

ENSAYOS
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ**

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ
Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ EDITORIAL

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA
Phd. Universidad de Valladolid,
Valladolid, España

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Phd. Universidad Alberto Hurtado,
Santiago, Chile

ÁLVARO MEDINA
Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

FERNANDO QUILES GARCÍA
Phd. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla,
España

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Phd. Universidad de Bergamo, Bergamo, Italia

AMPARO VEGA ARÉVALO
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá,
Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO
MARÍA DEL PILAR LÓPEZ
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá,
Colombia

JULIÁN VELÁZQUEZ
Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá,
Colombia

JENNIFER CAMPBELL
College of Fine Arts, University of Kentucky,
Lexington, Kentucky, Estados Unidos

SUSAN TATTERSHALL
Restauradora de órganos
Denver, Colorado, Estados Unidos

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DISEÑO

JUAN LUIS RESTREPO VIANA

ASISTENCIA EDITORIAL
GINA PAOLA CORTÉS

PERIODICIDAD
SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
Cr. 30 No. 45-03
Edificio 314 Síndic
Instituto de Investigaciones Estéticas
Bogotá D. C., Colombia
insinve_bog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

revensa_farbog@unal.edu.co

DOI

10.15446/ensayos

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas
www.iiie.unal.edu.co/Numeros.html
Portal de Revistas UN
www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

INDEXADA Y RESUMIDA EN

Citas Latinoamericanas en ciencias sociales
y humanidades (CLASE, UNAM)
DIALNET (Universidad de la Rioja)
Handbook of Latin American Studies (HLAS)
Hispanic American Periodicals Index (HAPI)
LATINDEX (UNAM)
Publindex Colciencias en Categoría C
Ulrich's Periodicals Directory

Todos los contenidos de este número se encuentran bajo
licencia Internacional Creative Commons Attribution 4.0
(CC BY 4.0)



Catalogación en la publicación
Universidad Nacional de Colombia

Ensayos: Historia y teoría del arte.- Bogotá: Universidad Nacional de
Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993-
v. : il.
Semestral
ISSN: 1692-3502
1. Artes - publicaciones seriadas

ENSAYOS.
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE
Vol. XXVI, Número 43, julio-diciembre 2022
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

Contenido

Artículos

ARQUITECTURA

7

Locus Deum vs Locus Hominum:
Una hipótesis sobre las confluencias
y divisiones entre los espacios humanos
y divinos en algunos templos medievales
del Reino de Castilla

Abel Mostaza Prieto

ARTES VISUALES

21

El rostro, manifestación del Tao:
Belleza desinteresada

Pablo Andrés Montoya Soto

MÚSICA

33

El órgano en Boyacá (Colombia central)
a finales del siglo XIX

José Luis Castillo Higuera

71

Tracing the lines in the Operatic Paraphrases of
Giovanni Bottesini (1821-89)

Jaime Ramírez Castilla

Abel Mostaza Prieto

abel.mospri@educa.jcyl.es

Ens.hist.teor.arte

Abel Mostaza Prieto, “*Locus Deum vs Locus Hominum*: Una hipótesis sobre las confluencias y divisiones entre los espacios humanos y divinos en algunos templos medievales del Reino de Castilla”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVI, No. 43 (julio-diciembre 2022), pp. 7-19.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v26n43.114224>

RESUMEN

Los espacios de algunos templos cristianos rurales castellanos encierran mensajes encriptados en fenómenos lumínicos o arquitectónicos, que son comprendidos por aquellos que estaban preparados para verlos, personas que por su condición social o su labor en la cristiandad se disponían en riguroso orden en el espacio del templo y visualizaban los códigos elaborados para ellos. Este escrito presenta una hipótesis sobre la importancia del espacio arquitectónico de acuerdo a la ubicación de la feligresía (y su mentalidad) en el interior del templo.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, historia del arte; baja Edad Media, Corona de Castilla, luz equinoccial, Zamora, Burgos, Soria, Segovia.

TITLE

Locus Deum vs Locus Hominum: A hypothesis about the confluences and divisions between Sacred and Human spaces in some medieval churches of the Old Kingdom of Castile.

ABSTRACT

The spaces of some rural Castilian Christian churches contain encrypted messages in light or architecture that are only understood by those who were prepared to see them, people who, due to their social status or their tasks located themselves in strict order inside the church and visualized those codes elaborated for them. This work elaborates a hypothesis about the importance of the architectural space and the location of parishioners (and their mentality) inside the temple.

KEY WORDS

Architecture, History of art, Low Middle Ages, Crown of Castile, equinoctial light, Zamora, Burgos, Soria, Segovia.

Graduado en Filosofía y en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Valladolid (España), Actualmente es profesor del IES Julián Marías de Valladolid y cursa Historia del Arte en la misma Universidad. Sus publicaciones se centran en las mentalidades en la baja Edad media mediante el análisis de la escultura y la arquitectura de singular relevancia en el territorio de la vieja Corona de Castilla.

Recibido 13 de mayo de 2022
Aceptado 7 de julio de 2023

Locus Deum vs Locus Hominum: Una hipótesis sobre las confluencias y divisiones entre los espacios humanos y divinos en algunos templos medievales del Reino de Castilla

Abel Mostaza Prieto

Introducción

Desde hace aproximadamente unos veinte años, el vasto campo de conocimiento formado por ramas como la Historia, el Arte o la Arquitectura se han interesado por el fenómeno de la luz, cada uno desde su respectiva disciplina. Ejemplos de ello los encontramos en obras de Michael Camille¹, Milagros Guardia² o José Puente Martínez³, entre muchas otras⁴, autores que explican de una forma muchísimo más rica y detallada de lo que podría elaborar aquí, el fenómeno lumínico desde una perspectiva arquitectónica, óptica y metafísica.

¹ Michael Camille, *Arte gótico*, Madrid: Ediciones Akal, 2005, pp. 41-56.

² Milagros Guardia, *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.

³ José Puente Martínez, "Luces y sombras: fenómenos lumínicos en iglesias románicas", *Mágico y sobrenatural. Creencias y supersticiones en la época del románico*, Aguilar de Campo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2021.

⁴ Estos autores aúnan en sus respectivos trabajos arquitectura y metafísica de la luz.

La luz natural ha sido estudiada principalmente desde el simbolismo y la estética. Así encontramos numerosos estudios que versan sobre la policromía de los frescos, los colores de las vidrieras o el brillo “celestial” de objetos litúrgicos. Son menos numerosos los estudios que se han preguntado el por qué aquellos hombres de la Alta Edad Media empleaban estos códigos lumínicos en sus templos; es decir, son menos los que se han dedicado al estudio de las mentalidades (evitando en la medida de lo posible el presentismo).

Sin duda el Arte Gótico permitió el aldabonazo de la óptica y del uso de la luz y del color, pero ya desde la más remota antigüedad precristiana encontramos asociaciones de la luz con lo elevado, con lo divino (quizá un par de ejemplos sean el Túmulo de Newgrange⁵ en Irlanda, o el Templo de Ramses II en Abu Simbel⁶). Conviene no olvidar, en ningún caso, que para aquellos hombres de los tiempos del románico, la religiosidad y la presencia de Dios estaba a la orden del día. La primera parte de este estudio pretende indagar en algunos de esos ejemplos altomedievales rurales que no igualaban en altura y dimensiones a las grandes catedrales góticas, pero son igualmente ricos y cargados de significados donde la luz juega un papel simbólico crucial.

La segunda parte de este escrito se centrará también en la idea del *locus*, del lugar; pero en esta ocasión versará sobre los espacios de “lo humano”. Hablando en una tutoría con el Prof. Gutiérrez Baños, especialista en esta etapa altomedieval, comentábamos cómo hoy tendemos a pensar (e incluso lo he leído en algún libro de enseñanza) que las visiones de frescos, pinturas, esculturas, fenómenos lumínicos o capillas estaban a la vista de toda la feligresía como pueden estarlo hoy. Esto es un pensamiento presentista que poco o nada tiene que ver con una realidad donde los espacios estaban claramente delimitados en los templos más de lo que hoy aún lo están⁷. No, los espacios en las iglesias, catedrales, monasterios, así como en lugares destinados a labores civiles laicas estaban claramente delimitados (en ocasiones incluso arquitectónicamente).

⁵ James Durán, “Explorando sistemas de creencias precristiánas en la rexión atlántica”, *Anuario Brigantino*, 40 (2017), p. 97.

⁶ Templo egipcio donde la luz incide desde la puerta principal, transcurriendo por el *speos*, hasta incidir en el rostro de los dioses Ra, Amón y el propio faraón. Conviene matizar que este fenómeno ha variado al tener que trasladar el templo unos doscientos metros de su emplazamiento original, pues en 1964 se construyó la presa de Asuán y esto provocó desfase de un día respecto al fenómeno lumínico. Gonzalo Durán López, “El templo de Ramses II en Abu Simbel”, *Revista Atticus*, Valladolid, 17 (marzo de 2012), p. 9.

⁷ ¿Por qué aunque hoy no hay tanta distinción social, siguen existiendo aún cargos que ocupan lugares privilegiados? Basta con ir a alguna localidad que celebre sus fiestas para ver qué asientos ocupan las “autoridades” municipales (alcaldes, mayordomos, sacerdotes, etc.)

Aunque para la primera labor hay abundante material, sobre todo los estudios de José Puente Martínez⁸, para esta segunda tarea el material es más bien escaso y converge en torno a los grandes espacios, como catedrales o conjuntos monásticos. Así, los textos de Eduardo Carrero Santamaría⁹ o del mismísimo San Isidoro de Sevilla¹⁰ han servido para orientar lo que es más bien una hipótesis acerca de los espacios que ocupaban los fieles en estos templos. A la espera de nuevos estudios o de réplicas constructivas de este escrito, la información elaborada aquí es fruto de un proceso de investigación sumado al de la imaginación. Estaré encantado de que alguien más versado me corrija y así poder profundizar en estos saberes.

