 16'	- Flautado 8'
- Violón 8'	- Flauta armónica 8'
- Octava 4'	- Viola de gamba 8'
- Octavín 2'	- Voz celeste 8'
- Trompeta real 8'	
- Fagot y Oboe 8'	

Acoplamientos: I/P, II/P, II/I - 8

Efectos: Tremolo en el II, expresión para todo el órgano

LA ORGANERÍA EN EL INICIO DE LA REFORMA Y SU RELACIÓN CON LA ESCUELA DE COMILLAS

Los agentes implicados en la introducción del órgano de manera generalizada en la liturgia fueron, además de los músicos, los organistas y los organeros.

Es el organero riojano Pedro Roqués, afincado en Zaragoza, quien proporciona el primer modelo de órgano prerromántico español, ya que significa una ruptura con el órgano barroco y la introducción de una nueva composición sonora, que responde a las directrices de Hilarión Eslava, en su Museo Orgánico Español y la influencia quizás de los organeros franceses Monturus, que trabajan en su demarcación. El órgano va evolucionando técnica y estéticamente al compás de la escasa creación musical española. Se van incorporando los juegos de combinación, la separación de la consola del mueble, el pedalero diatónico, los registros mordentes (salicional, viola de gamba,...) y los ondulantes. Ya hemos citado que en Comillas había dos órganos de esta casa; en el Seminario y en la iglesia parroquial.

Los instrumentos heredados del s. XVIII se van adaptando a los cambios de gusto musical del momento. Como ejemplo citamos las reformas de Inchaurbe en el órgano de la Colegiata de Santillana y en el de la catedral de Santander.

Pero el gran impulso se producirá con la “Generación del Motu Proprio”, encabezada por el P. Otaño, cuyos miembros que acogieron con gran entusiasmo la reforma musical y también la difusión del instrumento, al comprobar que los antiguos órganos no se adaptaban a las necesidades de la nueva música. Estos músicos son los que crean la sensibilización que facilita la aceptación del órgano romántico por empresas vascas y catalanas: en primer lugar tomando el modelo francés de Cavallé-Coll y Merklin y

más tarde el alemán de Walker. (en los años 20 y 30 tras la colocación del órgano del Palacio Monjuich, en 1929.)

La mayor parte de los músicos eran también organistas, que habían recibido su formación musical a través de las enseñanzas eclesiásticas, en las que el órgano era un instrumento didáctico fundamental. Una excepción pudo ser Eduardo Torres, maestro de capilla, a quien el propio Otaño convenció para que compusiera para órgano.

En cuanto al repertorio, además de las obras francesas, italianas y alemanas que se iban editando en Barcelona o Bilbao, el P. Otaño se encargó de publicar varias antologías: la Antología Moderna orgánica española(Bilbao, 1909) y la Antología Orgánica práctica (ya desde Comillas, 1914) . Ambas tuvieron una espléndida acogida, tanto en España como en el extranjero. A ello hay que añadir una importante cantidad de obras individuales, publicadas en España, pero también en Francia y Alemania.

Otro vehículo de difusión para dar a conocer las nuevas creaciones de organistas españoles fueron las revistas. primera, surgida del Congreso de Valladolid con el P. Otaño, fue "Música Sacro-Hispana", que tuvo su mayor época de florecimiento en Comillas entre 1910 y 1919, a la que siguió el "Tesoro Sacro Musical, de Luis Iruarrizaga. Tanto en las propias revistas , mensuales o bimensuales, como sobre todo en los suplementos de las mismas aparecieron gran cantidad de composiciones, mayoritariamente para órgano (y en muchos casos también para armonio). Los suscriptores eran no solo nacionales sino también hispanoamericanos y algunos europeos.

Y al mismo tiempo los organeros, que enseguida acogieron de buen grado las directrices marcadas por Aquilino Amezua en los congresos citados. A su muerte, en 1912 (va a celebrar ahora su centenario con numerosos eventos), se fundaron por sus discípulos y colaboradores varias casas de organería que pugnaban por continuar la herencia del maestro. Las más relevantes serán Eleizgaray y Cia y Vda de Amezua., y algo más tarde Dourte (“Nuestra Señora de Begoña”. Bilbao) . Todas ellas cuentan con operarios extranjeros: Alberto Merklin, Juan Braun , Keller o Melcher , que luego abrirán sus propios talleres, el último en Vitoria.

El País Vasco, donde se habían instalado desde 1854 numerosos órganos románticos, fue la cuna de la organería española , que tomaba como base la francesa (existen más órganos Cavallé-Coll en Guipúzcoa y Vizcaya que en el resto de España).

