

El Órgano Eléctrico de Aquilino Amezua para la Exposición Universal de Barcelona (1888)¹

The Electric Organ of Aquilino Amézua for the Universal Exhibition of Barcelona (1888)

*Por: Sergio Fuentes Milà
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Barcelona, España*

RESUMEN

Construido por Aquilino Amezua (1847-1912), el órgano de la barcelonesa Exposición Universal de 1888 fue el primer órgano eléctrico de carácter laico construido en España. En este texto, a partir de documentación inédita, se analiza la importancia del magno instrumento tanto en el contexto en el que se erigió como a lo largo de su vida hasta 1942, cuando, junto al edificio que lo acogía, fuera destruido. Las transformaciones del órgano, las vicisitudes sufridas por su creador en relación al mantenimiento, venta y modernización del instrumento, son algunas de las cuestiones tratadas, así como la dimensión patriótica españolista que aglutinó. El autor insiste en la relevancia de la conexión estética y conceptual entre el propio órgano de Amézua y el suntuoso Palacio donde estaba instalado y, por ello, se diseccionan los vínculos entre ambos elementos con el fin de comprender su verdadera naturaleza en ese diálogo "música-arquitectura".

Palabras clave: Organería española / Órgano eléctrico / Aquilino Amezua y Jáuregui / Exposiciones Universales / Barcelona 1888 / August Font i Carreras

ABSTRACT

Built by Aquilino Amezua (1847-1912), the organ of the Barcelona Universal exhibition of 1888 was the first electric and secular organ built in Spain. In this article, from unpublished documentation, discusses the importance of the great instrument both in the context in which was erected and throughout his life until 1942, when, together with the building that housed it, was destroyed. All the transformations of the organ, the incidents suffered by its creator in relation to maintenance, selling and modernization of the instrument, are some of the issues discussed, as well as the Spanish patriotic dimension that brought together. The author insists on the importance of the aesthetic and conceptual connection between the organ and the sumptuous palace where it was installed and, therefore, Sergio Fuentes Milà dissects the links between both elements in order to understand its true nature in that dialogue "music-architecture".

¹ El presente artículo y el tema del mismo, forma parte de las investigaciones llevadas a cabo por Fuentes Milà dentro del Proyecto de Investigación I+D *El arte hispánico fuera de España. Exposiciones Universales, coleccionismo y diplomacia (1850-1950)* [Ministerio de Ciencia e Innovación, HAR2010-20145].

Keywords: Spanish organbuilding / Electric organ / Aquilino Amezua y Jáuregui / Universal Exhibitions / Barcelona 1888 / August Font i Carreras

El misterio y el olvido han planeado desde hace muchos años sobre el órgano eléctrico del ahora inexistente Palacio de Bellas Artes de Barcelona². Tanto el instrumento creado por Aquilino Amezua como el continente arquitectónico que lo acogía, desaparecieron en época de la posguerra española, concretamente en 1942. Hasta el momento, pocos estudios se han encargado de recuperar la relevancia histórico-artística que merecieron. Este texto propone hacer una valoración de lo que, hasta la fecha, la historiografía ha aportado sobre la obra de Amezua, añadiendo nuevos datos resultantes de la consulta de documentación inédita, suponiendo el primer estudio multidisciplinar que relaciona la dimensión musical del propio órgano, con la arquitectónica y social que los estudiosos han eludido de manera alarmante. Proyectado para la Exposición Universal de Barcelona de 1888, este instrumento resultó el primer órgano de transmisión eléctrica y de funcionalidad laica en España, y sirvió para situar la organería nacional en la primera línea de las innovaciones tecnológicas europeas en este campo. No obstante, la dificultad por recopilar documentación al respecto, derivada de su misteriosa desaparición, ha propiciado el advertido abandono historiográfico. Un breve y sintético estado de la cuestión demuestra que, hasta el momento, todavía no se ha elaborado un estudio en profundidad sobre el magno instrumento que dio al Palacio de Bellas Artes tantos momentos de gloria y a Barcelona continuos reconocimientos internacionales.

Sin duda, el trabajo de J. S. del Campo publicado en la revista *Musiker* en 2012, resulta la aportación más reciente sobre nuestro objeto de estudio. El detallado análisis de las fuentes hemerográficas permite al autor reconstruir el proceso constructivo del órgano en torno a 1888 con un detallismo remarcable, diseccionando el sistema de aplicación de electricidad en el instrumento y relacionando esa novedad con el contexto europeo³. Anteriormente, cabe destacar la tesis defendida por E. Elizondo en la Universidad de Barcelona bajo el título de *La organería romántica en el País*

² Sobre este edificio, véanse los estudios: Sergio Fuentes Milà (2013), El Palacio de Bellas Artes de Barcelona: el eclecticismo solemne como sede de colecciones, en Dimitra Gkozgkou e Immaculada Socias, *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo en los siglos XIX y XX*, Gijón, Ediciones Trea, pp. 137-172; Sergio Fuentes Milà (2012), El Palau de Belles Arts: un edifici oblidat, *L'Avenç*, 376, Barcelona, pp. 44-53; y Sergio Fuentes Milà (2010), *El Palau de Belles Arts: gènesi, vida i mort (1887-1942)*, Tesis de Máster, Dir. Joan Molet i Petit, Universitat de Barcelona.

³ Campo Olaso, J.Sergio del (2012), La electricidad aplicada al órgano y la aportación de Aquilino Amézua, en *Musiker*, 19, pp.15-174.

*Vasco y Navarra (1856-1940)*⁴, donde el autor dedica un apartado completo a Aquilino Amezua y, en otro, trata con exclusividad el instrumento del Palacio de Bellas Artes. Pese a que también se recoge un buen análisis técnico del órgano, tanto Elizondo como Campo no estudian las dimensiones artísticas y sociales que dicho aparato aglutinaba, dejando de lado conceptos que consideramos relevantes y que en nuestro discurso desarrollaremos, como, por ejemplo, la relación del propio órgano con el edificio que lo cobijaba, además de la evolución del instrumento hasta su desmontaje. En el segundo de los casos referenciados, la documentación manejada es parcial, y la que se especifica se limita casi totalmente a trabajos archiconocidos como el de "Noemis"⁵ o las publicaciones generales y divulgativas coetáneas a la Exposición Universal de 1888 que, por otro lado, también serán empleadas a lo largo del presente texto. No obstante, hay que destacar que la vida de Amezua y su dinastía de organeros (Diego y Juan, su abuelo y su padre respectivamente) están tratadas con suma precisión en la investigación de Elizondo, siendo la más completa sobre esa cuestión en la actualidad.

El tema es tan difuso que ni siquiera en otro estudio general, a cargo de Josep Maria Escalona y titulado *L'orgue a Catalunya: Història i actualitat*⁶, se dedica un capítulo exclusivo a la creación de Amezua. Únicamente se hace mención del instrumento en un pequeño párrafo descriptivo y sintético, a modo de anexo, acompañado de una fotografía del Institut Amatller d'Art Hispànic, situado en el apartado en que Escalona analiza el órgano del Palacio Güell⁷. El breve texto cita aspectos generales y básicos, pero ningún

⁴ Esteban Elizondo (2002), *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*, Tesis Doctoral, Dir. José Vicente González Valle, Universidad de Barcelona. Poco después, dicho trabajo de investigación fue publicado: Esteban Elizondo (2002), *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*, Bilbao, Ed.Universidad del País Vasco [Esta última versión es la citada en nuestro discurso].

⁵ Noemis (1890), *Órganos eléctricos de la exposición universal de Barcelona: su historia y descripción precedidas de algunos datos históricos referentes á la música y construcción de órganos, especialmente en nuestra patria, con algunas notas biográficas del inventor y constructor Don Aquilino Amezua*, Barcelona, Impr. Pedro Ortega ["Noemis" ha sido interpretado como el pseudónimo utilizado por el propio Aquilino Amezua. Sobre esto, ver el estado de la cuestión de los escritos de Amezua en E. Elizondo (2002), Opus cit., pp. 375-380. Por otro lado, la lectura de que se tratase del financiero barcelonés Simeón Muguerza Saénz se impone en el último estudio. Véase Campo (2012), p.65].

⁶ Josep Maria Escalona (2000), *L'orgue a Catalunya: història i actualitat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

⁷ Este órgano fue erigido por Aquilino Amezua con la colaboración del arquitecto Antoni Gaudí, entre 1886 y 1890 según J-M.Escalona [Josep Maria Escalona (2000), Opus cit., p. 93], y hacia 1890 y 1892 según Elizondo a través de la *Memoria y presupuesto para la restauración del Palau Güell de Barcelona* escrita por J-M. Arrizabalaga en 1984 [Esteban Elizondo (2002), Opus cit., p.371]. En una fecha u otra, dicho órgano se construyó en el momento cercano en que se proyectó el órgano eléctrico del Palacio de Bellas Artes para la Exposición Universal. El del Palacio Güell destaca por ocupar la altura de los tres pisos del salón central del edificio, alcanzando un total de 15 metros. Posee dos teclados de 56 notas

análisis a destacar sobre lo que supuso este instrumento musical, social y artísticamente. Recogemos a continuación la reseña completa:

« Construido por Aquilino Amezua para la Exposición Universal de Barcelona (1888), el diseño de los diversos cuerpos fue a cargo del arquitecto August Font i Carreras. Fue visitado por Aristide Cavallé-Coll y dieron recitales organistas famosos como Eugène Gigout, Charles Marie Widor, Alexandre Guilmart y Camille Saint-Saëns. El derribo del edificio en 1944 [fecha errónea, ya que el derribo se realiza durante las últimas semanas del mes de julio de 1942, tal y como avanzamos anteriormente⁸] significó el inicio de la pérdida del colosal instrumento »⁹.

Sin embargo, interesante estudio inédito es el que Neil Cowley elaboró en 1986¹⁰. De todos los instrumentos que analiza, el órgano del Palacio de Bellas Artes es el primero, debido a su cronología y a su naturaleza de primer órgano eléctrico y laico de España¹¹. De este trabajo, cabe destacarse la minuciosa descripción de la creación de Amezua, así como los cambios que dicho artefacto musical sufrió a lo largo de su vida. No obstante, la documentación aportada se limita a fuentes secundarias que apuntan algunos aspectos generales de lo característico del órgano, ofreciendo datos sin un soporte documental firme y específico.

Con anterioridad a los escritos citados, complementarios entre ellos para comprender el objeto de estudio de un modo global, existen algunas referencias textuales como, por ejemplo, la de J-M. Thomas publicada a lo largo de dos números de la *Revista Musical Catalana* en 1928¹². En la primera parte de su aportación, el autor resume las características genéricas del instrumento a partir de los documentos descriptivos de la época de la Exposición Universal, así como algunos momentos claves de la vida del

y pedalero de 27, un total de 16 registros, 7 pedales de combinación y pedal de expresión para todo el instrumento. Tenía un sistema de funcionamiento mixto, es decir, mecánico y eléctrico.

⁸ Esta concreción cronológica del derribo del edificio, que a su vez supone la desaparición del órgano de Amezua, ha sido tratado en Sergio Fuentes Milà (2010), *Opus cit.*, pp. 170-174. Dicha datación viene dada por los documentos fotográficos hallados en el Archivo Fotográfico de Barcelona (AFB), realizados por Juan Ramírez durante el proceso de derribo del Palacio y datados del 27 al 30 de julio de 1942: *Derribo del Palacio de Bellas Artes*, 27/VII/1942 (Núm.cat.: 6877, 6878 y 6901); *Detalles durante el derribo del Palacio de Bellas Artes*, 30/VII/1942 (Núm.cat.: 6880, 6882, y 6885); *Otros detalles durante el derribo del Palacio de Bellas Artes*, VII/1942 (Núm.cat.: 6884, 6887, 6888, y 6889).