Finalmente, y como muestra de esta hipótesis que pretendo elaborar, conviene recordar que la teoría de la dualidad de luz propone la manifestación de ésta tanto en onda como en partícula. La primera es generadora de calor y su simbología estaría relacionada con la idea del Dios cristiano. La segunda permite la materialidad del color que veríamos desde la perspectiva humana gracias a la policromía en las artes plásticas, donde este estudio pone su principal atención. He escogido cuatro templos por sus características ilustrativas: dos de ellos sirven para ejemplificar tanto el análisis del espacio divino como el del humano (Santa Marta de Tera y San Baudelio de Berlanga); los otros dos profundizarán en los respectivos espacios de manifestación sagrada (San Juan de Ortega) y mundana (Santos Justo y Pastor).

Lux aeterna: Dios y la metafísica de la luz

En la primera carta que Juan destina a los fieles de Asia Menor dice que “Dios es luz y en él no hay tiniebla alguna” (1 Jn 1, 5)¹¹, el Pseudo Dionisio habla de Dios como “una luz incomprensible e inalcanzable”¹². Para comprender la naturaleza de la luz en la mentalidad de aquellos cristianos, debemos imaginarnos la oscuridad de la noche. Hoy vivimos rodeados (incluso invadidos) por la luz eléctrica, pero para aquellos hombres la luz no sólo era el

⁸ José Puente Martínez, *La iluminación natural del espacio eclesial en los reinos hispánicos de la alta a la plena edad media*, Universidad de León, 2021 y Puente Martínez, “Luces y sombras: fenómenos...”.

⁹ Eduardo Carrero Santamaría, *La catedral habitada: historia viva de un espacio arquitectónico*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2019.

¹⁰ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Eds. Marcos Andrés Casquero y José Oroz Reta, Salamanca: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

¹¹ Para todas las citas bíblicas se ha usado el ejemplar de Alberto Colunga Cueto y Eloíno Nácar Fuster, *Sagrada Biblia*, Madrid: Editorial Católica, 1985.

¹² Camille, p. 42.

mecanismo que permitía dividir el paso del tiempo, también era la manifestación del dios cristiano en esa metafísica de la luz¹³.

Cada día se descubren nuevos templos donde la luz juega un papel crucial en el rito y en “visión física” de la divinidad; sin embargo, este trabajo no es más que un mero ensayo basado en el estudio, pero sin grandes pretensiones; es por esto que me centraré en el fenómeno que ha venido a denominarse “luz equinoccial”, un fenómeno que consiste en la intrusión de rayo de luz solar en el interior del templo los días de los equinoccios de primavera y otoño, de manera que se ilumina determinado elemento arquitectónico de la iglesia durante un breve periodo¹⁴.

He propuesto centrar esta visión de la luz divina desde aquellas tres manifestaciones expuestas anteriormente, conjugando el fenómeno de la luz equinoccial con su correspondiente mentalidad trinitaria. Así, Santa Marta de Tera en Zamora será un ejemplo de la manifestación del Espíritu Santo, San Juan de Ortega en Burgos de Dios-Hijo y San Baudelio de Berlanga, en Soria, de Dios-Padre.

Santa Marta de Tera o la manifestación del Espíritu Santo

Si bien autores como Pérez Valcarce y Pérez Palmero se han dedicado a explicar el fenómeno equinoccial desde una perspectiva arquitectónica, para elaborar esa hipótesis de las mentalidades medievales me interesa más su dimensión metafísica y su vinculación con la divinidad.

En este templo, un haz de luz penetra durante hora y media en un capitel que representa una *elevatio animae*¹⁵. La figura del capitel ha levantado todo tipo de especulaciones acerca de a quién pudiera representar; pero, independientemente de ello, la luz es la que causa ese efecto óptico, es la que ilumina y permite la ascensión del alma pura envuelta en una mandorla marcadamente profunda y abocinada que favorece incluso la refracción. ¿Intenta este capitel hacer presente esa idea de ascensión del alma mediante la luz?¹⁶ De lo que no cabe duda, es que el escultor sabía muy bien cómo tallarlo para permitir esa asociación entre lo divino y lo humano, Dios es la luz (fenómeno físico) que ilumina el mundo (dimensión fisioteleológica).

¹³ Puentes Martínez, *Luces y sombras: fenómenos lumínicos en iglesias románicas*, pp. 34-45.

¹⁴ Juan Pérez Valcarce y Victoria Pérez Palmero, “El fenómeno de la luz equinoccial en Santa Marta de Tera”, *Revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 23 (2013), pp. 67,78.

¹⁵ Pérez Valcarce y Pérez Palmero, p. 142.

¹⁶ En la biblia son varios los personajes que “ascienden” o tienen visiones de los cielos mediante la mediación de la luz (Ezequiel, Elías, Enoc, Cristo, María, etc.), muchas veces esa misma luz es la que permite su ascensión, su tránsito, su ir “más allá”.

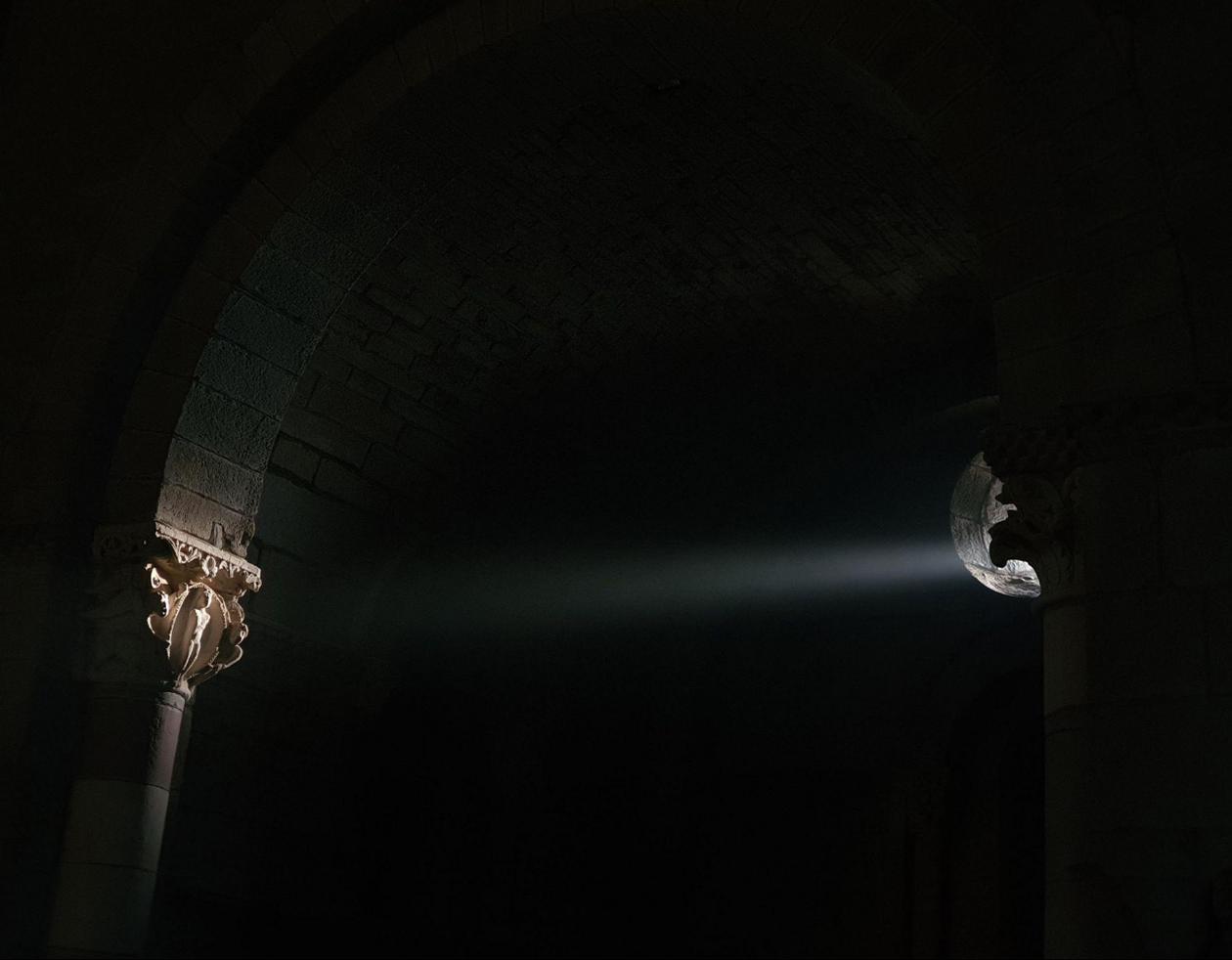


FIGURA 1. *Elevatio animae*, Santa Marta de Tera. Fotografía digital, 2048 x 1356, 20 de marzo de 2021 (equinoccio de primavera). Fotografía Abel Mostaza Prieto. Las fotografías son del autor a menos de que se especifique lo contrario.

San Juan de Ortega o la manifestación de Dios-Hijo

De un modo similar, en San Juan de Ortega (Burgos) el fenómeno de la luz equinoccial incide sobre no uno, sino varios capiteles y conjuntos escultóricos. Aunque la causa es la misma, la consecuencia no: en Santa Marta de Tera la “manifestación lumínica de dios” refiere a éste como Espíritu Santo; en San Juan de Ortega el fenómeno señalaría un ciclo completo del Nuevo Testamento al iluminar, en este orden, varios capiteles que representan La Anunciación, La Visitación, el Sueño de San José y el alumbramiento de Cristo¹⁷.

¹⁷ Puente Martínez, *La iluminación natural...*, pp. 144-145.



FIGURA 2. Capitel *El Alumbramiento*, San Juan de Ortega, Fotografía digital, 2048 x 996, 21 de septiembre de 2019 (equinoccio de otoño).

Aquí la luz viene a reflejar el nacimiento de Cristo quien, según el evangelista San Juan, es “el camino, la verdad y la vida” (Juan 14:6). El fenómeno lumínico es reflejo de la “verdad cristiana”, un universal que permite entender que la verdad llega a través de un dios encarnado que da testimonio, éste sería Cristo¹⁸.