El otro foco más activo en organería, en gran parte desgajado del País Vasco, fue Cataluña. Tras los avances proporcionados, como hemos visto, por Gaietà Vilardebó en el órgano de la Capilla - Panteón de Comillas, fue la llegada del propio Amezua a Barcelona, (órganos de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y del palacio Güell y luego pasaría a Valencia), el que sirvió de aliciente y atractivo a otros organeros, como Lope Alberti, Francisco y Salvador Aragonés, (en Gerona), Martí, Mar y Cía, o Xuclá, en Valencia...Es fundamental en casi todos ellos la colaboración de Rafel Puignau, que más tarde se incorporará como director técnico en OESA.

Madrid va aceptando esta renovación, quedando desplazados sus talleres de organería - o sus regionales de Toledo , Guadalajara - por los del País Vasco y Cataluña Sólo resistirán algunos, como el de Juan Francisco Sánchez, que sigue el modelo de Roqués

y Ricardo Rodríguez, que enseguida se irá adaptando a las corrientes francesas y más tarde a las alemanas, hasta 1940 en que se inicia la preponderancia de OESA y se impondrá el órgano neoclásico. Para entonces ya habían pasado dos generaciones de músicos que consiguieron elevar el órgano a una categoría que solo había tenido a principios del siglo XVIII, por lo que se puede afirmar que la Música surgida en el entorno de Comillas y del padre Otaño, fue la Edad de Plata de la música de órgano en España.

Bibliografía

- Campuzano Ruiz, E.: “El órgano en Cantabria”. Caja Cantabria, Santander, 2005
- Elizondo Iriarte, E.: “La Organería Romántica en el País Vasco y Navarra. 1856- 1940” .
Universidad del País Vasco, 2002
- Elizondo Iriarte, E.: “Nemesio Otaño , principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX) . Ayuntamiento de Azcoitia. 2008
- Massó, Enrique: “Introducción al V Cuaderno de las Obras Completas del P. Nemesio Otaño, S.J.”. Ed. El Mensajero, Bilbao, 1966
- Larrínaga, Victoriano, S.J.: “Prólogo a las Obras completas del P. Nemesio Otaño. Cuaderno, I . Ciclo de Navidad. Ed.Hechos y Dichos. Zaragoza, 1956.:
- López Calo: “La Schola Cantorum de Comillas” en el libro: *La Universidad Pontificia de Comillas. Cien años de historia*. Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 1993. pág, 375-392.
- Puignau, Rafel: “Una vida organera”. Mis obras y mi criterio”. 1964 (inédito)
- Actas del Congreso de Música Sacra de Valladolid.
“Música Sacro-Hispana” Revista Mensual litúrgico-Musical. Órgano de los Congresos de Música Sagrada. Valladolid, Junio y Julio de 1907. nº 1 y 2
- [1] Actas del Congreso de Música Sacra de Valladolid.
“Música Sacro-Hispana” Revista Mensual litúrgico-Musical. Órgano de los Congresos de Música Sagrada. Valladolid, Junio y Julio de 1907. nº 1 y 2
- [2] Esteve: Francisco: Lo que debe ser el músico sagrado. Ed. Eugenio Subirana. Barcelona, 1912.
- [3] Libro de fábrica 1853-1991 fol. 75 v.

MÚSICOS DE COMILLAS Y SUS OBRAS ORGANÍSTICAS.

Se han consultado los catálogos de música de los dos archivos más significativos relacionados con la Música de Comillas: el Archivo del Santuario de Loyola y el de la Universidad de Comillas, en Madrid. En un sondeo superficial se ha detectado la presencia de alrededor de un 80% de composiciones con órgano o para órgano de los músicos relacionados con Comillas. (ver anexos)

ANEXO I

MUSICOS EN COMILLAS

COMPOSITORES

Artero, José
Almadoz Mendizábal, Norberto
Aizpurúa Zalacaín, Pedro
Bilbao Urrutia, Pedro.
Eguino Trecu, José
Elorza, Cándido
Guridi Echaniz, Lucas
Gómez Guillén, Román.
Gurruchaga Oliden, Eustaquio
López Calo, José
Otaño Eguino, José María Nemesio
Martínez Solaesa, Adalberto
Prieto, José Igancio
Ruiz-Aznar, Valentín
Usobiaga, Luis
Mariano Pérez Gutiérrez. (Palencia)
Javier Macho
Moreno Fuentes.
Jose Antonio Galindo
Rafael Manero
Igancio Fernández Zurbano
Joaquín Carvajal....