⁹ Josep Maria Escalona (2000), *Opus cit.*, p. 97 [la traducción al castellano es nuestra].

¹⁰ Neil Cowley (1986), *Els instruments de teclat a Catalunya a l'època moderna*, Barcelona.

¹¹ *Ibidem*, pp. 3-23.

¹² Josep Maria Thomas (1928), *L'orgue del Palau de Belles Arts de Barcelona I*, *Revista Musical Catalana*, Año XXV, 297, Barcelona, pp. 324-326; y Josep Maria Thomas (1928), *L'orgue del Palau de Belles Arts de Barcelona II*, *Revista Musical Catalana*, Año XXV, 298, Barcelona, pp. 358-359.

mismo como la relevancia del día de la inauguración oficial del órgano el 9 de junio de 1888 (especifica erróneamente que dicho acto se celebró un mes después, el 9 de julio). En la segunda parte, juzga duramente las restauraciones ejecutadas por Pau Xuclà en 1907, que serán tratadas a lo largo de nuestro discurso de una manera directa, puesto que proponemos documentación que en todos estos casos fue ignorada, seguramente por la intención exclusiva de analizar de un modo aislado el funcionamiento original del órgano.

Antes de centrarnos estrictamente en el instrumento de 1888, debemos señalar algunos aspectos biográficos de Aquilino Amezua que servirán para situar y poner de relieve tanto al personaje como sus concepciones creativas. Hijo de Juan Amezua, Aquilino Amezua y Jáuregui (Azpeitia, 1847 - San Sebastián, 1912) se consolidó como uno de los organeros más prestigiosos de Europa. Interesado por las aplicaciones de la electricidad que el germánico Welte había conseguido incorporar al órgano¹³, Amezua viajó a Suiza y Alemania para conocer estas innovaciones, entrando en la fábrica del propio Welte. Antes de este periplo por centroeuropa también había conocido el oficio de organista y constructor de órganos en París y Londres¹⁴. Una vez finalizado su aprendizaje teórico y práctico internacional, se instaló en Valencia donde su padre tenía un taller, y finalmente en Barcelona en 1884, abriendo un taller propio en el céntrico Paseo de Gracia número 40.

Hemos de comprender que en la España de la época, todas las ventajas e innovaciones técnicas aplicadas al arte de la creación de órganos no estaban muy desarrolladas, y pese a la larga tradición histórica en dicha materia, se valoraba mucho más la producción internacional, sobre todo la de origen

¹³ La Casa Welte aplicó el sistema del ingeniero americano Schmoele-Mols. Éste se basaba en el principio de hacer alternar el aire dentro de una pequeña membrana que luego reacciona sobre la válvula que deja entrar el aire del fuelle, puesto dentro de la caja del secreto eléctrico (parejo al sistema electroneumático de Barker) [Alberto Merklin (1924), *Organología*, Madrid, Impr. Asilo de Huérfanos del SC. de Jesús, pp. 199-200. En esta obra se especifican todos los detalles, ventajas e inconvenientes de las aplicaciones eléctricas en la organería, así como todas las tipologías y sistemas derivados de dicha aplicación]. Tal y como se indica en el *Diccionario Técnico de la Música* escrito por Felip Pedrell, uno de los primeros casos de este sistema fue el gran órgano, llamado *Orchestrion*, de la soprano italiana Adelina Patti (1843-1919) [Felip Pedrell (1894), *Diccionario Técnico de la Música*, Barcelona, Ed. Isidro Torres Oriol, p. 334].

¹⁴ En un primer momento, en París trabajó un largo período con Cavaillé-Coll, después se incorporó a la casa Stolz donde estudió todo lo relacionado con la construcción de tubos bajo las órdenes de Zimmerman. También en la capital francesa trabajó en la fábrica de M. Blondell, viajando finalmente a Londres para colaborar en la fábrica de Garn, siendo discípulo de Bubié [Estos datos biográficos sobre la formación de Aquilino Amezua se han extraído del Archivo Personal Gabriel Blancafort i París, así como de la publicación Noemis (1890), Opus cit., y del riguroso trabajo de Esteban Elizondo (2002), Opus cit., pp. 360-364].

galo¹⁵. La organería francesa y la germánica lideraban esta industria en toda Europa y, por ello, en España la mayoría de los órganos eran importados, otorgándoles la dimensión de artículo de lujo. Sobre dicha cuestión y en contra de esa inercia, el propio Amezua afirmaba a través de Noemis « que era tan antieconómico como antipatriótico, hacer traer órganos del extranjero que resultaban caros y malos, cuando había artistas en el país que los hacían mejores y más económicos »¹⁶. En esta crítica, que a la vez resulta un claro reclamo, Amezua muestra un espíritu económico y, sobre todo y más interesante, patriótico. Ambos aspectos, destacando mayormente el segundo, estarán presentes y serán conceptualmente la base del órgano del Palacio de Bellas Artes, creado en el marco del certamen internacional de 1888 con el fin de demostrar cómo España también podía generar grandes órganos sustentados por todas las innovaciones de esa industria conseguidas hasta la fecha. Así pues, « entraba en sus miras la idea de la patria, y el nobilísimo empeño de que España, no sólo no fuera á la zaga de las demás naciones, sino que, á ser posible, las precediera »¹⁷.

De este modo, debemos tener presente ya desde el inicio, que tanto la Exposición Universal barcelonesa como, por ende, todos los elementos que la configuraban, entre ellos el instrumento de Amezua, estaban dentro de ese marco conceptual patriótico de situar la nación española al mismo nivel que las potencias europeas, estableciendo nuevos vínculos con la red cultural

¹⁵ La importancia de la religión en España desde el siglo XVI fue capital para el desarrollo de la organería en este país hasta el siglo XIX. Tal y como señaló Ramón González de Amezua en su discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ya en la España del XVI y siempre bajo el fin religioso señalado, « se conocía perfectamente el arte de construir órganos importantes y de gran calidad » [Ramón González (1970), *Perspectivas para la historia del órgano español*, Madrid, Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 11]. Pero ya desde la época dorada de la monarquía española, en el campo de la organería se tomaba como modelo lo internacional, y ejemplo de ello es el hecho de que Felipe II encargase al flamenco Giles Brebos y sus hijos, los órganos del Monasterio de El Escorial. Esta fascinación por lo extranjero como objeto más moderno y de mayor calidad será complementado con la personalidad propia de los órganos ibéricos, generando ésta última una tradición que durará hasta el siglo XIX. Finalmente, a principios del XIX la evolución del órgano español se verá quebrada, « y el órgano francés, o de influencia francesa, hará su entrada revolucionaria » [Ramón González (1970), *Opus cit.*, pp. 20-21]. Es en esta nueva inercia europeísta y ya avanzado el siglo XIX, donde debemos situar nuestro objeto de estudio, el órgano eléctrico de Aquilino Amezua. Para más detalle de los precedentes históricos del órgano en España hasta el siglo XVIII, véase el importante estudio: Louis Jambou (1988), *Evolución del órgano español: s.XVI-s.XVIII*, 2 vols, Oviedo, Ed. Universidad de Oviedo. También véanse los resultados del Primer y Segundo Congreso sobre el órgano español: *El órgano español, Actas del Primer Congreso*, 27-29 de octubre de 1981 (1983), Madrid, Ed. Universidad Complutense de Madrid; y *El órgano español, Actas del Segundo Congreso*, 26-28 de mayo de 1987 (1987), Madrid, Ed. Universidad Complutense de Madrid.

¹⁶ Noemis (1890), *Opus cit.*, p. 34.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 35.

continental e internacionalizando la marca “España”, así como lo provechoso que resultaba para el país la Restauración Borbónica como monarquía parlamentaria.

Hay que tener en cuenta que ese espíritu nacionalista era muy común entre los hombres de la época, ya que España había conseguido salir de largos períodos de crisis durante todo el siglo XIX, vislumbrando un verdadero futuro esperanzador gracias al ficticio equilibrio que otorgaba el liberal régimen alfonsino. Todo ello impulsaba la mejora y adecentamiento de grandes ciudades como Barcelona, y por ello la Exposición de 1888 resultó el punto culminante de esta inercia de bonanza¹⁸. Se trataba de una sociedad en expansión económica y cultural, en plena modernización tecnológica e industrial. Ese contexto social e ideológico de la España de la Restauración resulta evidente y aplicable a la mentalidad de Amezua y, por consecuencia directa, también a la creación y a la dimensión españolista, pero, y por opuesto que parezca, a la vez europeísta, del órgano eléctrico del Palacio de Bellas Artes. Con él se intentaba combatir contra la inercia histórica, con miras a lo extranjero, que la organería española había tomado durante el siglo XIX. La identidad nacional hispánica materializada en accesorios tecnológicos como el órgano eran la muestra de la buena salud y de las ambiciones de la España de la Regencia de María Cristina.

Pero la gestación del gran proyecto de órgano para el certamen internacional de 1888 no fue sencillo. Desde el primer momento en que Aquilino Amezua escuchó y analizó la gran empresa de Serrano de Casanova consistente en celebrar una Exposición Universal en Barcelona para demostrar la pujanza de España y de la ciudad condal, dentro del objetivo patriótico señalado anteriormente, el experto pensó en crear un gran órgano con todas las innovaciones posibles¹⁹. Un órgano excepcional que supusiese el crecimiento técnico de los organeros y organistas españoles, así como su

¹⁸ Las últimas palabras de la Memoria de la Junta Directiva de la Exposición Universal de Barcelona dirigida al Ayuntamiento de la ciudad, demuestran claramente esta dirección conceptual patriótica en clave españolista presente en todo el certamen, así como en todas las creaciones proyectadas para el mismo: « [...] es justo, es conveniente y es altamente patriótico que sea donde se celebre la primera Exposición Universal española [refiriéndose a Barcelona]; para que los extraños vean con cuánta fe y animosa perseverancia seguimos nuestro camino, y para que los hermanos recuerden cómo se levanta el *espíritu de los Catalanes, cuando se trata de engrandecer y honrar á la Patria española* » [*Memorias de la Junta Directiva y del Director Facultativo de las Obras* (1887), Barcelona, Impr. N. Ramírez y C^a, pp. 13-14. La cursiva es nuestra].

¹⁹ Un órgano « colosal, mayor y mejor que cuantos hasta el día se hubieran construido, y que se saliese de los moldes á que todos se habían venido sujetando » [Noemis (1890) *Opus cit.*, p. 36]. Décadas más tarde, esta misma intención tuvo el órgano Walcker situado en el Palacio de Montjuïc para la Exposición Internacional de 1929, también celebrada en Barcelona, instrumento actualmente conservado *in situ* y que disfruta de los aparatosos 153 registros, siendo el mayor del mundo conocido en la fecha de su creación.

internacionalización y su equidad con los extranjeros. Aceptada la propuesta de Amezua por la Comisión pertinente, en un inicio el órgano se situaría en la testera del Salón de Fiestas del certamen, lugar resultante del adecentamiento del ya construido Umbráculo del Parque de la ex-Ciudadela, edificio proyectado el 10 de diciembre de 1883 por Josep Fontseré i Mestre (1829-1897). El encargado de transformar la amplia estancia en Salón de Fiestas y contenedor del instrumento²⁰, fue Jaume Gustà i Bondia (1854-1936), arquitecto formado bajo los criterios y enseñanzas del eclecticismo decimonónico de la Escuela de Maestros de Obra de Barcelona²¹. Durante la década de los setenta y como Maestro de Obras, participó en algunos de los trabajos de adecuación urbanística del Parque de la Ciudadela bajo las órdenes del citado Fontseré, pero fue para el certamen universal cuando consiguió encargos de más renombre, realizando el Pabellón de Bellas Artes (antecedente del Palacio definitivo que proyectará August Font), el colosal Palacio de la Industria y el citado adecentamiento del existente Umbráculo en Salón de Fiestas.