San Baudelio de Berlanga o la manifestación de Dios Padre

El caso de San Baudelio de Berlanga es, quizá, el más complejo; el mismo entorno de la ermita (si es que de una ermita se trata) y la tipología estética de la misma ya dejan grandes incógnitas sobre la funcionalidad y rito de la misma. No obstante, y a pesar de que la conjetura que aquí pueda hacer sobre la luz equinoccial pueda quedar obsoleta a la publicación de nuevas hipótesis acerca de este templo, sí que parece obedecer a un fenómeno lumínico concreto relacionado con la *Dextera Domini* (o *Dextra Dei*), esto es, con la iconografía típica de “La mano de Dios” en alusión a la primera persona de la Trinidad¹⁹.

¹⁸ Conviene recordar que, en otro pasaje del mismo evangelio, Jesús cura al ciego diciéndole “Yo soy la luz del mundo” (Juan 9, 5), es decir, el ciego abre los ojos para contemplar la luz que muestra la verdad. Esta misma idea del ciclo cristológico la podemos encontrar en La Anunciada en Uruëña. Puente Martínez, *La iluminación natural...*, p. 149).

¹⁹ Conviene mencionar que en San Baudelio convergen las dos representaciones anteriores sin el fenómeno de la luz equinoccial: encontramos la iconografía del Espíritu Santo en el Altar y la vida de Cristo en los frescos de la segunda altura del templo (lo veremos más adelante). En definitiva, este templo representaría la Trinidad al completo.



FIGURA 3. Interior de San Baudelio de Berlanga. Fotografía digital, 2048 x 1362, 8 de septiembre de 2018. En ella podemos observar la “capillita” con la abertura (encima del guerrero) desde la cual penetraría la luz.

En esta ocasión, la luz penetra desde el exterior del templo por una pequeña ventana situada sobre la puerta de acceso e incide de forma perpendicular sobre la bóveda de la capillita (como se denomina popularmente a la capilla que hay sobre la tribuna) enfocando la “mano de Dios” y la pintura del ángel San Miguel. Algunos autores como Milagros Guardia²⁰ y Raúl Romero Bartolomé²¹ son partidarios de que esta representación iconográfica, junto con la de la Paloma como Espíritu Santo que encontramos en el extremo opuesto, obedece a un principio de “sacralizar” el lugar frente a los motivos orientales. Ya anteriormente defendí la idea de que la convivencia cultural entre las tres grandes religiones monoteístas “de libro” era mucho más habitual de lo que nos han hecho creer en esta zona soriana²², por lo que esta idea podría tener un halo de veracidad atendiendo a lo que defendía en aquel escrito.

²⁰ Guardia, p. 103.

²¹ Raúl Romero Bartolomé, *San Baudelio de Berlanga, un enigma al descubierto*, Madrid: Visión Libros, 2021, pp. 37-42.

²² Abel Mostaza Prieto, “Cantar de ciego: una hipótesis del oficio trovadoresco en la provincia de San Esteban de Gormaz (Soria) durante el siglo XII”, *Revista Eivertana*, Málaga, 5 (2019), pp. 86, 94.

Vox Estis Lux Mundi: los “espacios reservados” en las iglesias

La luz como fenómeno físico da posibilidad al color que es percibido por la vista de aquellos que están preparados para comprender el fenómeno. Y digo bien, “preparados”, pues la ubicación de ciertas pinturas parece obedecer a un principio “clasista” (pecando del anacronismo): no todas las pinturas están concebidas para ser vistas por todas las personas que acuden al templo. San Isidoro de León comienza señalando en sus *Etimologías* cómo debe disponerse un templo en el espacio de acuerdo a su finalidad:

La frontal, orientada al levante, la posterior, mirando al ocaso; la izquierda, con vista al norte; y la derecha, dirigida al sur. Por eso, cuando iban a erigir un templo, miraban al oriente equinoccial de manera que pudiera trazarse una línea desde el oriente que dividiera el cielo a derecha e izquierda en dos partes iguales; se hacía con el fin de quienes meditaran e hicieran oración pudieran mirar a oriente²³

Por su parte, en las *Didascalía Apostolarum* escritas en torno al siglo III y citadas por Puente Martínez (2021156), se menciona brevemente el emplazamiento de los ancianos en el interior del templo, pues éstos deben disponerse en el lado este de la iglesia junto con los obispos para de ese modo “alabar a Dios, quien se eleva sobre los cielos, hacia el este” [Salmo -siriaco- 68,33]. Es llamativa esa alusión al este como punto cardinal de referencia, también el Evangelio de Lucas (Lc. 1, 78-79) anuncia la parusía desde el levante. Por lo tanto, no es descabellado pensar que en ese punto se situaría quienes deben velar por la salvación de las almas: el este es el espacio sagrado donde, desde el que, además, sale el sol cada mañana.

Por otra parte, Jeremías habla en estos términos en su segunda visión: “Yavé me dirigió la palabra y me dijo: ¿qué ves?» Respondí: «Veo una olla hirviendo que viene del Norte.» Y me dijo Yavé: «Desde el norte se derramará el mal sobre todos los habitantes de la tierra» (Jer. 1, 13-14). Ezequiel nos dice que “por el norte, sobre Tiro a Nabucodonosor, rey de Babilonia, rey de reyes, con caballos, carros y jinetes y gran número de tropas” (Ez. 26, 7). Así como el este supondría el espacio de lo sagrado, el norte sería el espacio de lo pecaminoso, de lo oscuro, incluso del mal.

Lamentablemente la bibliografía que he podido cotejar acerca de esta disposición es escasa; si bien Eduardo Carrero Santamaría, profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona, ofrece algunas pistas, éstas se aplican más bien a las grandes construcciones catedralicias que en todo caso sí nos permiten imaginarnos cómo se situarían los fieles en estos espacios a escalas más reducidas. Aunque es extraño encontrar reyes y nobles en estas parroquias rurales, no es del todo imposible (ejemplos históricos tenemos

²³ Isidoro de Sevilla, p. 1071.

bastantes); éstos se situarán en lugares privilegiados donde pudieran ver sin ser vistos como el coro o capillas aledañas -como ocurre en la Santa Espina de Valladolid²⁴. El clero secular y regular se dispondría cerca del altar, probablemente en las primeras filas de la nave central²⁵. Y por último, los fieles que, como regla general²⁶, se dispondrían separando hombres y mujeres y en las filas inmediatamente posteriores a las del clero²⁷.

En definitiva. Los espacios de la iglesia quedan divididos de tal manera que el lado este y oeste corresponderá con lo más sagrado, las entradas al cielo marcadas por la disposición del altar mayor (este) y su opuesto (oeste) delimitado por un corredor que, a modo de reflejo hermético cielo-tierra, representaría el camino de la luz, el camino de ascensión. Por el contrario, el norte será el lugar destinado a quienes son pecadores o deben enfrentarse a los pecados (¿incluyendo quizá a los guerreros que luchan contra el infiel?). Veremos a continuación que esta predisposición hipotética de los fieles se corresponde con algunas imágenes o fenómenos lumínicos.

Santa Marta de Tera en Zamora y la lucha moral en el espacio

Sólo los justos verán a Dios (Sl. 52, 6)

Ya se ha comentado cómo se establece una analogía metafísica entre la idea de Dios-Espíritu Santo y el capitel de Santa Marta de Tera, pero este capitel presenta otro curioso fenómeno: el fenómeno sólo puede apreciarse si se está en el altar y en el lado de la epístola (transepto y nave); aquellos que estén en la nave pero desde el lado del evangelio lo podrán seguir con cierta dificultad; mientras que aquellos que estén en el transepto del lado del evangelio no podrán contemplarlo de ninguna manera porque se escapa a su visión. En definitiva, para contemplar el fenómeno de la luz equinoccial en este templo debemos ubicarnos en el altar o en la nave sur del crucero.

El motivo no está claro, pero basándonos en la introducción de este apartado donde se comentó la disposición de la feligresía en el templo, vemos que esos espacios estarían reservados a los religiosos (obispos, clérigos, sacerdotes, etc.) y al clero regular. Sólo los religiosos observarán el capitel que ilustra la salvación del alma de Santa Marta de Tera, el motivo parece lógico: son ellos quienes rezan y velan por la cristiandad.

²⁴ Carrero Santamaría, pp. 242-250.

²⁵ *Ibid.*, pp. 35-38.

²⁶ Insisto en que se trata de una generalidad pues, como el mismo autor advierte, hay múltiples posibilidades dependiendo del rito realizado, los destinatarios de éste, etc.

²⁷ Carrero Santamaría, pp. 316-336.



FIGURA 4. *Elevatio animae*, Santa Marta de Tera, Fotografía digital, 2048 x 1536, 20 de marzo de 2021 (equinoccio de primavera). En esta imagen tomada desde el ábside, podemos imaginarnos cómo es percibido el fenómeno por el oficiante y, del mismo modo, cómo aquellos que se sitúan en el transepto norte o del lado del Evangelio no podrán contemplarlo.

San Baudelio de Berlanga de Casillas de Berlanga (Soria) y la contraposición del espacio religioso con el laico

Esaú llegó a ser diestro cazador, hombre del campo; pero Jacob {era} hombre pacífico, que habitaba en tiendas (Gn. 25, 27)

Sin duda alguna, San Baudelio de Berlanga juega un papel crucial en el reparto de los espacios humanos (además de ese “espacio divino” aludido en el apartado anterior). La planta presenta dos alturas: en la inferior encontramos la nave, espacio dedicado a los fieles; en la segunda estaría la tribuna, espacio dedicado a los monjes²⁸. Esta disposición, no obstante,

²⁸ Guardia, pp. 97-115.

ha vertido incontables ríos de tinta porque algunos de los espacios no coincidirían por rito o por condición social²⁹, pero las pinturas o mejor aún, sus motivos iconográficos, parecen haber calmado la batalla al establecer un argumento indiscutible: mientras las pinturas que encontramos en la planta superior están dedicadas a motivos cristológicos que han de servir de inspiración ejemplarizante, las de la planta inferior parecen centrarse en pinturas de índole laica como la caza del ciervo, la lucha contra el infiel, la recolección, motivos vegetales, etc.³⁰.