Organeros y organólogos que estudiaron en Comillas.:

Blancafort, Gabriel.
Trueba, Fermín.
De la Lama, Jesús Angel

Musicólogos españoles relacionados con Comillas

José López Calo, S.J. Catedrático emérito Universidad de Santiago.

ANEXO II. PRINCIPALES ARCHIVOS CON MÚSICA DE COMILLAS.

ARCHIVO DEL SANTUARIO DE LOYOLA:

MÚSICOS RELACIONADOS CON EL P. OTAÑO

(Entre paréntesis el número de obras que hay de cada autor en el Archivo de Loyola)

Alrededor del 70 % de las obras son para órgano o acompañamiento de órgano.

Alfonso José, S.I. (32)

Almandoz, Norberto (92)

Aramburu, Félix (16)

Artero, José (66 *cartas*)

Baixauli, Mariano. S.I. (3)

Benito, Manuel de. S.I. (10)

Beobide, José María (180 ?)

Bidagor, Ramón

Bonvín, Ludwig. S.I. (61)

Dechevrens, Antoine. S.I. (12)

Galdos, Romualdo. S.I. (23)

Guridi, Jesús (251)

Izurrategi, José (2)

Jorge, Jovencio de

Larrañaga, Victoriano. S.I.

Massana, Antonio. S.J. (133)

Massó, Enrique (56)

Olaizola, José M^a (50 ?)

Prieto, José Ignacio (235)

Rovét de Journal, M.J.

Ruiz de Aznar, Valentín (48)

San Miguel, Sabino. S.J. (9)

Sola, Daniel. S.I. (41)

Tejón, José Ignacio. S.I. (114)

Torres, Eduardo (233)

Unanue, Fernando

Urquía, Pedro. S.I. (68)

Urteaga, Luis (428)

Usandizaga, Ramón (61)

Valdés, José María. S.I. (*Valdés 185*)

Valdés, Julio (*Valdés 185*)

Zabala, Félix. S.I. (321 autor, 874 autor, armonizaciones, arreglos,...)

Zabaleta, Félix. S.I. (92)

Zubizarreta, Víctor (87)

CATÁLOGO DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD DE COMILLAS. (Madrid)
Muchas de estas obras son vocales y llevan acompañamiento de órgano.

CANTOS PROFANOS.

Almandoz (nº 7 al 17)
José Eguino (nº 67) 12

OBRAS DE ACADEMIAS del P. Nemesio Otaño.
260 a 277 18

Colecciones de Cantos para Academias

MOTETES AL SMO. SACRAMENTO

Almandoz (nº 8)
Lucas Guridi (66 y 67)
Ruiz Aznar, V. (nº 144)
Usobiaga (160 a 162) 6

Motetes del P. PRIETO
de 193 a 204 12

Motetes del P. Nemesio OTAÑO.
De 205 a 213. 9

Colecciones

TANTUM ERGO

Almandoz (nº1)
Lucas Guridi (14)
Otaño (28 a 30) 4

VIRGEN MARÍA

Almandoz. (nº 5 al 13)+
Martínez Solaesa, A. (204)
Usobiaga (216)
11

Obras a la Virgen del P. PRIETO
nº 249 a 259) 11

Obras a la Virgen del P. OTAÑO
nº 260 a 275 16

SANTOS

Guridi, Lucas nº 20
Otaño, N. nº 49 (4)
Prieto, J.I. nº 58 a 60
Ruiz Aznar, V. nº 65 9

HIMNOS Y SALMOS

Otaño, N. n° 57 a 62
Prieto, J.I. n° 74 a 79 12

NAVIDAD

Almandoz, N. n° 1 a 3
Otaño N. n° 74 a 79
Prieto, n° 86 a 92 16

SEMANA SANTA

Almandoz n° 4 a 9
Guridi, Lucas. N° 57
Otaño, n° 93 a 103
Prieto n° 118 a 123
Ruiz Aznar, Val. N° 128
Usobaiga, Luis n° 139 y 140 26

MISAS

Almandoz, n° 7
Bilbao, Pedro n° 17
Prieto, n° 166 3

OPERAS, ZARZUELAS Y ORATORIOS

Prieto. N° 55 “Misterio” (Oratorio) 1

SEMINARIO DE VITORIA

Guridi, Lucas Feliz portal n° 28 1

Total obras : 168

Total obras del P. Otaño : 84