El mismo Jaume Gustà como arquitecto responsable del Salón de Fiestas fue el encargado de realizar el plano y el diseño del instrumento de Amezua, teniendo siempre como aspecto determinante que el producto estuviese en consonancia con el continente arquitectónico. Debe insistirse en este elemento enormemente, puesto que, en definitiva, el órgano como instrumento pero también como mobiliario, debía estar siempre en estrecha relación estilística con el edificio que lo acogía. Este tradicional concepto reafirmado en el siglo XIX y denostado en la actualidad por culpa de las propuestas posmodernas, era esencial en la concepción estética tanto de Amezua como de sus coetáneos. Aspectos realizados por el eclecticismo culto y solemne de línea francesa, este rasgo definitorio de adecuación órgano-arquitectura para conseguir un potente *ensemble* suntuoso interior y expresivamente significativo, fue aplicada tanto en el primer proyecto como en el segundo y definitivo.

Si la fisonomía del órgano debía responder al carácter arquitectónico del Salón de Fiestas, para comprender el primer proyecto debemos tener presente el edificio en sí. En su origen, la construcción elevada por Josep Fontseré posee una estructura de hierro, dividida en tres crujías o naves longitudinales, siendo elevadas las dos testeras que limitan dichas naves y

²⁰ Para situar este edificio, conservado en su estado primigenio actualmente en el Parque de la Ciudadela de Barcelona, véase el plano publicado en: Manuel Arranz, Ramon Grau y Marina López (1984), *El Parc de la Ciutadella: una visió històrica*, Barcelona, Ed. L'Avenc / Ajuntament de Barcelona, p. 73.

²¹ Jaume Gustà consigue el título de Maestro de Obras en 1872, y años después, en 1879, adquiere también el de Arquitecto mediante la recién creada Escuela de Arquitectura de Barcelona, fundada oficialmente en 1875.

en las que se acusa el atractivo efecto visual de la rítmica disposición de los ladrillos como única ornamentación. Todos estos elementos primigenios propuestos en el proyecto de 1883, quedaron cubiertos con el diseño de adecentamiento presentado por Jaume Gustà para convertirlo en Salón de Fiestas y conferencias (junio de 1886). La modificación respondía al objetivo de generar un espacio mucho más digno y suntuoso, y lo conseguía a partir de una piel ecléctica que el arquitecto hizo elevar a modo de nuevas fachadas. Utilizando un lenguaje parejo al que el mismo creador hace servir a pocos metros en el Pabellón de Bellas Artes, el neogriego se mezcla con ciertos elementos ornamentales de toque bizantino. Molduras con motivos florales de fantasía seguían las tipologías esquemáticas de carácter arabizante, contrastando con arcos de medio punto, columnas estriadas y frisos de clara inspiración clásica. Una arquitectura de contraste ornamental, pero altamente significativa, características y léxico formal que debemos trasladar al primer diseño para la estructura, fachada y decoración en madera del órgano de Aquilino de Amezua²².

La primera propuesta para celebrar en Barcelona un certamen internacional fue, como anunciamos ya, de Eugenio Serrano de Casanova y se concretó el 11 de marzo de 1885²³. Este exmilitar carlista gallego instalado en la ciudad condal se encargaría de todos los preparativos de manera privada y sin contar con fondos públicos. El Ayuntamiento sólo participaría cediendo los terrenos de la antigua Ciudadela borbónica, entregada a la ciudad en 1869²⁴ y convertida en Parque público durante la década de los setenta. Pese a la ambiciosa pretensión de finalizar las obras para que el acto pudiera celebrarse en 1887, los trabajos avanzaban muy lentamente, siendo además demasiado costosos. Con el fin de solucionar la importante problemática, el Ayuntamiento de Barcelona acabó asumiendo la iniciativa de Serrano de Casanova como propia en abril de 1887, haciéndola pública e inyectando una gran suma de dinero para que las obras pudieran finalizarse e inaugurarse el acto en la primavera de 1888. Serrano dimitió del cargo de director y el

²² Pese al gran fondo documental consultado sobre la Exposición Universal de 1888 no ha sido posible localizar este primer proyecto del órgano, diseñado conjuntamente por Jaume Gustà i Bondia y Aquilino Amezua. Para hacernos una idea del léxico que utilizó el arquitecto para dicho diseño, la fachada principal del Salón de Fiestas y Conferencias es de capital importancia [véase Manuel Arranz, Ramon Grau y Marina López (1984), *Opus cit.*, Il. 5, p. 75].

²³ Para profundizar sobre esta cuestión general de la propuesta de Serrano de Casanova véase: Serrano i la posible exposició de Barcelona (1988), en *Exposició Universal de Barcelona: llibre del centenari 1888-1988*, Barcelona, Ed. L'Avenç, p. 319 y siguientes.

²⁴ La primera propuesta de entregar los terrenos de la antigua Ciudadela de Barcelona a la ciudad condal fue planteada por el General Prim cuando éste era Ministro de la Guerra del Estado (el 26 de octubre de 1868). No obstante, el terreno se donaría un año después gracias al mismo personaje militar, a finales de 1869 (12 de diciembre de 1869).

Alcalde barcelonés Francesc Rius i Taulet asumió toda la responsabilidad, creando una Comisión Municipal específica²⁵.

Al producirse esas modificaciones en la Exposición, todos los preparativos para el inicio de la construcción del órgano ya estaban listos. Hasta entonces, sólo pudieron realizarse los traslados y los acondicionamientos básicos de las maderas que formarían la fachada y la estructura del instrumento de Aquilino. Dichas tareas se ejecutaron siempre dentro de la estructura del Salón de Fiestas de Gustà, tal y como se recoge en *La Ilustración Nacional*, donde se afirma que en la « testera principal, convertida en taller, el Sr. Amezua ha empezado el montaje del colosal órgano eléctrico [...] », insistiendo en que el instrumento a instalar sería « único en el mundo »²⁶. Pero en el momento en que la propuesta del certamen internacional cambió de manos, los trabajos se abandonaron hasta nueva orden. El proyecto técnico-musical de Aquilino abrazado por la propuesta formal ecléctica de Jaume Gustà quedaría inacabado, los trabajos a la espera de nuevas decisiones, y los materiales en el que ya sería definitivamente el Umbráculo del Parque de la Ciudadela.

Cuando la iniciativa pasó a ser pública, el arquitecto Elies Rogent (1821-1897) fue nombrado director de la comisión general de las obras de la Exposición. Desde aquel momento, se optó por reformar todo el plano antiguo de obras realizadas hasta la fecha y se proyectaron nuevas construcciones mucho más ambiciosas y a edificar en el periodo de un año²⁷. El nuevo Director aprovechó los edificios que ya se habían elevado durante la empresa de Serrano, pero otorgó nuevas funciones a dichas arquitecturas, destinando de este modo a las nuevas (siempre más grandes, de mayor presupuesto, y realizadas por arquitectos de confianza que trabajaban en la joven Escuela de Arquitectura de Barcelona)²⁸ las funciones más nobles y destacadas. Tal y como se señala: « Como se encontraran insuficientes y mezquinos los edificios para Bellas Artes y Ciencias [entre otros], pensóse á

²⁵ Esta corporación municipal estaba formada por el propio Alcalde (F.Rius i Taulet), M.Girona, M.Duran i Bas, J.Ferrer, C.López (Segundo Marqués de Comillas), C.Pirozzini y E.Rogent.

²⁶ *La Ilustración Nacional*, 15, 30 de mayo de 1887, Madrid, p. 234.

²⁷ Para el nuevo planteamiento impuesto por Elies Rogent, véase P. Duran (1998), *L'Exposició Universal i l'embranchida d'una Barcelona nova, Barcelona Metròpolis Mediterrànea*, 10, Barcelona, Ed. Ajuntament de Barcelona, pp. 66-67; y J. Rosell (1998), *El repte d'Elies Rogent, la problemàtica del terreny, Barcelona Metròpolis Mediterrànea*, 10, Barcelona, Ed. Ajuntament de Barcelona, pp. 69-76.

²⁸ Del total, las nuevas instalaciones más importantes y sus creadores fueron: Josep Vilaseca el Arco de Triunfo de entrada, Lluís Domènech i Muntaner el Café-Restaurante y el Hotel Internacional, Jaume Gustà el gran Palacio de la Industria, Pere Falqués el Palacio de Agricultura y el Palacio de Ciencias, Adrià Casademunt la Galería de Máquinas, Gaietà Buigas el Palacio de la Sección Marítima, y August Font el nuevo Palacio de Bellas Artes donde se instalará el definitivo órgano de Aquilino Amezua.

seguida en sustituirlos con otros mayores y más suntuosos que respondiendo á una necesidad de largo tiempo sentida, pudieran luego quedar con carácter permanente »²⁹.

Así pues, el que en un inicio sería el Salón de Fiestas (donde iba el primer órgano de Amezua) se convirtió en definitivo Umbráculo³⁰, y lo que era Pabellón de Bellas Artes (iniciado por Gustà en 1886) pasó a ser Pabellón de la Enseñanza. De ese modo, la función de salón de fiestas para actos oficiales y conferencias, así como la de exponer las Bellas Artes, quedaban sin espacio que las acogiese, y por ello un nuevo y colosal edificio se erigiría con carácter de permanencia, situado frente el Salón de San Juan y cercano al Palacio de Justicia en obras³¹. August Font i Carreras (1846-1924) se encargaría del suntuoso proyecto: un edificio de dos plantas rectangulares (baja y superior) de tres naves longitudinales cada una y cuatro torres cuadradas (una en cada ángulo de la base rectangular). En la nave central se situaría el Salón de Fiestas, siguiendo la manera de los grandes salones imperiales franceses, la dimensión del cual alcanzaba « 63 metros de longitud por 31'50 metros de anchura, capaz para 3.500 personas »³². El gran salón, denominado Salón Central, quedaba separado a través de los muros de las dos naves laterales y de las estancias Norte y Sur, y puesto que se desarrollaba en los dos niveles en altura, contaba con una gran galería perimetral en el piso superior que quedaba abocada hacia la planta baja a modo de balconada³³. Por lo demás, las naves laterales (Este y Oeste) se compartimentaron en diferentes estancias de manera regular, así como el espacio Norte, donde se hallaba la puerta que daba acceso al jardín del edificio. Un acogedor vestíbulo en el ala Sur (la fachada principal) y parejo al del Teatro Lírico de Barcelona, permitía el acceso al vistoso Salón Central, así

²⁹ Noemis (1890), Opus cit., p. 39.

³⁰ El antiguo Umbráculo de Fontseré recuperó su fisonomía y función originales bajo la dirección de Josep Amargós, jefe de la VIª sección de la Exposición Universal.

³¹ « La construcción de este soberbio edificio obedece al convencimiento de que acaso fuera pequeño el levantado para el mismo objeto, por el primitivo concesionario, y al deseo de dotar a Barcelona de un templo de arte permanente y digno de su importancia » [*La Exposición, órgano oficial de la Exposición Universal de Barcelona en 1888*, 27, 31 de julio de 1887, Barcelona, Ed. Sociedad de Obreros electricistas, pp. 2-3]. El Palacio de Bellas Artes de Barcelona ocupaba exactamente el mismo solar que el actual y abandonado edificio de Juzgados, solar sito entre la calle Pujades, la calle Picasso, la Placeta del Comerç y la Avenida Lluís Companys.

³² *Catálogo general oficial* (1888), Barcelona, Inc. N. Ramírez y Ca, p. 97 [El área que ocupaba la amplia estancia del órgano era de 1.984 m² y su altura alcanzaba los 35 m].