Este templo, además, presentaría la disposición de los espacios sagrados de acuerdo a lo visto hasta ahora: a este y oeste encontraríamos la tribuna, capillita y altar, espacios de “ascensión” o de “elevación” marcados por la luz.

Santos Justo y Pastor en Segovia: las visiones del guerrero

Y el ángel del Señor se le apareció y le dijo: el Señor está contigo,
valiente guerrero (Jue. 6, 12)

Además de las imágenes presentes en el ábside de esta iglesia, uno de los atractivos más pude ver en ella fue la representación de tres guerreros en el vano abocinado del ábside. Éstos sólo podían contemplarse si uno estaba, al contrario que en el caso de Santa Marta de Tera, en el crucero norte; es más, ni siquiera desde el mismo altar se observan completos.

Lamentablemente no he podido localizar ninguna referencia específica al porqué de estos guerreros; las fuentes consultadas sí que los refieren como pinturas, pero no el por qué se encuentran ahí precisamente. Si atendemos a la hipótesis vertida hasta este momento, el único punto de observación de este vano corresponde con el lado de “lo pecaminoso”. ¿Acaso ese espacio de la nave norte correspondería con la ubicación de guerreros que debían combatir al infiel y por eso veían esta representación? Es difícil dar una explicación definitiva, pero no podemos descartar, hasta nuevos estudios elaborados por especialistas, esta posibilidad.

²⁹ Algunos autores consideran que el altar, entonces, no tendría que estar en la planta inferior; de la misma manera otros consideran que San Baudelio no era un templo secular dispuesto para la feligresía, sino que se trataba de un templo exclusivamente creado para los religiosos de esa comunidad.

³⁰ Debido a la naturaleza de este escrito, no es preciso explicar cada uno de los motivos iconográficos. Recomiendo acudir a Milagros Guardia para ver desarrollado y a pleno color todos los motivos iconográficos. Guardia, pp.203-248. Otra teoría interesante que nos habla del dinamismo de las imágenes es propuesta por Romero Bartolomé , pp. 87-122.



FIGURA 5. *Guerreros*, del vano abocinado de la Iglesia de Santos Justo y Pastor de Segovia, Fotografía digital, 1 de marzo de 2022.

Conclusiones

El espacio en los templos cristianos juega un papel delimitador, tanto de “lo sagrado” como de “lo mundano”. Ejemplos ilustrativos de espacios sagrados los encontramos en los fenómenos de la luz equinoccial, desde donde espacios tallados hasta ventanas y aberturas están razonados sublimemente para dar muestra física de la divinidad a través de un juego casi mágico de la luz quien, además, “fue utilizada como un instrumento de comunicación al mismo nivel de la pintura o escultura”³¹

De la misma manera, el espacio “mundano” viene definido por la iconografía y el uso del color (cuando no también por espacios liminales físicos tales como muros, alturas, etc.). Aunque es difícil establecer quién ocupaba cada espacio en un templo de una población rural, hemos visto cómo algunas imágenes no están al alcance visual de todos los fieles que asistían a la celebración litúrgica. Aunque no es seguro, no es descabellado pensar que esto

³¹ Puente Martínez, *Luces y sombras: fenómenos...*, p. 173.

se debiese a un fenómeno tan antiguo como es la encriptación visual: dejar un mensaje que sólo sea visto y comprendido por aquellos que manejan los códigos.

Nosotros mismos somos ejemplo de ello. Hoy visitamos numerosos templos donde esculturas, fenómenos lumínicos concretos, frescos o grabados parecen transmitir un mensaje que en muchos casos no dominamos. Somos la cultura “de lo escrito”, pero no por ello debemos creernos necesariamente más sabios que aquellas sociedades de aquel viejo adagio de “una imagen vale más que mil palabras”.

Pablo Andrés Montoya Soto

pamontoya@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Pablo Andrés Montoya Soto, “El rostro, manifestación del Tao: Belleza desinteresada”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVI, No. 43 (julio-diciembre 2022), pp. 21-30.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v26n43.114225>

Estudiante del pregrado en Historia
Universidad Nacional de Colombia- Sede
Medellín. Este trabajo es el resultado de
una investigación realizada para el curso
Historia del Arte III en el año 2022.

RESUMEN

El objeto de este escrito es explorar la idea de que la belleza del rostro recae en una serie de conjeturas que desenlazan tanto una complejidad mayor como una admiración profunda de sus partes, su naturaleza y la relación con la misma. Desde cuatro perspectivas, aborda lo relacionado con la percepción del rostro desde el punto de vista de la filosofía estética china, la mirada del Tao y sus manifestaciones.

PALABRAS CLAVE

Rostro, estética, taoísmo, belleza, filosofía china.

TITLE

The human face as expression of Tao: Selfless beauty.

ABSTRACT

This work explores the idea that beauty of the human face lies in a series of conjectures which triggers a greater complexity and deep admiration of its parts, its nature, and the relationship within them. From four different perspectives, it approaches perception of the human face from the point of view of Chinese aesthetic philosophy, the Tao, and its manifestations.

KEY WORDS

human face, aesthetics, Taoism, beauty, Chinese philosophy.

Recibido 7 de julio de 2022
Aceptado 19 de julio de 2023

El rostro, manifestación del Tao: Belleza desinteresada

Pablo Andrés Montoya Soto

Introducción

Shitao (石涛 “Ola de Piedra”) nació durante la dinastía Míng y su obra constituye una mezcla intrépida como alucinante para el arte oriental, a través de la representación humana y natural del Tao en una mezcla de poesía y caligrafía. A partir de su estilo apareció el concepto de la pincelada única, en la que el fundamento de la regla reside en la propia ausencia de reglas que, al mismo tiempo, engendran esta misma¹. Es decir, es la ejecución del arte a través de la fuerza espiritual, creadora del todo, que emana la expresión del Tao al papel y que, bajo esta fuerza, crea todo bajo un mismo control. El estilo de creación y de vida adoptado por Shitao se trata de la contemplación y el conocimiento a través del silencio. En este silencio se encuentra la no-acción y por lo tanto el encuentro con el vacío por el que se alcanza el Tao; es el estado puro en que todo se hace uno².

La naturaleza se muestra, se manifiesta y es coherente en su mera existencia, solo que su manifestación, a diferencia de otras manifestaciones, no es explícita, ni agitadora: aparece contemplativa y se muestra silenciosa al ser humano. El ser humano debe dar vida sin

¹ Lun Yang, *Pensamiento de la pintura paisajística china. Hacia una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial*, Tesis doctoral en Historia del Arte, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, pp. 356-363.

² María del Mar Navarro Huidobro, *La pintura de paisaje en las tradiciones taoísta y budista zen: el flujo de la vida*, Tesis doctoral en filología, Madrid: Universidad Complutense, 2016, pp. 43-47.

apropiársela, actuar sin prevalecer, obrar sin apearse a la obra³, de tal manera el rostro juega el papel de representación del Tao por excelencia, a partir de una belleza sin intención, desinteresada, porque es único, espontáneo y sutil. Es lo que surge de la manera imprevista e inesperada, tal como sucede con el mundo exterior: “el universo no tiene la obligación de ser bello, y sin embargo es bello”⁴.

Península que es bella sin pretensión

El rostro humano supone una pluralidad de formas tan diversas como ricas. La conjugación de sus partes surge como efecto de la naturaleza, y que, a pesar de sus elementos comunes y escasos, logra erigir cualidades únicas en cada uno. Podría parecer algo complejo e inconcebible la multiplicidad de elementos allí equiparados, que como dice Michel Serres, se reúnen todos los sentidos en un solo lugar y enriquecen una zona relevante del ser humano⁵.

Apreciar el rostro en sentido de perfección natural en cada una de sus partes, en ubicación, utilidad, eficiencia, es, por tanto, una causa de asombro constante, pues se construye de la manera más favorable y hermosa para todos estos fines. “Considerado de un modo puramente formal, el rostro, con esa pluralidad y diversidad en sus partes constitutivas, resultaría algo realmente abstruso y estéticamente insoportable de no ser porque esa multiplicidad se constituye al mismo tiempo en una unidad perfecta”⁶. Dicha cualidad crea un enrevesado abrumador que permite una belleza de lo complejo, de lo único, a partir de la profusión y la singularidad. En tal sentido, Georg Simmel indica que;

lo que le confiere eficacia e interés estéticos al rostro es que sus elementos están estrechamente agrupados en el espacio y pueden desplazarse sólo en márgenes muy estrechos⁷.

El rostro se despliega de manera única en cada ser humano y esta variedad de su fórmula constante en la naturaleza humana es lo que enriquece su aspecto. Se convierte así en una belleza desinteresada, que es por sí misma y sin pretensión. Se convierte en belleza

³ Lao Tse, *Tao Te King (El libro del camino y la virtud)*, México: Biblioteca Digital del ILCE, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, Cap. LI, p. 55. http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/docs/TaoTeKing_LaoTse.pdf

⁴ François Cheng, *Cinco meditaciones sobre la Belleza*. [Trad. Anne-Hélène Suárez Girard], Madrid, Ediciones Siruela, 2016, p. 15.

⁵ Michel Serres, ¿ *En amour sommes-nous des bêtes ?*, Paris, Le Pommier, 2002, Traducción de Luis Alfonso Paláu C. (Medellín, 2004), *Scribd*, <https://www.scribd.com/document/517061310/Michel-Serres-Somos-animales-en-el-amor-Trad-Luis-Alfonso-Palau-C>

⁶ Georg Simmel, *La significación estética del rostro*, Madrid: Casimiro, 2011, pp. 11-12.

⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*



FIGURA 1: The Sixteen Luohans. Shitao (Zhu Ruoji), 1667. New York, Metropolitan Museum of Art, Rollo de tinta sobre papel: 46.4 × 598.8 cm, Licencia OA Open Access Public Domain.

gracias a sus pares: todos los rostros que permiten la multiplicidad y singularidad al mismo tiempo, la belleza de lo abnegado a partir de la diferencia inconsciente e involuntaria.