³³ « Existe una galería en este mismo piso [piso superior], que corre alrededor de estos salones [los de las naves laterales], sobre la gran sala de fiestas que teniendo 180 metros de desarrollo y una anchura de 3 metros, mide por lo tanto 540 m² » [Ídem.].

como a las escaleras laterales que permitían ascender al piso superior³⁴. De toda la distribución general del flamante Palacio de Bellas Artes debemos interesarnos por el descrito Salón Central, puesto que en la suntuosa estancia, concretamente en la balconada perimetral sita en el primer piso, se instalaría el definitivo órgano eléctrico de Amezua, objeto central de este estudio.

El cambio de edificio obligaba a que, de nuevo, el organero Aquilino Amezua tuviera que ponerse de acuerdo con otro arquitecto, en este caso August Font, para poder culminar su empresa de realizar el primer órgano eléctrico en España. Lo elaborado hasta el momento junto a Jaume Gustà de poco servía (trabajos que todavía se hallaban cobijados en el edificio reconvertido en Umbráculo), puesto que ahora era el arquitecto en jefe de la IIIª sección de la Exposición Universal (August Font), quién definiría la fisonomía del magno instrumento. El cuerpo principal del órgano se instalaría en la testera Sur del Salón Central del Palacio, « pero á condición de variar los planos antiguos [los realizados por Gustà] por otros nuevos [los de Font], en consonancia con las líneas arquitectónicas del nuevo edificio »³⁵. Esta última información es básica para comprender la fachada y la estructura del instrumento, la cual estaba realizada en madera tallada con todo tipo de detalles ornamentales impuestos siempre por el arquitecto. Aquilino era el encargado de construir el órgano, de controlar las cuestiones técnicas para el buen funcionamiento del mismo, pero Font era quien diseñaba la fisonomía que debía tener³⁶. Como ya anunciábamos al ocuparnos del primer proyecto, resulta interesante relacionar el órgano como mobiliario complementario del conjunto arquitectónico, dentro del cual, y bajo las ideas del eclecticismo imperante, todo era visto como un *ensemble* unitario con una consonancia lógica estética y conceptual.

El nuevo proyecto impuesto por August Font se valora a través de diversos bocetos realizados en los primeros diseños del Palacio de Bellas Artes, todos ellos datados en el mes de junio de 1887³⁷. En cuanto a los alzados

³⁴ Para un estudio exhaustivo del Palacio de Bellas Artes de August Font como objeto arquitectónico, véase Sergio Fuentes Milà (2010), Opus cit., pp. 31-115 y Sergio Fuentes Milà (2013), Opus cit., pp. 137-172.

³⁵ Noemis (1890), Opus cit., p. 40.

³⁶ « El arquitecto encargado de la construcción del Palacio recibió entonces el encargo de hacer otro plano que compaginara mejor que el ideado antes por el señor Gustà, con el resto del edificio » [Ídem.].

³⁷ Uno de los bocetos exclusivos que Font dedica al órgano, realizado en lápiz, se encuentra en el archivo del Colegio de Arquitectos de Cataluña demarcación Barcelona (COAC) [*Alzado del Órgano* [s.d.] (escala 1:10); H 102C/71.Reg.3247]. Font también dedica diversos alzados al órgano para comprobar cómo queda integrado en el gran Salón Central, cosa que demuestra el interés por la búsqueda del conjunto del Palacio de Bellas Artes a favor de la

realizados de la mano del propio Font, inéditos hasta la fecha, se aprecia cómo la fachada de madera propuesta consiste en repetir la forma externa de las fachadas arquitectónicas Norte y Sur del Palacio de Bellas Artes: un cuerpo central de tubos de disposición simétrica que quedan coronados por una estructura triangular en madera que en su extremo quedaría rematada por un busto de F.Salinas (correspondía a la testera de cerramiento que en las fachadas arquitectónicas citadas muestra la altura del Salón Central mediante una finalización en hastial escalonado y que posee una gran ventana termal); y dos cuerpos laterales verticales de madera coronados con cúpulas exactamente iguales que las torres que flanquean el cuerpo central de las fachadas citadas. En cuanto a las torres, aunque incorporan un juego de cresterías en talla que siguen los motivos florales que encontramos infinitud de ocasiones en el mobiliario de ajardinamiento del Parque de la Ciudadela, éstos no aparecen en la torre arquitectónica exterior. En cambio, el dibujo de la cobertura cupular sí que es el mismo, ya que se reitera el juego de escamas que en las torres exteriores del edificio se realiza a base de cerámica vidriada anaranjada dispuesta por la empresa Romeu i Escofet, aunque mediante la técnica de talla en madera. En definitiva, es un cuerpo tripartido como el de las fachadas arquitectónicas externas, resultando la repetición y citación formal de las mismas en el interior de la estancia más suntuosa y en clave de mobiliario musical de última generación. Así pues, para la forma del órgano, August Font opta por el juego visual de la autocita, la recreación en madera de las composiciones de obra externas para acoger los grupos simétricos de los tubos del instrumento, la relación vistosa y rica otorgada por el juego del interior-exterior, la búsqueda del *ensemble* decorativo en toda su potencia.

Pero lo que nos permite analizar el diseño de Font con todo lujo de detalles es un grabado de Riusset publicado en el trabajo de "Noemis" [Fig. 1]. Aunque las formas principales de los bocetos de Font descritos anteriormente, publicados con algunas modificaciones en el citado grabado, se adoptaron para hacer la definitiva fachada del órgano eléctrico³⁸, hallamos algunas diferencias en la ejecución final y las fotografías de época lo confirman. Y es que la forma consta de siete cuerpos verticales (cuatro más que en el primer boceto), siguiendo el juego visual del proyecto, donde los cuerpos verticales de los extremos y también el central estaban rematados en su punto más elevado por cúpulas talladas que repetían la forma de las cúpulas con escamas de las torres exteriores del Palacio. Hasta aquí como en

consonancia de las formas entre órgano y edificio [COAC: *Fachada Sur, principal* (escala 1:50); H 102E/21.Reg.2712].

³⁸ Para poder asimilar la relación formal entre los cuerpos arquitectónicos exteriores del Palacio de Bellas Artes, con la forma del órgano de Amezua, así como para seguir bien nuestro discurso, proponemos comparar la Fig. 1 con una imagen de la fachada Sur del Palacio [Fig. 2].

los primeros bocetos. De las tres cúpulas, la del cuerpo vertical central es la más grande y la más elevada y, al mismo tiempo, también como en las cúpulas exteriores, está rematada por una victoria alada de factura clásica, pero en lugar de sostener triunfante ramas de laurel y palmas, posee una lira que evoca la función musical del instrumento. Por otro lado, en los cuerpos verticales laterales que cierran el conjunto, las cúpulas son la mitad de grandes que la central y, en lugar de victorias aladas, están rematadas por bustos de compositores que no hemos logrado identificar³⁹. En cuanto a la situación de los tubos del órgano, en cada uno de estos cuerpos principales, se produce una distribución en forma de torreón, es decir en forma de semicírculo convexo. Otro caso es el de los cuerpos intermedios (cuatro en total: dos a cada lado del cuerpo vertical central), ya que compositivamente sirven de unión entre el cuerpo central y los dos laterales del extremo, y por ello sus tubos se distribuyen de manera simétrica y regular, concluyendo en su elevación en líneas horizontales. Éstas quedan rematadas por medio de una crestería de motivos florales y roleos con la característica factura de las decoraciones exteriores del Palacio de Bellas Artes. Liras rodeadas de ramas de roble y de laurel sirven de coronamiento⁴⁰, siguiendo una vez más la iconografía y los conceptos del "ornamento significante" que Charles Garnier aplica en la *Opéra* de París⁴¹. El resto de espacios quedan decorados por

³⁹ Siguiendo los primeros bocetos de Font [COAC: *Alzado del Órgano* [s.d.] (escala 1:10); H 102C/71.Reg.3247], podemos deducir que uno de los dos bustos de la forma definitiva del órgano es Francisco Salinas (1513-1590). Humanista que estudió canto y órgano en la Universidad de Salamanca, donde consiguió ser catedrático. Se convirtió en uno de los músicos más valorados en el siglo XIX, siendo a la vez una personalidad romántica por la falta de datos sobre sus trabajos musicales, entre los cuales destaca el órgano (sólo publicó *De Musica libri Septem* en 1577, una obra que reflexionaba sobre la relación entre el verso y la melodía). Fue amigo del poeta religioso Fray Luís de León, quien le dedicó una oda, la *Oda a Salinas* (1577), donde se realzan las cualidades de Salinas como compositor y organista, cosa que hace que esté presente en el órgano de Amezua. Con él, se reafirma el concepto de realizar un instrumento patriótico aludido en nuestro discurso a través de las palabras del propio organista vasco, materializando el reclamo de la tradición organera española.

⁴⁰ La presencia de la misma lira, también la podemos encontrar en la fachada Norte o de jardín del Palacio de Bellas Artes (aparece en las enjutas, entre el juego trigeminado de arcos), cosa que demuestra y reafirma esta autocita constante que encontramos en el órgano de Aquilino Amezua en relación al edificio de Font [COAC: *Fachada Norte, posterior* (H 102E/21.Reg.2699)].

⁴¹ Al tratar esta cuestión, Charles Garnier afirmaba que « les ornements sont au service de caractériser nettement la destination de l'édifice dans lequel ils sont mis en oeuvre » [Charles Garnier (1878), *Le Nouvel Opéra de Paris*, vol. I, París, Ducher et Cie, p. 79]. A través de elementos como la lira se llega a la « distinction particulière » [Ibidem., vol. I, p. 80] tanto del edificio como de los accesorios que también lo repiten, en el caso del Palacio de Bellas Artes de 1888 el órgano eléctrico de Amezua. Igual que en la *Opéra* parisina, de un modo formal se insiste en la presencia de la música mediante la repetición, a veces abusiva, de la lira como ornamento significante. Se recurre a esta misma práctica formal, basada en ese concepto de la « distinction particulière » aludida. En el edificio de Font se hallan otras citas del edificio *Style Second Empire* de Garnier, destacando la articulación de cuerpos de la fachada Sur donde se establece una evidente relación con la fachada principal

motivos florales y cenefas diversas, todas ellas talladas en armonía y en relación a la « consonancia con las líneas arquitectónicas del nuevo edificio »⁴² pretendida por August Font.



Fig. 1. Órgano Eléctrico de la Exposición Universal de 1888 [grabado F.Riusset].



Fig. 2. Palacio de Bellas Artes de Barcelona, August Font i Carreras, 1887-1888 [fotografía P.Audouard].

Además de su fisonomía, su posición en el espacio hace que el instrumento adquiriera una gran importancia estética dentro del *ensemble* arquitectónico, convirtiéndose en el verdadero punto de fuga de todo el Salón Central. Esa idea materializada por Font mediante las formas seleccionadas para la composición decorativa de la fachada del órgano, acompañadas por la situación de privilegio en la imponente y suntuosa estancia, quedará todavía más reforzada en las reformas efectuadas en el Palacio de Bellas Artes entre 1890 y 1891. Con motivo de la Primera Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Barcelona, el edificio debía ser restaurado y adecentado, y algunas de las actuaciones que se realizaron a destacar fueron: « ensanchar el tablado donde se colocan las orquestas y coros en el salón de conciertos [Salón Central], y construir dos escalinatas que llegarán hasta la tercera parte del salón »⁴³. De tales obras se encargó el arquitecto municipal de Barcelona (Pere Falqués) y August Font, este último por haber sido el creador del Palacio años antes. De todo ello, destacamos la presencia de las nuevas escaleras, accesorio del Salón Central que se mantuvo hasta la

de la *Nouvel Opéra* [Para más detalle, entre otros, véase: Sergio Fuentes Milà (2010), *Opus cit.*, pp. 42-82; y Sergio Fuentes Milà (2012), *Opus cit.*, pp. 45-47].

⁴² Noemis (1890), *Opus cit.*, p.40.

⁴³ *La Vanguardia*, 21 de noviembre de 1890, Barcelona, p. 2.

destrucción del conjunto arquitectónico en 1942. Con ese fin, Font propuso dos proyectos diferentes, ambos bajo el criterio de unidad estética y estilística ya señalado. La primera opción consistía en una doble escalera de dos tramos, con escalones regios. El conjunto estaría formado por dos brazos laterales que servirían para ascender al primer piso, comunicando el nivel inferior del Salón Central con la balconada perimetral donde estaba situado el órgano de Amezua.

Cada brazo lateral arrancarían desde un descansillo, quedaría adosado al muro del Salón y se unirían (ambos brazos) en el centro del ala Norte de la balconada, justo en el lugar del cuerpo principal del órgano, sirviendo el instrumento de coronación del conjunto, generando un imponente juego visual de perspectiva⁴⁴. Por otro lado, el segundo y definitivo proyecto (igualmente firmado por August Font), también se componía de dos brazos de escaleras de ascenso, ambos situados en el mismo lugar que el primer proyecto (ala Norte del Salón Central)⁴⁵. En este caso, Font propone una escalera de tipo imperial (de ida y vuelta).

La diferencia con respecto al primer proyecto radica en que, en este caso, se ascendía mediante tres tramos, generando un juego de pasillos inferiores entre las escaleras. Sin embargo, se utiliza igualmente el órgano de Amezua como punto y elemento focal de la composición arquitectónica, otorgando al instrumento todavía más importancia por resultar el elemento culminante del ascenso. Así pues, tales reformas arquitectónicas deben su forma y su distribución tanto al órgano en sí como a la situación original de éste, generando una grandilocuente visión de conjunto instrumento-edificio.

Pero volviendo a la construcción del órgano, pese a que los diseños de Font se realizaron conjuntamente con la proyección arquitectónica del Palacio de Bellas Artes (de junio a principios de julio de 1887), Amezua tuvo que esperar un largo período de tiempo para poder retomar su empresa. Y es que la construcción del órgano tenía que ejecutarse dentro del Palacio, edificio que estaba en proceso de realización y que, debido a los problemas que se presentaron en el momento preciso de elevar la cubierta de hierro del Salón Central, hizo ampliar la demora. Los retrasos en la entrega de las piezas de hierro eran continuos y, si la finalización de la cubierta del Salón Central

⁴⁴ Este primer proyecto en acuarela se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB): *Palau de Belles Arts, Saló Central* (01802, 6.1/1374). En él hallamos un nuevo dibujo de la forma de fachada y distribución de tubos del órgano de Amezua, así como de su situación como punto focal culminante de la composición global del Salón Central del Palacio de Bellas Artes.

⁴⁵ *Planta Palau Belles Arts i detalls de l'escala* (AHCB: 03868, 6.3/1520) / *Palau Belles Arts planta i dos alçats amb detalls del vestíbul i lloc on s'hauria de col·locar l'orquestra* (AHCB: 03869, 6.3/1521).

estaba prevista para el 5 de diciembre como máximo, la disposición de la misma no quedó realizada en su totalidad hasta mitad de febrero⁴⁶. En relación a tales problemas, el arquitecto del edificio siempre se lamentaba: « la obra de hierro, que fue durante toda la construcción la gran barrera que se estrellaron todos los esfuerzos dirigidos á tener terminados el edificio en el plazo fijado previamente »⁴⁷. Aunque necesariamente, tales problemas obligaron a trabajar a Amezua a contrarreloj, puesto que debía tener listo e instalado el instrumento para el día de la inauguración de la Exposición Universal⁴⁸, el traslado y construcción del órgano pudo realizarse finalmente antes de concluir todas estas cubiertas.

Los materiales del futuro órgano todavía estaban custodiados en el Umbráculo del Parque, y para realizar este traslado, que a su vez supondría la reanudación de los trabajos para erigir e instalar el instrumento, Amezua tuvo que esperar hasta el 13 de diciembre de 1887. Tal y como ya hemos anunciado, pese a que las cubiertas del Palacio no estaban del todo finalizadas para esa fecha, Amezua ya disponía de espacio suficiente como para continuar la construcción del órgano y adecuarlo al lugar donde iría situado. Así pues, la fecha señalada fue dispuesta por Elies Rogent y confirmada por Josep Amargós (jefe de la VIª sección de la Exposición Universal y encargado del Umbráculo). Finalmente, el traslado total hasta el Palacio de Bellas Artes de las maderas se realizó el 16 de diciembre de 1887, tres días después de lo previsto y a importe y cargo del jefe de la IIIª sección, August Font. Gracias al documento del traslado, donde se halla también el recibo fechado⁴⁹, sabemos la cantidad de madera empleada en este magno instrumento moderno: estaba compuesto de 32 tablas de 6,80

⁴⁶ Si la preparación inicial para la colocación de los cuchillos del Salón comienzan el 2 de enero de 1888 [*Carta de August Font a Elies Rogent* (2 de enero de 1888); COAC : "Fons: A.Font, Projecte: Palau de Belles Arts, Signatura: C 330/47G, nº334"], hemos de tener presente que la colocación propiamente de estos cuchillos en la estructura general se realiza en el período comprendido entre el 23 de enero y el 15 de febrero de 1888, con más de dos meses de retraso [*Memoria explicativa de la marcha de los trabajos* (1888), COAC: "Fons: August Font / Projecte: Palau de Belles Arts / Signatura: C 335/47 I, C 328/47.45"]. El 5 de mayo de 1888, se fija el último de los cuchillos de la estructura realizada por Joan Torras Guardiola, el apodado "Eiffel catalán".

⁴⁷ *Memoria explicativa de la marcha de los trabajos* (1888) [COAC: "Fons: August Font / Projecte: Palau de Belles Arts / Signatura: C 335/47 I, C 328/47.45"].

⁴⁸ Pese a esta pretensión, el órgano eléctrico de Amezua no se inauguró durante la ceremonia de apertura de la Exposición Universal de 1888 (20 de mayo de 1888). La primera sesión en que fue utilizado por completo data del 9 de junio del mismo año. Las crónicas de la época avalan nuestro posicionamiento [por ejemplo: El primer concierto (1888), *La Vanguardia*, 9 de junio, Barcelona, p. 2], dónde se especifica que se trató de un concierto musical interpretado por la Sociedad de Conciertos de Barcelona, bajo la dirección de Maestro Juan Goula y de un recital de órgano de la mano de Primitivo Pardás.

⁴⁹ *Entrega de madera procedente del umbráculo para la construcción del Órgano en el Palacio de Bellas Artes* (16 de diciembre de 1887) [COAC: "Fons: EXPO 1888 / Projecte: Palau de Belles Arts, A.Font / Signatura: C 327/47 A, C 327/47.13"].

metros, 44 tablas de 5 metros y 16 tablas de 4,90 metros (cada una de las 92 tablas tenía un grosor de 18 centímetros); el conjunto suponía una superficie total de 144,36 metros de madera para la estructura y la fachada.

Después de meses de trabajo, con las incomodidades de desarrollar la tarea en un edificio todavía incompleto y repleto de operarios que realizaban trabajos diversos, el resultado fue el órgano de tres cuerpos (Gran Órgano, Positivo y Pedal) dentro de las estructuras-fachadas de madera que hemos analizado anteriormente y, de este modo, siempre en consonancia con el conjunto del Salón Central y, por extensión, de todo el Palacio. El cuerpo principal estaba instalado en la testera Norte del Salón (a la altura del primer piso, donde estaba la galería perimetral con balconada), mientras que los otros dos se situaban en la testera Sur, justo en el extremo opuesto (también a la altura de la galería perimetral).

Esta disposición venía dada por el objetivo de que los múltiples efectos sonoros del órgano llenasen la amplia estancia, creando atmósferas de simultaneidad en ambos extremos. De este modo, se realizaban « los más fantásticos y sorprendentes efectos »⁵⁰. La explicación a éstos era que el instrumento empleaba el sistema eléctrico y neumático y, por ello, cuando el organista accionaba el gran teclado del cuerpo central, conseguía hacer funcionar todo el instrumento al unísono⁵¹. En este sentido, tal y como afirma Aquilino Amezua, « [...] con los pies funcionan todos los teclados juntos ó separadamente, sin necesidad de abrir ningún registro »⁵². Del mismo modo, la inclusión del uso de la caja expresiva Erard proporcionaba al organista la opción de manejar varios pedales, que permitían limitarse a una sola parte o a todos los registros del órgano. Éstas eran las dos principales ventajas que otorgaba la aplicación de la electricidad en un órgano: la posibilidad de colocar el teclado a cualquier distancia del instrumento y la de tocar varios órganos con un solo teclado. El de Bellas Artes tenía un total de 5 teclados y 21 pedales eléctricos de combinación. Además, tal y como se

⁵⁰ Art. cit., *La Exposición, órgano oficial de la Exposición Universal de Barcelona en 1888* (1887), p. 3.

⁵¹ El sistema de transmisión eléctrico se basa en el descubrimiento de los efectos magnéticos de una corriente eléctrica. Gracias a un electroimán se consigue el movimiento de un elemento ferroso que responde a la fuerza magnética arrastrando algunos de los elementos móviles de la transmisión del instrumento, como las válvulas de los secretos. Germut Letz y Laborde, hacia 1850, fue de los primeros en intentar aplicar la electricidad en un órgano con el fin de poner en comunicación los teclados con el secreto mediante hilos eléctricos. Fue en 1866 cuando Barker consiguió el sistema electroneumático. Tal y como afirma Jordi Alcaraz en su estudio técnico y general sobre el órgano como instrumento y su evolución, « la tracción eléctrica se hace absolutamente necesaria cuando existe gran distancia entre la consola y la caja o cuerpo del órgano. La transmisión por el sistema eléctrico anula por completo las dificultades técnicas derivadas del factor distancia » [Jordi Alcaraz (1998), *El órgano*, Lleida, Ed. Milenio, pp. 21-22].

⁵² Noemis (1890), *Opus cit.*, p. 49.

recoge en las descripciones de las fuentes primarias, « el instrumento [...] estará también dotado de varios juegos de voces humanas, por medio de laringes artificiales [nuevo sistema de Amezua] con las que se reforzarán las voces naturales formando de por sí otros magníficos contrastes con las masas corales á que acompañen »⁵³. Y es que ésta era otra de las características innovadoras que destacaba del órgano del Palacio, así como los sistemas mecánicos de los que estaba compuesto⁵⁴. Además, otro de los rasgos característicos del instrumento era el uso de grandes depósitos de aire en lugar de los habituales (mejorando de este modo la regularidad de la presión del mismo), así como la gran variedad de registros, que provocaban ricos efectos sonoros.

El órgano eléctrico se erigió como uno de los atractivos evidentes del Palacio de Bellas Artes y de toda la Exposición Universal y, por el mérito de haber creado este instrumento conocido en la época como el “Rey de los instrumentos”, Aquilino Amezua fue condecorado con la medalla de 1ª clase corona de oro de la Exposición. De la descripción del objeto que hace el jurado justificando el porqué del mérito a ser premiado, destaca « la potencia de su sonoridad, la buena y perfecta calidad de su timbre y fuerza de registros, siendo muy de notar el flautado y las voces humanas deliciosamente naturales [...] »⁵⁵.