En la pintura, el rostro ha sido un elemento de suma importancia para la expresión estética y la búsqueda de la belleza, y Simmel considera que es:

[el] significado del rostro que el pintor debe plasmar y [de aquí surge] la pregunta [sobre] ¿dónde está el alma, ese factor interior e invisible que, sin embargo, el retrato muestra indiscutiblemente en su realidad?⁸.

La comunión de cuerpo y alma juega un papel de unicidad en que el elemento visible y tangible toma una singularidad incuestionable que le dota de belleza absoluta a partir de la no-repetición, he aquí la esencia. Este es el reto que tiene el artista; más allá de abarcar los órganos sensoriales dentro de un espacio determinado o una península corporal, es de conjugar

⁸ Simmel, pp. 34-35.

todas estas partes bajo una noción coherente que responda a la singularidad y su esencia personal. Continúa Simmel:

[...] puede atribuirse al retrato una relación estrecha, artísticamente clara, con el fenómeno corporal. Sin duda, en la realidad de la vida, el elemento del cuerpo y el del alma suelen por principio percibirse inmediatamente como uno, como un todo⁹.

Rostro humano, un integrante más de la vía

El carácter desinteresado del rostro hace emerger, como ya se ha visto hasta aquí, las facultades de cada individuo que, en unicidad, representan la belleza de la diferencia. Sin embargo, se puede apreciar otro punto de vista a partir del cual el rostro se exhibe como una manifestación pura de su naturaleza y por ende hace al rostro una belleza desinteresada. De tal forma, Giorgio Agamben expone la relación entre el rostro y la cara, dando lugar a una interpretación que lleva a este interesante planteamiento: “El rostro no es algo que trascienda la cara: es la exposición de la cara en su desnudez, victoria sobre el carácter: palabra”¹⁰.

Al conocer la disposición del rostro que se mueve a través de la belleza desinteresada, cabe recordar su similitud con la manifestación del Tao en la vía: allí, las formas de la naturaleza se mueven de manera tal que, sin la mayor pretensión hace de la existencia de cada elemento del mundo natural un elemento lleno de belleza. Si se considera entonces al rostro como otro de estos elementos desinteresados, se podría concebir como un representante del Tao, esta vez en la vida humana. Si las plantas y paisajes construyen el Tao en la vía universal, el rostro lo hace en la vida del hombre.

Al pintar con el trazo único, el artista dota la obra de un potencial enmarcado de Tao y de sensorialidad disuelta entre las tintas. Si se considera al ser humano parte de la obra, es porque participa como una pieza importante más en dicha manifestación del Tao. La belleza del ser humano se vincula bajo un todo, con la belleza de la naturaleza, además, genera la obra en sí, según Shitao:

La pintura emana el intelecto: ya se trate de belleza de montes, ríos, personajes y cosas, o de la esencia y carácter de pájaros, bestias, hierbas y árboles, o bien de las medidas [...] de estanques, pabellones, edificios y explanadas¹¹.

⁹ Simmel, *loc. cit.*

¹⁰ Giorgio Agamben, “El Rostro”, en *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Trad., Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia: Pre-textos, 2001, p. 83.

¹¹ Shitao, “Enseñanza sobre pintura del monje Calabaza Amarga”, Isabel Cervera (ed.), *El Paseante*, 20-22 (1993), pp. 104-19 (p. 104).



FIGURA 2: The Sixteen Luohans. Shitao (Zhu Ruoji), 1667. Aquí el hombre en uno con el paisaje. New York, Metropolitan Museum of Art, Rollo de tinta sobre papel: 46.4 × 598.8 cm. Licencia OA Open Access Public Domain.

Todas las partes del dibujo a partir del trazo único se convierten en pedazos importantes en la construcción general. Así, la manifestación de los elementos naturales se intenta mostrar en su pura realidad porque permite la homogeneidad, coherencia, movimiento y dinamismo de la imagen como un todo equilibrado por la perfección de sus partes. Cada elemento natural cumple su papel, reconstruye el Tao a partir de su singularidad expandida a una generalidad. Prosigue Shitao:

Al emprender la montaña, la pintura encuentra su alma. Al emprender el agua, encuentra su movimiento. Al emprender los bosques, encuentra la vida. Al emprender las figuras humanas, encuentra la soltura¹².

¹² *Ibid.*, p. 107.

El rostro individual: semejanza y diferencia

La singularidad del rostro hace que toda “representación” de la unicidad se muestre como una repetición incompleta o incluso, imposible: “El rostro es siempre Otro. Nuestras fotografías, nuestros retratos, incluso la imagen que de nosotros refleja el espejo no nos presentan a nosotros, sino que nos ofrecen a Otro, un ser ajeno, distinto de como nosotros mismos nos percibimos”. Si se piensa, esto tiene sentido en cuanto es la esencia de la singularidad la que produce al rostro, una belleza única e irreplicable, no tangible ni plasmable. Como concluye Greco:

Esta es la paradoja del rostro: su inmediatez y fundamental subjetividad, [...] de un lado, es la parte del cuerpo más conocida, hasta el punto de encarnar nuestra identidad, pero, de otro, no deja de mostrarse como extranjera¹³.

Cada cultura, pueblo o sociedad en la Tierra se inclina a gozar de unos rasgos significativos a nivel facial que hacen de este elemento representativo un elemento diferenciador y excluyente. Aun así, en cada individuo que se construye el rostro es irreplicable. “Yo existo por mí mismo y para mí mismo. Las barbas y las cejas de los maestros de la Antigüedad no pueden crecer sobre mi rostro, ni pueden sus entrañas instalarse en mi vientre; tengo mis propias entrañas y barba”¹⁴. Shitao en su obra reconoce esta sensibilidad que le permite conjurar la singularidad en la belleza de la Vía.

La singularidad del rostro supone una observación inquietante por parte del ser humano, y esto mismo ha llevado a preguntarse por supuestos o imaginarios en los cuales se trastoca esta condición identificatoria o se trasgrede a la no distinción. ¿Qué puede constituir en individuo físicamente al ser humano más que el rostro? La película *Kagemusha. La sombra del guerrero* de Akira Kurosawa (1910-98)¹⁵ es un ejemplo de este interrogante, cuando se presenta la disputa por Japón en el siglo XVI entre los señores amos Shingen, Nobunaga e Ieyasu. Tras la muerte del primero se reemplazan sus labores por un ladrón llamado Nobujado, con sus mismos rasgos faciales, bajo la pretensión de ocultar la muerte con este rostro facsimilar por lo menos tres años. Si se observa con atención, surge aquí otra pregunta, al imaginar el reemplazo de un hombre por otro: ¿qué tanta relevancia urge al rostro sobre la vida humana y que esencia puede sustraerse del ser humano más que la singularidad de su rostro? Podría decirse que la actitud, el pensamiento y la forma de actuar pueden ser objetos de distinción además del rostro, pero, por ejemplo, en la cinta, todas

¹³ Charo Greco, *Geografías de una península*, Madrid: Abada Editores, 2004, p. 17.

¹⁴ Shitao, p. 105.

¹⁵ Akira Kurosawa, *Kagemusha (La sombra del guerrero)*, 1980, 20th Century Fox.



FIGURA 3: The Sixteen Luohans. Shitao (Zhu Ruoji), 1667. New York, Metropolitan Museum of Art, Rollo de tinta sobre papel: 46.4 × 598.8 cm., Licencia OA Open Access Public Domain.

estas acciones son adoptadas por parte del ladrón, haciendo una ilusión imperceptible de la realidad.

En la obra *Examen de ingenios para las ciencias* del médico Juan Huarte de San Juan (1529-88) citada por Greco, se menciona que los hombres ni son tan diferentes entre sí, al punto que ni convengan en muchas cosas, ni tan unos que no haya entre ellos particularidades de tal condición que pueden ser distinguibles

[...] considerando que siendo el rostro del hombre compuesto de tan poco número de partes, como son dos ojos, una nariz, dos mejillas, una boca y frente, hace naturaleza tantas composturas y combinaciones, que si cien mil hombres se pintan, cada uno tiene su rostro tan singular y propio que por maravilla hallarán dos que totalmente se parezcan¹⁶.

¹⁶ Greco, p. 18.

Por último, Agamben expone en su libro *Medios sin fin* unas consideraciones que abarcan este análisis de la semejanza y singularidad del rostro bajo unas categorías morfo-semánticas muy interesantes. “De la raíz indoeuropea que significa «uno», proceden en latín dos formas: *similis*, que expresa la semejanza, y *simul*, que significa «al mismo tiempo»¹⁷. Si se observa, esto significa que la raíz puede referir en ambos casos al parecido de dos elementos o la unión de dos elementos al punto de parecer solo uno. Según Agamben:

Así junto a *similitudo* (semejanza) tenemos *similutas*, el hecho de estar juntos (de donde, también, rivalidad, enemistad), y al lado de *similare* (asemejarse) se tiene *simulare* (copiar, imitar, y de ahí igualmente fingir, simular)¹⁸.

La singularidad y belleza del rostro recae, como bien lo demarca Agamben, no en ser arquetipo de los demás, sino en que cada uno es diferencia del otro. Por lo tanto, la diversidad y exclusividad de este, hace surgir dicha extraordinaria cualidad de belleza, al mismo tiempo que esta belleza no es prototípica a partir de la semejanza, sino simultánea, por la suma de las diferencias.

Importancia del rostro

Uno de los seis tipos de procedimientos en la pintura oriental es el vértigo: “se trata de expresar un universo inaccesible al hombre, sin caminos que lleven a él, como las islas montañosas de Bohai, llamadas Penglai y Fanghu, donde solo los inmortales pueden residir, y que el hombre común es incapaz de imaginar”¹⁹. Así es el vértigo y existe de esta manera en el universo natural. El vértigo es inaccesible al hombre, no lo concibe dentro de la manifestación de la imagen y por lo tanto dentro del Tao. Este procedimiento es muy particular por su resistencia a la presencia humana, y a la vez la dota de una belleza inquietante. Es posible concebir un trazo sin la presencia del ser humano, y que sea magnífico; esto permite reconocer en la naturaleza un potencial extenso y en el ser humano una figura dubitativa y escurridiza.