Debemos especificar que desde su creación y durante todo el certamen internacional de 1888 el instrumento era propiedad de su creador, pero ya desde el mes de noviembre el ayuntamiento de Barcelona se planteó la opción de adquirirlo para emplearlo en el futuro del Palacio de Bellas Artes⁵⁶. Además del prestigio internacional que cosechó durante la Exposición, aquel órgano era el primero de tipo eléctrico construido en España y además por un organista del país. Esta idea que a la vez resulta una de las motivaciones principales para la compra del instrumento, debemos tenerla siempre muy presente, puesto que en la época que nos ocupa, el interés a veces obsesivo de lo patriótico y lo propio era más que habitual. Además, días antes de la primera propuesta de adquisición por parte del poder municipal, el propio

⁵³ Art. cit., *La Exposición, órgano oficial de la Exposición Universal de Barcelona en 1888* (1887), p. 3.

⁵⁴ Para detalle de las cuestiones meramente técnicas, véase Noemis (1890), *Opus cit.* (capítulo XI: pp. 53-57); *Órganos eléctricos de Amézua, Industria é Invenciones*, 11 de mayo de 1888; y Esteban Elizondo (2002), *Opus cit.*, pp. 365-366.

⁵⁵ Los datos de la Exposición que definían el órgano eléctrico de Amezua eran los siguientes: Objeto nº3956 / Agrupación 23 / Sección IVª. Clase 183 / Nombre: Grandes Órganos eléctricos / Expositor: Aquilino Amezua. El dictamen completo del cual hemos extraído la cita integrada en nuestro discurso fue firmado el 27 de septiembre de 1888 y también está reproducido en Noemis (1890), *Opus cit.*, pp. 94-95.

⁵⁶ *Negociado de Gobernación* (6 de noviembre de 1888) [Archivo Contemporáneo Administrativo de Barcelona (ACAB): “Sèrie D, Exp.191 (1888), nº1479”].

Amezua había expuesto en una carta enviada al segundo marqués de Comillas su necesidad económica y el gasto que suponía mantener el gran órgano eléctrico a título personal. Debemos tener en cuenta que el destinatario epistolar, Emili López Bru, había pertenecido a la comisión municipal de la Exposición y, además, tenía muy buena relación con el alcalde barcelonés del momento, Francesc Rius i Taulet. Por este motivo, Amezua pensó en el citado Marqués, también amigo suyo, como intermediario para facilitar la venta del instrumento. Observamos que la propuesta del Ayuntamiento (6 de noviembre de 1888) se realiza tres días después de que el segundo marqués de Comillas recibiese la carta de Amezua (3 de noviembre de 1888). En la carta del organero, éste recoge todas las dificultades que encontró cuando construyó el órgano, problemas que hemos ido desgranando a lo largo de estas líneas. Sobre el asunto, Amezua enumera las siguientes dificultades:

« el traslado de instalación de un edificio a otro [del Umbráculo al Palacio de Bellas Artes], habiendo tenido que desechar toda la escultura construida con arreglo á las líneas arquitectónicas del Umbráculo para sustituir con otras en armonía con el estilo del Palacio de Bellas Artes; [...] el retraso en remediar las condiciones acústicas del mismo [...] y finalmente las goteras del edificio que me inundaron el órgano en la última quincena de septiembre pasado [...] »⁵⁷.

Estos tres problemas le ocasionaron un elevado coste a la obra, siempre sufragada a título personal por Aquilino⁵⁸. En este sentido, la desmesurada inversión en el mantenimiento fue la principal contrariedad que sufrió el organero durante 1887 y 1888 y, por eso, él mismo se sinceró con Emili López Bru diciéndole que « me ha ocasionado grandes gastos y perjuicios de muchísima cuantía, que me ha llevado paulatinamente a la ruina »⁵⁹. Pensando en este objetivo, el mismo Aquilino ya escribió otra epístola, datada el 19 de octubre de 1888⁶⁰, para proceder al peritaje del órgano, cosa que demuestra las urgencias económicas del organero por el coste de los contratiempos que habían encarecido la obra.

⁵⁷ *Carta de Aquilino Amézua al Marqués de Comillas* (3 de noviembre de 1888) [ACAB: "Sèrie D, Exp.191 (1888)"].

⁵⁸ Todos los costes del órgano fueron asumidos por Aquilino Amezua, exceptuando el traslado de los materiales del Umbráculo al Palacio de Bellas Artes, que fue costeadado con el presupuesto de la IIIª sección de la Exposición Universal (dirigida por August Font), tal y como se recoge en el documento: *Entrega de madera procedente del umbráculo para la construcción del Órgano en el Palacio de Bellas Artes* (16 de diciembre de 1887) [COAC: "Fons: EXPO 1888 / Projecte: Palau de Belles Arts, A.Font / Signatura: C 327/47 A, C 327/47.13"].

⁵⁹ *Carta de Aquilino Amezua al Marqués de Comillas* (3 de noviembre de 1888) [ACAB: "Sèrie D, Exp.191 (1888)"].

⁶⁰ *Carta de Aquilino Amezua para proceder al peritaje del órgano del Palacio de Bellas Artes* (19 de octubre de 1888) [ACAB: "Sèrie D, Exp.191 (1888)"].

Sobre la cuestión, el posicionamiento del ayuntamiento de Barcelona fue desde el principio claro: comprar el órgano eléctrico. Uno de los concejales, el banquero Manuel Girona, especificó al alcalde Rius i Taulet la necesidad de adquirir el instrumento « por la importancia que dán al local que los contiene »⁶¹. Pero pese a la firme decisión, podemos consultar otros documentos en que el maestro vasco, por si acaso, insistía en recibir una respuesta contundente por parte del poder municipal, ya que le urgía el dinero y si se alargaba la demora debía continuar pagando el costoso mantenimiento del órgano⁶².

Rápidamente, el Ayuntamiento encargó a José Ribera Miró⁶³ el peritaje del instrumento, quien lo valoró en 185.000 pesetas. En este documento oficial, Ribera describe con todo lujo de detalles el órgano de Amezua, valorando sus prodigios y sus innovadoras técnicas, así como la diversidad de registros y el sistema eléctrico y neumático⁶⁴. Al precio señalado se le descontó el 10% y, además, con el fin de asegurarse la venta, Aquilino Amezua fijó una segunda rebaja, dejándolo en 148.000 pesetas. Gracias a las constantes facilidades, finalmente el cierre del acuerdo suponía la adquisición del órgano por 135.000 pesetas⁶⁵.

Insistimos en el episodio de la compra porque el instrumento, sin duda, resultó el principal atractivo del Palacio de Bellas Artes. Su presencia hacía, tal y como afirmaba en su carta Manuel Girona, que el continente

⁶¹ *Carta de Manuel Girona a Francesc Rius i Taulet* (12 de noviembre de 1888) [ACAB: "Sèrie D, Exp.191 (1888)"].

⁶² En una nueva carta fechada el 13 de diciembre de 1888, Amezua rebaja el 10% del precio de venta del órgano (esta reducción ya estaba contemplada por el convenio inicial), y con tal de insistir en la importancia del instrumento afirma que « son los más adelantados que se conocen y sumamente necesarios para esta capital » [*Carta de Aquilino Amezua al Ayuntamiento de Barcelona* (13 de diciembre de 1888), ACAB: "Sèrie D, Exp.191 (1888)"].

⁶³ José Ribera i Miró en ese momento era el maestro director de la Capilla de Música de Santa Ana.

⁶⁴ En la Junta Municipal de Barcelona del 8 de enero de 1889 se encarga a José Ribera que realice el peritaje del órgano [ACAB: *Actes* (1/I/1889-31/XII/1889), folio 26; n°73, 7-C-7, A 134]. Ribera hace una primera valoración que queda recogida en una carta enviada por él mismo al Ayuntamiento barcelonés [(24 de enero de 1889), ACAB: "Sèrie D, Exp.191 (1888)"], pero en el documento completo y oficial será donde se halla la valoración económica por la adquisición definitiva [(5 de febrero de 1889), ACAB: "Sèrie D, Exp.191 (1888)"].

⁶⁵ Se recoge la nueva oferta de Amezua en *Carta d'Amezua a l'Ajuntament de Barcelona* (19 de febrero de 1889) [ACAB: "Sèrie D, Exp.191 (1888)"]. La adquisición definitiva del órgano por parte del ayuntamiento de Barcelona se concreta oficialmente en la Junta Municipal del 7 de marzo de 1889 [ACAB: *Actes* (1/I/1889-31/XII/1889), folio 200; n°73, 7-C-7, A 134]. El último documento relativo a esta cuestión es la carta de Amezua exigiendo una copia del dictamen promulgado en el Acta citada [*Carta d'Aquilino Amezua a l'Ajuntament de Barcelona* (29 de mayo de 1889) ACAB: "Sèrie D, Exp.191 (1888)"].

arquitectónico tuviese mucha más importancia, y esto quedó evidenciado durante el período en que la Exposición Universal de 1888 permaneció abierta al público. Y de ello dan constancia los recitales ejecutados por Primitivo Pardás (1829-1897), Roberto Goberna (1859-1934) y el célebre organista francés Eugène Gigout (1844-1925)⁶⁶. El órgano era tan valorado por la sociedad barcelonesa que incluso en un breve periodo de la Exposición Universal en que los recitales dejaron de celebrarse, aparecieron en la prensa quejas y posibles soluciones al respecto⁶⁷.

Con la gran afluencia de público en los citados conciertos, así como el descontento general sobre la inutilización temporal aludida, queda demostrado cómo el órgano de Amezua era un elemento esencial del Palacio y de la Exposición. Todo ello explica el interés del Ayuntamiento de adquirirlo para mantener estos actos una vez finalizado el certamen y así contar con una fuente de ingresos fija. A su vez, y con esta adquisición, ya desde el poder municipal se tenía en mente que el Palacio de Bellas Artes se convirtiese en un espacio de reunión social para el ocio del ciudadano, para la celebración de actos diversos y, sobre todo, para los actos musicales más suntuosos y relevantes, características que nuestro objeto de estudio conseguía aglutinar.

Si antes de la compra el propio Amezua se encargaba del mantenimiento del órgano, así como de afinarlo sin recibir ningún tipo de remuneración ya que era la persona que mejor conocía el instrumento, esta tarea la continuó ejerciendo cuando el órgano era propiedad del Ayuntamiento. Por estos trabajos esporádicos, Aquilino recibía unos ingresos extras. La primera vez

⁶⁶ Durante la Exposición Universal de Barcelona de 1888, el órgano de Aquilino Amezua fue utilizado por diversos organistas. A continuación recogemos tanto sus nombres como las sesiones que realizaron cada uno de ellos: Primitivo Pardás (9/VI/1888 la inauguración oficial del instrumento, 10/VI/1888, 13/VI/1888, 14/VI/1888, 15/VI/1888, 16/VI/1888, 17/VI/1888, 18/VI/1888, 24/VI/1888); Roberto Goberna (6/VII/1888, 8/VII/1888, 23/IX/1888, 30/IX/1888, 8/XII/1888); Eugène Gigout (27/IX/1888, 29/IX/1888, 7/X/1888). Debemos añadir que era tal el éxito de los recitales de órgano realizados en el instrumento de Amezua, que a partir del 20 de junio de 1888 y hasta mitad de julio se realizaron conciertos por la mañana y por la tarde para amenizar las visitas de la Exposición. Normalmente era Primitivo Pardás quien se encargaba de estos recitales, que se celebraban cada día de 10 a 12 horas y de 15 a 19 horas al precio de 2 reales.

⁶⁷ Se extendió el rumor de que el órgano eléctrico tenía desperfectos graves, cosa que motivó las quejas de los visitantes, ya que escuchar el "Rey de instrumentos" era una de las principales atracciones [*La Vanguardia*, 18 de julio de 1888, Barcelona, p. 2]. Meses después, las quejas sobre la inutilización del órgano de Amezua se avivaron al ver que la Comisión de la Exposición no había puesto ninguna solución y no habían sido reparados, criticando el desagradable, exagerado y absurdo « silencio de Bellas Artes » [*La Vanguardia*, 9 de septiembre de 1888, Barcelona, p. 2]. A finales del mismo mes de octubre se retomará el uso del gran instrumento con un Gran Concierto realizado por Roberto Goberna (el del día 23) y con la serie de conciertos ejecutados por el célebre organista parisino Eugène Gigout (27/IX/1888, 29/IX/1888, 7/X/1888).

que el órgano se ha de arreglar, sin olvidar el período de inutilización durante el certamen universal, corresponde a principios de 1891, sólo dos años después de adquirirlo. A cambio de unos honorarios considerables valorados en 1.500 pesetas, Aquilino Amezua recupera toda la potencia original del ya órgano municipal⁶⁸, tarea que ha de volver a realizar el año siguiente (1892)⁶⁹. Pero un par de años más tarde, el aparato volvía a presentar un lamentable estado, siendo inservible según muchos expertos. Precisamente, éste fue el motivo que forzó la dimisión del Organista Oficial Honorario del Palacio de Bellas Artes, Roberto Goberna, a principios de marzo de 1894⁷⁰.

Él fue quien ejecutó diversos conciertos desde la compra municipal del instrumento⁷¹. Esta decisión que evidencia la poca efectividad de las restauraciones esporádicas realizadas hasta la fecha, llevó al Ayuntamiento a dictaminar una nueva gestión de la problemática, aparentemente interminable, del órgano eléctrico de Bellas Artes. En esta dirección, el episodio a destacar y la reparación más importante fue la que se efectuó días después de la dimisión de Goberna, reparación considerada como "la definitiva". Este dictamen debe tenerse presente, porque tiene como objetivo no solo reparar el instrumento, sino también modernizarlo. Se especifica lo siguiente:

« que se utilice para el funcionamiento de los órganos del Palacio de Bellas Artes, el motor a gas sistema Otto de dos caballos de fuerza, hoy inservible y depositado en el antiguo Matadero [...] que se construya por el organero D.Aquilino Amézua la tubería de comunicación entre los dos órganos, 450 pts [...] que a fin de evitar nuevos gastos de mayor importancia y deterioros en los grandes órganos expresados, se confíe su conservación, reparación y afinaciones, de manera que estén siempre

⁶⁸ Esta decisión queda recogida en el Acta del 24 de marzo de 1891 [ACAB: *Actes* (1/I/1891-30/VI/1891), folio 198; nº78, 7-C-7, A 134].

⁶⁹ « Que se proceda á la reparación del órgano eléctrico instalado en el Palacio de Bellas Artes » (15 de septiembre de 1892) [ACAB: *Actes* (1/VII/1892-31/XII/1892), folio 154; nº81, 7-C-7, A 134].

⁷⁰ « Se acepta la dimision a D.Roberto Goberna del cargo de organista del Palacio de Bellas Artes » (1 de marzo de 1894) [ACAB: *Actes* (1/I/1894-30/VI/1894), folio 101; nº84, 7-C-7, A 134]. La noticia también apareció en la prensa periódica, donde se recoge que el organista decide hacerlo « fundándose en que están en mal estado los órganos eléctricos instalados en dicho palacio » [*La Vanguardia*, 18 de febrero de 1894, Barcelona, p. 2].

⁷¹ Durante el tiempo en que Roberto Goberna fue Organista Oficial del Palacio de Bellas Artes y hasta su dimisión realizará recitales de órgano eléctrico las siguientes fechas: 4/VI/1891, 6/VI/1891, 7/VI/1891, 16/VI/1891, 27/IX/1891, 4/X/1891, 18/X/1891, 21/XII/1891, 3/I/1892, 10/VII/1892, 23/X/1892, 27/X/1892, 30/X/1892, 6/XI/1892, 13/XI/1892, 17/XI/1892, 20/XI/1892, 24/XI/1892, 27/XI/1892, 1/XII/1892, 4/XII/1892, 11/XII/1892, 18/XII/1892, 22/XII/1892, 26/XII/1892, 6/I/1893, 19/I/1893, 15/VII/1893, 25/VII/1893, y 12/XI/1893.

en perfecto estado de funcionamiento a su constructor D.Aquilino Amézua mediante el abono de 600 pts [...]”⁷².

En definitiva, éste es el dictamen más importante en relación al difícil mantenimiento del órgano del Palacio, ya que en él se otorga oficial y definitivamente la reparación periódica a Aquilino Amezua firmando un contrato que le facilitaba un salario semestral. La nueva decisión permitía que el instrumento estuviese en perfectas condiciones permanentemente. Esta etapa se desarrollaría desde la fecha del nombramiento (1894) hasta 1899. Surge aquí la problemática de la residencia del organista, ya que según Elizondo, Aquilino Amezua se instala en Azpeitia en 1892, pese a que mantiene taller en Barcelona.

A pesar de esto, los arreglos realizados en esta etapa incierta se limitan a junio de 1895, abril de 1897 y febrero de 1898, tal y como consta en las actas municipales de Barcelona⁷³. De este modo, se nos plantean dos hipótesis: la primera es que esos arreglos los efectuase el propio Amezua en persona durante posibles visitas a la ciudad condal en esas fechas concretas; la segunda es que de dichos arreglos se encargasen los discípulos del taller de Amezua sito en Barcelona. De una manera u otra, los pagos están a su nombre.

Pero a partir de 1899, Aquilino Amezua ya no se encargó más de esta tarea de mantenimiento, que pasó oficialmente a manos del organista Pau Xuclà⁷⁴. No obstante, el cuidado que recibía el órgano de Bellas Artes era dudoso, y muestra de ello es lo sucedido en 1902. En noviembre de ese año, la prensa publicó lo siguiente: « han sido sustraídos del órgano del Palacio de Bellas

⁷² « Aprobación del dictamen proponiendo los medios concernientes al arreglo definitivo de los órganos instalados en el Palacio de Bellas Artes » (13 de marzo de 1894) [ACAB *Actes* (1/I/1894-30/VI/1894), folio 127; nº84, 7-C-7, A 134]. La noticia se filtra en la prensa días antes [*La Vanguardia*, 10 de marzo de 1894, Barcelona, p. 2].

⁷³ En el Acta del 27 de junio de 1895 se aprueba el primer pago a Amezua, correspondiente a los meses de abril a diciembre de 1894 [ACAB: *Actes* (1/I/1895-30/VI/1895), folio 430; nº86, 7-C-7, A 134]. Estos sueldos los continúa recibiendo durante 1897 [(8 de abril de 1897); ACAB: *Actes* (1/I/1897-30/VI/1897), folio 237; nº90, 7-C-7, A 134], y 1898 [(16 de febrero de 1898); ACAB: *Actes* (1/I/1898-30/VI/1898), folio 168; nº92, 7-C-7, A 134].

⁷⁴ Pau Xuclà i Camprubí (1868-1953) fue uno de los discípulos de Aquilino Amezua en Barcelona [según las fuentes del Archivo Personal Gabriel Blancafort i París], y por este motivo consiguió el puesto de trabajo que dejó libre su maestro, seguramente por su traslado definitivo en 1899 a Pasajes de San Pedro (Guipúzcoa), dónde construyó el órgano de la Catedral de Sevilla de 1903 [Esteban Elizondo (2002), *Opus cit.*, p. 364]. El dictamen que aprueba el nuevo contrato a favor de Xuclà fue aceptado el 6 de diciembre de 1899, especificando que el sueldo no será semestral, sino anual, y que constaría de un total de 400 pesetas, muy inferior que lo que cobraba Amezua de 1895 a 1899 [ACAB: *Actes* (1/VII/1899-31/XII/1899), folio 427; nº95, 7-C-7, A 134]. El primer sueldo de Xuclà data del 3 de agosto de 1900 [ACAB: *Actes* (6/VII/1900-28/IX/1900), folio 144; nº98, 7-C-7, A 134] y hallamos cobros de este tipo hasta 1911.

Artes dos tubos del mismo y otras piezas no menos necesarias [...] Ahora vaya a saber dónde han ido a parar estos dos tubos, que no son precisamente de homeopatía, sino de los más grandes que tiene el instrumento »⁷⁵. La noticia concluye afirmando con resignación e impotencia que « un día desaparecerá todo el órgano y el Maestro Goberna y el Palacio de Bellas Artes y todo sin que nadie se dé cuenta »⁷⁶. Este trato de abandono preludia el trágico final acaecido en 1942, aunque a principios del siglo XX se intentaba solucionar mediante las actuaciones puntuales de Xuclà. De las muchas restauraciones que realizó el discípulo de Aquilino, destacamos por encima de todas ellas la de 1907, por la que Xuclà recibió la elevada suma de 10.000 pesetas⁷⁷, ya que además resultó una importante modificación del instrumento, en cuanto a técnica se refiere. Y es que tal y como critica en su artículo Thomas, a partir de dicha remodelación lo único que quedó del órgano de 1888, fueron sus materiales primigenios⁷⁸.

Los tres cuerpos se redujeron a dos, situados en cada uno de los extremos del Salón Central del Palacio. Pero lo más importante es que se suprimieron todas las transmisiones eléctricas, exceptuando las del cuarto teclado⁷⁹. Para los demás teclados se adoptó el método de transmisión mecánica, mientras que para los pedales se empleó el sistema tubular. Esta eliminación de casi todo el sistema eléctrico en 1907, hizo que la naturaleza primigenia y exclusiva del órgano de Amezua quedase claramente alterada y dañada. Pero dicha modificación parcial del sistema del instrumento fue aceptada por el propio Ayuntamiento, que se lamentaba de que hacia el año 1900, al órgano ya le fallaban la mayoría de los sistemas eléctricos y, además la estructura interna y la fachada, presentaban un lamentable estado, amenazando incluso el desplome y la ruina.

A todo ello, hemos de sumarle los gastos continuos destinados a pagar a un organero todas las reparaciones durante años. Pero a esta decisión llevada a cabo por todas las problemáticas estéticas, económicas y prácticas, hemos de añadir que otra de las cuestiones de fondo era, seguramente, la inercia y admiración de la escuela francesa en el contexto barcelonés. En este sentido, Pau Xuclà, responsable de la remodelación de 1907 y ferviente seguidor de la corriente organera gala encabezada por el citado Gigout, defendía, igual que

⁷⁵ *Cu-cut!*, 45, 6 de noviembre de 1902, Barcelona, p. 748 [La traducción al castellano es nuestra]. En el mismo número de esta revista se dedica un poema a este hurto de los tubos del órgano del Palacio de Bellas Artes, titulado « No val abadar » [traducción: « No despistarse »], pp. 741-742.

⁷⁶ Ídem.

⁷⁷ (3/XII/1907); ACAB: *Actes* (12/XI/1907-31/XII/1907), folio 123; nº144, 7-C-7, A 134.

⁷⁸ Josep Maria Thomas (1928), *L'orgue del Palau de Belles Arts de Barcelona II*. Art. cit., p. 358.

⁷⁹ Corresponde al teclado "Ecos".

el organista de Saint Agustin de París, que el mejor sistema para los órganos era el de palanca Barker⁸⁰, criticando duramente el eléctrico.