En la obra de Caspar David Friedrich suelen aparecer con frecuencia personajes que dan la espalda al espectador mientras contemplan el paisaje que se extiende ante ellos. De acuerdo con Greco:

El protagonista del cuadro es evidentemente el paisaje, su inmensidad, su grandeza, de la que el hombre constituye tan solo una pieza más²⁰.

¹⁷ Agamben, p. 85.

¹⁸ *Ibid. loc.cit.*

¹⁹ Shitao, p. 112.

²⁰ Greco, p. 87.



FIGURA 4: Landscape with solitary figure. Shitao (Zhu Ruoji), 1660. Presencia del ser humano sin protagonismo ni claridad, New York, Metropolitan Museum of Art, tinta sobre papel: 21.6 × 28.6 cm., Licencia OA Open Access Public Domain.

Se comprende de nuevo la figura voluble y efímera del ser humano, continúa Greco:

El espectador al mirar el cuadro contempla este paisaje siguiendo la mirada oculta del personaje que aparece de espaldas, y así «este personaje constituye el paso, el punto de fusión entre el espectador y el paisaje, el yo y el no yo»²¹.

La ausencia de rostro y de singularidad en el hombre hace que su presencia no sea más que pasajera o inapreciable. Allí, el protagonismo recae sobre los otros elementos.

La importancia del rostro se transforma en la epítome de distinción del individuo. Allí confluyen los aspectos estéticos y constitutivos más significativos. Indica Simmel:

Además, no hay ninguna otra parte del cuerpo, que también constituya una unidad estética en sí misma, que por una puntual deformación quede estéticamente arruinada en su totalidad”²².

²¹ *Ibid., loc. cit.*

²² Simmel, p. 10.

Esto hace que todas sus partes se vean afectadas en conjunto si, como unidas se encuentran, atravesaran cualquier caso de imprecisión

Otra obra que transgrede el asunto de la individualidad a través de los rasgos propios es *La Violación* de Magritte, la cual ofrece un torso femenino a modo de rostro. Escribe Greco:

Los pechos, el ombligo y el pubis hacen de ojos, nariz y boca. Respectivamente. La espesa cabellera y el paisaje del fondo dan expresión e individualidad a este «rostro»²³.

Como asunto politizante y comercial, el rostro representa una serie de significados de acuerdo a la gesticulación y el contexto en que se quiera presentar. De allí que se construya a partir de este una ramificación extensa de simbologías. Se convierte en un estandarte de múltiples posibilidades. Un operante de manifestaciones personales, un catalogador de individualidades y un representante cultural. El rostro es tan rico como complejo, sin ser, de otra manera, más que desinteresado en su propia condición de belleza.

²³ Greco, pp. 77-78.

José Luis Castillo Higuera

jlcastilloh@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

José Luis Castillo Higuera, “El órgano en Boyacá (Colombia central) a finales del siglo XIX”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVI, No. 43 (julio-diciembre 2022), pp. 33-68.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v26n43.114226>

RESUMEN

Los órganos históricos son testimonio de las prácticas musicales en las iglesias de Boyacá (Colombia central) a finales de siglo XIX. La iglesia católica desempeñó un papel importante en el tumultuoso proceso de formación del estado colombiano, desde su apoyo a la campaña libertadora, sus disputas con los gobiernos Liberales y el establecimiento del Concordato de 1887. A pesar de las precariedades, por antigua prescripción, las iglesias de Boyacá tuvieron órganos de tracción mecánica construidos por organeros de la región. Estos instrumentos presentan evidentes trazas de la tradición de organería colonial y el principal de sus constructores fue Ceferino Cavieles, quien residió en Cerinza. El presente trabajo presenta un panorama y análisis organológico de los órganos históricos (emplazados o desmantelados) encontrados hoy en Boyacá.

PALABRAS CLAVE

Boyacá, órganos históricos, siglo XIX, Ceferino Cavieles, música religiosa, organería, organología.

TITLE

The Organ in Boyacá (Central Colombia) in the late XIX Century

ABSTRACT

Existing historical organs are witnesses of the musical practice at the churches of Boyacá (central Colombia) at the end of the 19th century. The catholic church played a major role in the tumultuous process of Colombian state formation, from its support of Independence, their disputes with Liberal party governments and the establishment of the 1887 Concordat. As prescribed, churches in Boyacá had mechanical traction organs built by local craftsmen. These instruments bear clear traces of the Colonial organ building tradition, with Ceferino Cavieles (resident of Cerinza) as principal figure. This work offers a panorama and organological analysis of the historical organs (standing or dismantled) found today in Boyacá.

KEY WORDS

Boyacá, historical organs, 19th century, Ceferino Cavieles, sacred music, organ making, organology.

José Luis Castillo Higuera (1992) es licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia (2017) y Magíster en Musicología en la Universidad Nacional de Colombia (2021). Organista y violinista, realizó estudios en música litúrgica, música de cámara, violín y órgano. Se desempeñó como organista auxiliar en la Basílica menor de Nuestra Señora de Lourdes y cantor en la parroquia de la Inmaculada Concepción en Bogotá. Sus áreas de investigación son la organología y la música eclesiástica de los siglos XIX y XX en Colombia.

Recibido 30 de agosto de 2022
Aceptado 30 de septiembre de 2023

El órgano en Boyacá (Colombia central) a finales del siglo XIX¹

José Luis Castillo Higuera

Introducción

Al escribir sobre la historia de cualquier instrumento musical casi cualquier año puede ser relevante, aún más si se refiere a algo tan importante en la cultura occidental como el órgano. En 1872, fallecía en Ludwigsburg, Alemania, Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872), fabricante de órganos y fundador de la fábrica que lleva su nombre². En ese mismo año Camille Saint-Saëns (1835-1921) ejercía como organista titular en La Madeleine en París, mientras Charles-Marie Widor (1844-1937), quien ya ocupada el puesto de organista

¹ Este artículo se fundamenta y amplía la información de mi tesis de maestría: *El órgano en Boyacá a finales del siglo XIX: Los instrumentos de Busbanzá, Sora, Tibasosa, Tutazá y Monguí*, Bogotá: Maestría en Musicología, Universidad Nacional de Colombia, 2020. Agradezco a los párrocos de las iglesias visitadas y junto a ellos a sus colaboradores, quienes amablemente me permitieron el acceso a los instrumentos: Jaime Barrera (1973-2021), Enrique Díaz, Jaime Hernández, Neptaly Pérez, Arturo Ramírez y Justiniano Villamarín. Asimismo, agradezco inmensamente a mi director de tesis Egberto Bermúdez, quien con paciencia acompañó este proceso de investigación. También a Juan Luis Restrepo, quien no solo me cedió amablemente material para el desarrollo de la tesis, sino que me ha animado y orientado en la investigación de los órganos en Colombia, proyecto que desarrollamos actualmente. Por último, agradezco a mis padres Mercedes Higuera y Luis Castillo, y mi hermano, Andrés Felipe Castillo, quienes no solo me apoyaron, sino que fueron de invaluable ayuda en cada parte de este proceso.

² Nicholas Thistlethwaite, y Geoffrey Webber (eds.), *The Cambridge Companion to the Organ*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

de la iglesia de St. Sulpice en París, publicaba su op. 13, que contenía sus cuatro primeras sinfonías para órgano. Por otra parte en Tortoso, Italia, nació Lorenzo Perosi (1872-1956), el sacerdote y compositor italiano más destacado del movimiento Cecilianista. En este mismo año se emplazaba en Monguú, para ese entonces municipio del cantón de Sogamoso, de la provincia del Tundama, división administrativa del Estado Soberano de Boyacá (en la zona nororiental central) de los Estados Unidos de Colombia³, un órgano de ocho registros realizado por el organero José Ceferino Cavieles.

Este órgano hace parte de una colección que sobrevive en algunas iglesias del departamento de Boyacá, al nordeste de Bogotá, en Colombia. Estos órganos son un vestigio de la realidad musical en las iglesias católicas de la región a finales del siglo XIX. Una realidad que se resume en el contraste entre la precariedad económica y las necesidades del culto. Estos instrumentos se relacionan con otros de factura similar en una zona geográfica más amplia que incluye a los departamentos de Cundinamarca y Santander.

La tradición organera se remonta a la colonia, esta tradición se encuentra bien documentada desde el arribo de los españoles hasta la emancipación americana. El XIX en cambio, presenta retos en cuanto a las fuentes documentales sobre la música en la iglesia. En las parroquias, los archivos suelen ser exiguos. Esto es debido a los diversos conflictos civiles y los procesos de desamortización que tuvieron lugar en el transcurso del siglo. Las fuentes monumentales: los órganos, permanecen en las iglesias. Algunos se encuentran en su lugar original de emplazamiento, otros están desmontados y almacenados. Pocos instrumentos están en funcionamiento y muchos han sido intervenidos

Aun cuando la bibliografía sobre el órgano es extensa, los órganos positivos han sido siempre olvidados o pobremente reseñados. Los tratados de organería siempre le dan prevalencia a los grandes órganos⁴. La estética visual y sonora de los órganos es el foco de análisis de los diversos estudios sobre el instrumento, que abarca desde los barrocos del norte de Europa o la península ibérica⁵, a los románticos franceses⁶ y los modernos esta-

³ Estados Unidos de Colombia fue el nombre adoptado por la constitución de Rionegro en 1863 para el estado federal que conformaban las actuales Colombia y Panamá, junto a algunos territorios que hoy son parte de Perú y Brasil.

⁴ Ver Jordi Alcaráz, *El órgano. Presentación, fundamentos y características sonoras, evolución histórica*, Lérida: Editorial Milenio, 2006; George Ashdown Audsley, *The Art of Organ Building*, New York: Dover Publications, 1965, 2 vols.; Charles Francis Abdy Williams, *The Story of Organ Music*, New York: Charles Scribner's Sons, 1904 y Alberto Merklin, *Organología*, Valladolid: Editorial Maxtor, 2003.