Xuclà efectuó las actuaciones de mantenimiento hasta 1911 aproximadamente, cuando encontramos el último recibo a su nombre tras la reparación de aquel mismo año⁸¹. Desde entonces no es recogida ninguna reparación más del instrumento, llegando hasta el momento en que el Palacio de Bellas Artes fue declarado ruinoso, conjuntamente al resto de instalaciones del edificio. Y es que debido a los bombardeos sufridos en Barcelona entre los días 16 y 18 de marzo de 1938, durante la Guerra Civil española y ejecutados por la aviación legionaria fascista italiana, la histórica arquitectura recibió una bomba justo en pleno Salón Central a las 7:45 horas de la mañana del día 17⁸². Desde entonces, el edificio quedó abandonado hasta que en 1941 el primer Ayuntamiento franquista de Barcelona lo declaró en ruinas⁸³ y decidió derribarlo un año después, revendiendo los materiales estructurales a las empresas del alcalde Miguel Mateu Plà, apodado "Miguel del hierro".

Mucho más difícil es saber con seguridad qué suerte corrió el órgano eléctrico después del derribo del Palacio. Sobre este asunto, en la prensa periódica de la época se asegura que toda la estructura y los tubos que componían el conjunto fueron desmontados y llevados a la iglesia de Santa María del Mar: « El órgano de Bellas Artes a Santa María del Mar: Acordada la demolición del viejo edificio llamado Palacio de Bellas Artes, su órgano será instalado en la basílica de Santa María del Mar, adonde han llegado ya algunas de sus piezas para su próximo montaje »⁸⁴.

⁸⁰ El sistema neumático de palanca Barker era el aplicado continuamente en los órganos del francés Cavaille-Coll. Debemos destacar, entre otros elementos, que esta máquina neumática facilitaba el uso de uniones de diversos teclados [para más detalle ver E. Elizondo, Opus cit., pp. 125-126].

⁸¹ (5 de octubre de 1911); ACAB: *Actes* (21/IX/1911-2/XI/1911), folio 128; nº175, 7-C-7, A 134.

⁸² Estas especificidades quedan recogidas en un breve artículo en la revista *Música* [4, abril de 1938, Barcelona, pp.55-56], con motivo de narrar los cambios de sede de la Banda Municipal, que estaba instalada en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona desde 1924 [Para más detalle sobre la Banda Municipal de Barcelona en este edificio, véase Josep Maria Almacellas (2006), *Banda Municipal de Barcelona: 1886-1944. Del carrer a la Sala de Concerts*, Tesis Doctoral, Dir. Xosé Aviñoa, Universitat de Barcelona].

⁸³ En esa fecha se especifica e insiste en « la necesidad de desalojar inmediatamente el Palacio de Bellas Artes, que se encuentra en estado de ruina [...] » [*La obra realizada por el primer Ayuntamiento de Barcelona después de la liberación* (26/I/1939-26/I/1941) (1941), Barcelona, Ed. Ayuntamiento de Barcelona, p. 151. Esta misma ordenanza aparece recogida en el mismo texto, dentro del capítulo III ("Reconstrucción": pp. 40-54), del capítulo IX ("Obras públicas": pp. 127-133) y del capítulo X ("Cultura": pp. 137-152)].

⁸⁴ *La Vanguardia*, 10 de abril de 1942, Barcelona, p. 4.

Pese a esta noticia, el órgano parece que nunca llegó a la Iglesia del Mar, o al menos no constó su entrada según los responsables del templo. Algunas versiones afirman que la estructura y las partes del instrumento se guardaron en un almacén municipal cercano al derribado Palacio de Bellas Artes y allí permanecieron olvidados. Debemos plantearnos la posibilidad de que, igual que el hierro de la estructura del edificio vendido tras el derribo, el material de los tubos fuese desmontado para sufrir un final parejo. Tales sospechas seguramente no podrán ser demostradas o rebatidas jamás, así que más allá de esta posibilidad histórica factible, la verdad actualmente continua oculta. En un artículo escrito por Joaquim Zuera se afirma que fue Antonio Alberdi, responsable de una casa constructora de órganos de la época de la Guerra Civil y de la posguerra, quien se encargó del desguace y del traslado del órgano a los almacenes municipales situados en la barcelonesa Plaça del Fossar de les Moreres⁸⁵.

En el mismo escrito se recoge que el Sr. París, de la Associació Catalana de l'Orgue, afirma que durante el tiempo en que el órgano estaba almacenado, un 50% de sus piezas pasaron a formar parte de actuales y nuevos órganos de la empresa del citado Alberdi, así como de la empresa de la Organería Española S.A., experta en desguazar órganos para crear nuevos instrumentos o simplemente para especular con el elevado precio del material. También en la citada tesis de Elizondo se recoge una carta del propio Alberdi sin datación y enviada a Manzarraga en la que especifica « en el año 1955, los desmonté yo y trasladé a la iglesia de Sta. Maria del Mar... »⁸⁶.

Debemos decir que lo referido en la carta es totalmente erróneo, puesto que el desguace del instrumento se efectuó en 1942 y no en 1955 como dice, puesto que el Palacio de Bellas Artes ya no existía desde hacía trece años. Pese a la inexactitud, vuelve a aparecer la iglesia de Santa María del Mar como lugar de reposo oficial del instrumento, cuando en realidad éste permaneció escondido parcialmente en un almacén cercano, mientras numerosas piezas eran presuntamente revendidas. Por otro lado y volviendo al testimonio del Sr. París, el 50% restante (el no reutilizado), permaneció en dicho almacén hasta que el Ayuntamiento lo derribó en la década de los ochenta, momento en que los pocos restos que quedarían del mítico órgano

⁸⁵ Joaquim Zuera (2006), El órgano del Palacio de Bellas Artes. Exposiciones y desapariciones, *Opus Música: Revista de Música Clásica*, 5, mayo 2006. Material online: <http://www.opusmusica.com/005/expo.html> [consultado el 15/V/2010].

⁸⁶ Archivo de José María Arrizabalaga [citamos a través de Esteban Elizondo (2002), *Opus cit.*, p. 333].

de Aquilino Amezua desaparecieron por siempre jamás, ignorando por completo su actual paradero⁸⁷.

En definitiva, el órgano eléctrico creado para la Exposición Universal de 1888 es el resultado de la puesta en escena, no sólo del perfeccionamiento técnico de Aquilino Amezua asimilado a lo largo de su periplo europeo, sino también del espíritu patriótico, españolista pero a la vez con carácter internacional, tan definitorio de la época. El instrumento supuso un hito para la historia musical del país, siendo el primer órgano laico creado *ex professo* para actos artísticos y ciudadanos. Técnicamente responde a las innovaciones eléctricas de finales del siglo XIX y artísticamente a las formas arquitectónicas del eclecticismo de raíz francesa que imperó tanto en la Exposición barcelonesa como en toda España.

El órgano resultó, sin lugar a dudas, un elemento distintivo del Palacio de Bellas Artes, quedando ligado no sólo a su estética arquitectónica, sino también a su espíritu europeísta. Edificio y aparato musical quedan inmersos en ese juego de referencias tecnológicas, estéticas y de macromodelos europeos de ascendencia gala y germánica. Ambos casos, extirpados y a veces injustamente olvidados de la Barcelona actual por el drama de la contienda de 1936, son dos ejemplos interconectados de aquel espíritu ecléctico del certamen universal de 1888, donde se pretendía dotar a Barcelona y por ende a España, de edificios monumentales, suntuosos y solemnes a la manera imperial, y ricos en citas formales y en avances tecnológicos, en este caso de carácter musical.

Bibliografía

- Arranz, M.; Grau R. y López, M. (1984), *El Parc de la Ciutadella: una visió històrica*, Barcelona, Ed. L'Avenç / Ajuntament de Barcelona.
- Campo Olaso, J. Sergio del (2012), "La electricidad aplicada al órgano y la aportación de Aquilino Amézua", en *Musiker*, 19, pp.15-174.
- *Catálogo general oficial* (1888), Barcelona, Inc. N. Ramírez y C^a.
- Cowley, Neil (1986), *Els instruments de teclat a Catalunya a l'època moderna*, Barcelona.
- Elizondo, Esteban (2002), *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*, Bilbao, Ed. Universidad del País Vasco.
- *El órgano español*, *Actas del Primer Congreso*, 27-29 de octubre de 1981 (1983), Madrid, Ed. Universidad Complutense de Madrid

⁸⁷ En la misma dirección, Cowley en su trabajo inédito de 1986, fecha aproximada en que los almacenes que acogían los restos del órgano fueron derribados, concluye la problemática desaparición del magno instrumento de 1888, señalando que « sólo se sabe que, ahora mismo, una gran parte del órgano ha desaparecido por circunstancias desconocidas » [Neil Cowley (1986), Opus cit., p.16: la traducción al castellano es nuestra].

- *El órgano español, Actas del Segundo Congreso*, 26-28 de mayo de 1987 (1987), Madrid, Ed. Universidad Complutense de Madrid.
- Escalona, Josep Maria (2000), *L'orgue a Catalunya: història i actualitat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- *Exposición Universal de Barcelona: llibre del centenari 1888-1988* (1988), Barcelona, Ed. L'Avenç.
- Fuentes Milà, Sergio (2013), "El Palacio de Bellas Artes de Barcelona: el eclecticismo solemne como sede de colecciones", en Dimitra Gkozgekou e Immaculada Socias, *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo en los siglos XIX y XX*, Gijón, Ediciones Trea, pp. 137-172.
- Fuentes Milà, Sergio (2012), "El Palau de Belles Arts: un edifici oblidat", *L'Avenç*, 376, Barcelona, pp. 44-53.
- Fuentes Milà, Sergio (2010), *El Palau de Belles Arts: gènesi, vida i mort (1887-1942)*, Tesis de Máster, Dir. Joan Molet i Petit, Universitat de Barcelona.
- Garnier, Charles (1878), *Le Nouvel Opéra de Paris*, vol. I, París, Ducher et Cie.
- González, Ramón (1970), *Perspectivas para la historia del órgano español*, Madrid, Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Jambou, Louis (1988), *Evolución del órgano español: s.XVI-s.XVIII*, 2 vols, Oviedo, Ed. Universidad de Oviedo.
- Noemis (1890), *Órganos eléctricos de la exposición universal de Barcelona: su historia y descripción precedidas de algunos datos históricos referentes á la música y construcción de órganos, especialmente en nuestra patria, con algunas notas biográficas del inventor y constructor Don Aquilino Amezua*, Barcelona, Impr. Pedro Ortega
- Pedrell, Felip (1894), *Diccionario Técnico de la Música*, Barcelona, Ed. Isidro Torres Oriol.
- Thomas, Josep Maria (1928), "L'orgue del Palau de Belles Arts de Barcelona I", *Revista Musical Catalana*, Año XXV, 297, Barcelona, pp. 324-326.
- Thomas, Josep Maria (1928), "L'orgue del Palau de Belles Arts de Barcelona II", *Revista Musical Catalana*, Año XXV, 298, Barcelona, pp. 358-359.
- Zueras, Joaquim (2006), "El órgano del Palacio de Bellas Artes. Exposiciones y desapariciones", *Opus Música: Revista de Música Clásica*, 5, mayo 2006. Material online: <http://www.opusmusica.com/005/expo.html>

Sergio Fuentes Milà

sfuentesmila@ub.edu

Es licenciado en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona y concluyó esta titulación en la Université Sorbonne (París, Francia). Obtuvo el título de Master en Estudios Avanzados en Historia del Arte y es especialista en arte del siglo XIX. Actualmente forma parte del Dep. de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona donde imparte docencia y realiza su Tesis Doctoral sobre el arquitecto J. Domènech Estapà (1858-1917). Es coordinador de la revista digital internacional sobre coleccionismo *e-artDocuments* y miembro del Proyecto I+D "El arte hispánico fuera de España" (Ministerio de Ciencia e Innovación HAR2010-20145). Ha participado en congresos científicos internacionales, publicado artículos especializados y realizado numerosas conferencias en el mundo universitario. Desde 2006 colabora con la histórica galería de arte Sala Parés (Barcelona).