⁵ Conocidos por su extenso uso de la lengüetería. Ver Alberto Merklin, *Aus Spaniens altem Orgelbau*, Mainz: Rhengold Verlag, 1939. También Louis Jambou, *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, Gijón: Universidad de Oviedo, 1988.

⁶ Su principal exponente fue Aristide Cavaille-Coll, sin embargo, la tradición organera francesa se remonta a Dom Bedos, de Celles (1709-1799), la dinastía Cliquot (siglo XVIII). Junto a

dounidenses⁷. Los investigadores han puesto sus ojos sobre los grandes instrumentos de las catedrales, relegando a párrafos o notas al pie los instrumentos funcionales, es decir, aquellos que se limitan al mero servicio de la liturgia. En varios de los tratados de organería consultados, los órganos portativos y positivos son descritos como un momento en una evolución obvia del órgano hacia los instrumentos más grandes y exuberantes. Esto resulta falso al superponer el uso instrumento con las necesidades del culto: el órgano se introduce históricamente en la iglesia para cumplir una función de acompañamiento. Esta función, parece ser la prioridad en la América hispana, es el caso de las iglesias de las encomiendas y en los pueblos de indios. Dicha austeridad en la construcción de los instrumentos parece continuar sin muchas modificaciones hasta finales del siglo XIX.

Los movimientos de interpretación de música antigua surgidos en la década de 1960 tienen un papel importante en la mirada sobre estos instrumentos históricos. Con estos movimientos nacen los primeros trabajos de catalogación, reparación y restauración de los instrumentos antiguos. Los principales trabajos de catalogación de órganos en América Latina son realizados en el Instituto de Órganos históricos de Oaxaca (IOHIO), en México y la Asociación Tomás de Herrera, que registra los órganos en los países andinos⁸. La IOHIO ha creado diversos documentos sobre la restauración y conservación de los órganos, y la música propia de los instrumentos históricos. En Colombia, Mauricio Nasi (1949-2023) y Nicolas Alexiades realizaron un trabajo de catalogación de los principales órganos del país, catálogo que no toma en cuenta los órganos históricos de Boyacá⁹. Por su parte, Bush y Kassel sólo referencian los órganos de la Catedral de Bogotá y de la Sala de la Biblioteca Luis Ángel Arango¹⁰.

Este trabajo intenta mostrar que los órganos estudiados se emplazaron mediados por las posibilidades de económicas y las necesidades del culto. Para comprobar esta hipótesis se presenta una contextualización de los aspectos socioeconómicos en la Boyacá de segunda mitad del s. XIX y una aproximación a la música de iglesia en el mismo periodo. La mayoría de los instrumentos aquí presentados son de “Factura Cavieles”, manera en que se

Cavaillé-Coll, la organería del periodo romántico en Francia tuvo entre sus exponentes a Joseph Merklin y Charles Mutin.

⁷ En los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX firmas como Wurlitzer o Morton construyeron órganos tubulares de grandes dimensiones para estadios y teatros.

⁸ Ver las páginas oficiales de la IOHIO, en <http://iohio.org.mx/eng/organregister.htm>, y de la Asociación Tomás de Herrera, en <http://asociaciontomasdeherrerablogspot.com/>

⁹ Mauricio Nasi, Nicolás Alexiades, *Investigación e inventario acerca de órganos tubulares existentes en Colombia: registro técnico y fotográfico de órganos en Bogotá, Medellín, Cali, Cartagena, Manizales, Buga y Neira*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004-2005.

¹⁰ Ver Douglas E. Bush y Richard Kassel, *The Organ: an Encyclopedia*, New York: Routledge, 2006. Cabe resaltar que incluso presenta un error, pues incluye en la lista un órgano de Extremadura, en España, como colombiano.

ha decidido etiquetar a los instrumentos que presentan una configuración similar y fueron fabricados por Cavielos. Esta factura no es única de este constructor, ya que configuraciones similares se encuentran en órganos de las regiones de Cundinamarca y Santander. El trabajo de digitalización de planos, renderización y fotografía fue realizado por Sebastián Muñoz¹¹.

Contexto económico, político y religioso de Boyacá en la segunda mitad del siglo XIX

El siglo XIX, fue un periodo de gran inestabilidad política y económica en Colombia. Tras la independencia, esta inestabilidad ocasionaría diversas guerras civiles. La economía de la naciente república tenía pocos ingresos, puesto que la economía del país se basaba en el cultivo para consumo propio y la producción artesanal; la primera exportación del país, al igual que en la colonia, era la minería del oro, sin embargo, como resalta Bushnell, esto no implicaba mucho personal ni conectaba con las otras áreas de la economía nacional¹². Para Malcolm Deas, la historia de la economía en Colombia en el siglo XIX es una historia de la economía de la pobreza¹³. Al igual que Bushnell, Deas señala como uno de los principales problemas fiscales de Colombia: la ausencia de impuestos al comercio exterior, puesto que dicho comercio era prácticamente inexistente. Tras esta ausencia, los gobiernos debieron obtener recursos a través de impuestos al comercio interno, en particular el impuesto directo -novedad del gobierno liberal- y el retorno a impuestos anteriores, como el de degüello.

El territorio que hoy se conoce como departamento de Boyacá tuvo varias conformaciones. Bajo el dominio español se le conoció como la provincia de Tunja (1539-1810), tras la independencia fue el Estado Soberano de Boyacá (1810-1821) y departamento de Boyacá durante Colombia (1821-1830) y la República de la Nueva Granada (1831-58). En el año de 1857 fue creado el Estado Federal o Soberano de Boyacá, que perduraría hasta la Constitución de 1886 cuando se constituiría en el Departamento de Boyacá. Este Estado Soberano de Boyacá (1857-1886), estuvo conformado por provincias. La primera conformación, del 15 de junio de 1857 comprendía: Tunja, Tundama y Casanare, para octubre del mismo año se añadía la provincia de Oriente. En 1863, tras la constitución de Rionegro,

¹¹ Sebastián Muñoz es egresado de Diseño Industrial de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, organero y organista, actualmente residente en Barcelona.

¹² David Bushnell, "Historical Setting", en *Colombia, A country study*, Ed. Rex A. Hudson, Washington: Library of Congress, 1990, p. 24.

¹³ Malcolm Deas, "The Fiscal Problems of Nineteenth-Century Colombia" en *Elections Before Democracy: Journal of Latin American Studies*, 14, 2 (November 1982), pp. 287-328.

el Estado Soberano estuvo conformado por seis departamentos: Centro, Norte, Nordeste, Occidente, Oriente, y Tundama¹⁴.

La economía de las provincias de lo que actualmente es Boyacá durante la colonia era eminentemente textil, tras la independencia, Boyacá decayó en un limbo económico que, como señala Joshua Rosenthal, unido a la incapacidad de construir un modelo de agricultura que permitiese la exportación, ocasionó el descontento popular y caldo de cultivo propicio para la agenda liberal¹⁵. Boyacá proporcionó soldados para las distintas guerras civiles, inclusive para las que se lucharon fuera de su territorio. Otro de los factores de la pobre economía de Boyacá vino del estigma de la lepra: el comercio se vio afectado, mientras la mayor parte del gasto público correspondiente a higiene se invertía en lazaretos¹⁶. La población de Boyacá hacia 1870 era de 499.000 habitantes, siendo para ese momento el estado más poblado de la nación, la cual tenía para ese momento 2,7 millones de habitantes, y hacia 1912 586.000, de 5 millones en la nación¹⁷.

Tras la independencia de Colombia, el consejo eclesiástico de Bogotá contribuyó a subsanar los gastos de la campaña independentista. El consejo criticó duramente a los españoles y se comprometió con el nuevo gobierno; lo mismo harían los franciscanos hacia 1821¹⁸. En 1827 el papa León XII preconiza al obispo de Bogotá, Fernando Caicedo y Flórez. Las tendencias políticas en la Colombia del siglo XIX: conservatismo y liberalismo presentaban una gran contrariedad en las concepciones de las relaciones de estado-iglesia, matizando entre el ultramontanismo, el catolicismo liberal y el liberalismo radical. Un caso particular, el proyecto educativo instaurado por el gobierno liberal fue causa de división entre los mismos sacerdotes de Boyacá¹⁹.

Con la llegada de los gobiernos liberales se presentó una fuerte tensión entre la iglesia y el estado, esto condujo al proceso de desamortización de los bienes de la iglesia.

¹⁴ El departamento del Tundama estuvo dividido a su vez en los distritos de Santa Rosa de Viterbo, Belén, Cerinza, Tutazá, Floresta, Busbanzá, Betéitiva, Corrales, Sogamoso, Nobsa, Duitama, Paipa, Firavitoba, Tibasosa, Pesca, Tota, Cuítiva, Iza, Pueblviejo, Monguí, Tópaga, Mongua, Gámeza, Tasco, Socha y Socotá.

¹⁵ Joshua Rosenthal, "The fiscal history of Boyacá, 1863-1886: Liberal dreams and limited resources", *Tiempo y economía*, 2, 2 (2015), pp. 9-32.

¹⁶ Abel Fernando Martínez, Samuel Alfonso Guatibonza, "Cómo Colombia logró ser la primera potencia leprosa del mundo: 1869-1916", *Colombia Médica*, 36, 4 (octubre-diciembre 2005), pp. 244-253.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 244.

¹⁸ James A. Magner, "The Catholic Church in Colombia", *The Catholic Historical Review*, 26, 2 (July 1940), pp. 195-221 (p. 205).

¹⁹ María Victoria Dotor Robayo y Luz Marina Hurtado Torres, "La Iglesia boyacense en la década de 1870: dividida frente al proyecto liberal: entre instrucionistas e intransigentes", *Iglesia y poder en Boyacá 1870-1877*, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2014.

La desamortización de los bienes de la iglesia por parte del gobierno liberal provenía de la motivación de promover el libre mercado. La intención era hacer fluir los recursos de corporaciones eclesiásticas o civiles, de “manos muertas”, y transferirlos a la propiedad privada individual. Rafael Núñez, quien hiciera cumplir el decreto de la desamortización de Tomás Cipriano de Mosquera en 1861, sería también quien en el año de 1886 declarase en la nueva constitución de Colombia que esta sería un estado confesional; medida que se confirmaría a través de un concordato con la Santa Sede en 1887²⁰.

En 1880 con la bula *Infinitus Amor*, el papa León XIII crea la diócesis de Tunja, con parte de territorio que antes correspondía a la antigua arquidiócesis de Santafé. Esta administró en un primer momento las provincias de Tunja, Tundama, Vélez, Socorro y Casanare. Moisés Higuera, oriundo de Tibasosa, fue el primer obispo designado; el primer obispo titular fue Severo García, quien fue designado en 1881 y dimitió en 1886.

Historia y uso del órgano en la Iglesia Católica

El órgano se introdujo relativamente temprano en la iglesia. Tertuliano en *De Anima*, describía en el siglo II un instrumento similar al órgano en el culto cristiano en las provincias africanas²¹. Hacia el siglo VII, bajo régimen carolingio, el uso del órgano se fue difundiendo en Europa, inicialmente fuera del rito y con una labor funcional en diversos espacios sacros. Durante los siglos siguientes el órgano solo servirá como soporte de las voces. En el siglo XV aparece en Italia la práctica del *alternatim*²², que abre las posibilidades solistas del órgano. Al mismo tiempo se desarrollan en Europa órganos cada vez más grandes con dos o tres teclados más pedaler, y abundantes registros de mutación y lengüetas.

Hacia 1550 Antonio de Cabezón se destacó como el principal intérprete del instrumento²³ y en América, recalca Garbini:

... se adoptan los ritos cristianos a través de la música española, levantada sobre los fundamentos del «estilo antiguo», del estudio del arte del órgano y de un profuso empleo de la forma del villancico que, como vehículo en lengua común análogo a la cantata eclesiástica, se convirtió en un fragmento sacro de sabor popular adaptado a las solemnidades del año litúrgico²⁴.

²⁰ Robert J. Knowlton, “Expropriation of Church Property in Nineteenth-Century Mexico and Colombia: A comparison”, *The Americas*, 25, 4 (April 1969), pp. 387-401.

²¹ Luigi Garbini, *Breve historia de la Música Sacra*, Madrid: Alianza Editorial, 2009.

²² *Ibid.*, p. 169.

²³ Shirley M. Smith, *The History and use of Music in Colonial Spanish America, 1500-1750*, Master's Theses, Chicago: Loyola University, 1948.

²⁴ Garbini, p. 199.

En la América colonial hubo cierta estabilidad en los repertorios y usos de los instrumentos en los ritos litúrgicos católicos, esto debido a la unidad garantizada desde España. Tras la aparición de los procesos independentistas y la renovación en los gobiernos americanos, empieza a importarse la que Fellerer llama música sinfónica de iglesia²⁵. En el caso colombiano, la introducción de repertorio, en particular el italiano de corte operístico se hizo evidente. A mediados del XIX en Alemania aparece como oposición a estos repertorios, el movimiento Cecilianista, el cual buscaba la pureza en el canto llano y llamaba a los compositores a retornar a las maneras de composición de la polifonía renacentista de Palestrina. Pio X se pronunciará criticando la música de corte operístico en su Motu Proprio *Tra le Sollicitudini* en 1903. Diversos autores buscaron la forma de traducir los lineamientos de Pio X al uso específico del órgano en la iglesia²⁶.

En el caso colombiano, se encuentran representados ambos repertorios, tanto el sinfónico-operático, como el de corriente Cecilianista, esto es evidenciable al revisar el catálogo del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Centro Salesiano²⁷. El problema con este repertorio es que aun cuando las partituras contienen fechas de impresión, no se tiene claro el momento de su ingreso al país, o la certeza de si fue un repertorio ejecutado ampliamente²⁸. La iglesia católica en los Estados Unidos fue aún más lejos, promulgando una Blacklist y una Whitelist de los repertorios apropiados para las celebraciones litúrgicas de acuerdo con los lineamientos del mencionado Motu Proprio²⁹.

²⁵ Karl Gustav Fellerer, *The History of Catholic Church Music*, Westport: Greenwood Press Publishers, 1961.

²⁶ Terry Richard, musicólogo, fue nombrado el primer organista de la Catedral Católica de Westminster, en su libro “Catholic Church Music”, impreso en 1907, hace un panorama general del uso del órgano en la liturgia católica acorde a los lineamientos de Pio X. Richard Terry, *Catholic Church Music*, London: Greening & Co., 1907. Ver también William Peter Mahrt, *The Musical Shape of the Liturgy*, Richmond: CMAA, 2012.

²⁷ Para un listado extensivo de los repertorios de música de iglesia de este periodo puede consultarse Egberto Bermúdez “Church music in Colombia, 1550-1950: Performance and education”, *Chiesa, musica e interpreti: Un dialogo necessario, Roma, 7-9 novembre, 2019*, Eds. C. A. Moreira, Richard Rouse, Roma: Aracne, 2020, pp. 207-81

²⁸ En Cerinza, el actual cantor parroquial, Pablo Laurentino Tuta, quien ha ejercido desde mediados de la década de 1960, tiene en su archivo copias manuscritas de repertorio italiano para la celebración de diversos ritos. Estas, de estilo netamente operístico, están arregladas para voz, trompeta, bajo y armonio. Esto puede indicar que el estilo operístico se mantuvo, aún tras el motu proprio, más si se toma en cuenta que en las iglesias de Bogotá se sigue empleando habitualmente las misas de Giuseppe Concone (1801-61) y Jacques-Louis Battmann (1818-86).

²⁹ Dichas listas hacen parte de la documentación para descarga de la web de la “Church Music Association of America”. Cf. <https://musicasacra.com/literature/>

El órgano en Colombia

El primer órgano del que se tiene noticia en Colombia figura en la provisión Real para la iglesia de Santa María la antigua del Darién, donde se daban las disposiciones para la construcción del instrumento³⁰. Hacia 1604, el padre José Dadey, misionero italiano, construía un órgano de caña en Fontibón. Del órgano de Santiago de Tunja se sabe que fue adquirido hacia 1614-1615 del Monasterio de la Concepción, en la misma ciudad³¹. Simón Martín de Riveros, residente en Tunja, destaca como organero hacia 1690³². Vale recalcar también la existencia de las persianas con el motivo de Santa Cecilia, las cuales debieron ser parte del órgano de la antigua catedral³³.

El órgano de Gachancipá en Cundinamarca, referenciado por Perdomo Escobar³⁴, de similar factura a los órganos de Boyacá, tiene en su arca de viento la firma del organero Nicolás Rojas. Para 1851 se tiene noticia de un organero en Bogotá llamado Pedro Moreno³⁵. En el año de 1881 se emplaza el órgano de la catedral diocesana de Zipaquirá³⁶. Se sabe también de J.M Rodríguez, oriundo de Soatá, quien construyera instrumentos para Boyacá y Cundinamarca³⁷.

El punto de inflexión en la organería en Colombia acontece con la llegada del órgano de la Catedral Primada de Bogotá realizado por el español Aquilino Amezua, emplazado en 1891, trajo consigo el avance de la tecnología electroneumática en la operación

³⁰ Egberto Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia*, Bogotá: Fundación de Música, 1994, p.176.

³¹ Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*, p. 127.

³² Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia*. p. 185. A Riveros se le tenía encargado un órgano para la Catedral, el cual al momento de su muerte no estaba terminado, razón por la cual el cabildo catedralicio adquirió el órgano de Pedro Rico en 1693.

³³ La tradición de órganos con persianas pintadas puede verse en toda la tradición colonial latinoamericana, ejemplos de ello son los órganos de las iglesias de San Pedro en Andahuaylillas, y de Oropesa, Perú. Dichos órganos son presentados en el catálogo de la Asociación Tomás de Herrera. Cf. <http://asociaciontomasdeherrerablogspot.com/>

³⁴ José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia*, Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1963, p.35.

³⁵ Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia*, p 187

³⁶ Se atribuye a Julio Quevedo, quizá fue responsable de su importación. Leonardo Palacios-Sánchez et al., *Notas sobre Julio Quevedo Arvelo, el "Chapín" Quevedo*. Recuperado de <https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Vol-3-Ed-34/Cultura/Notas-sobre-Julio-Quevedo-Arvelo-el-Chapin-Quev/>

³⁷ Carmen Medina de Luque, "Apuntes para una historia de la música en Boyacá", *Cultura*, Tunja, 109 (1960), pp. 156-168

de los registros, además de contar con una bombardita de 32³⁸. Junto a este instrumento, llegaría por gestión de Lorenzo Elcoro, el órgano a la basílica de Nuestra Señora de Chiquinquirá, en Boyacá, el año de 1897; a pesar de haber sido contratado en 1894, la llegada del órgano se retrasó debido a la guerra civil de ese año³⁹.

En 1932 llega a Colombia el organero alemán Oskar Binder (1911-1990), representante de la firma Walcker. Binder fue el principal proveedor de los órganos tubulares en Colombia durante todo el siglo XX. No es clara la cifra de órganos importados y construidos por Binder. Dichos órganos incluyen el órgano de la sala de conciertos Biblioteca Luis Ángel Arango, el órgano de la catedral de Medellín, el órgano de la capilla de Los Santos Apóstoles del Gimnasio Moderno en Bogotá⁴⁰. Además de adecuaciones a órganos encargados a la firma Walcker, como el traslado del órgano Amezua de la catedral de Bogotá del coro a la nave lateral donde se encuentra actualmente, con motivo de la visita papal en 1968, y el aderezo del órgano de la catedral de Cali, entre otros. La introducción de los órganos en Walcker en Latinoamérica comenzó a finales del siglo XIX, un ejemplo de esto es el órgano de la iglesia inglesa de Lima, en Perú, fechado en 1887⁴¹.

Ceferino Cavieles, ¿una dinastía de organeros?

José Ceferino Cavieles (o Cabieles⁴²) fue el organero, autor confirmado, de los órganos de Monguít, Tibasosa, Tutazá, Cerinza, Boavita y Firavitoba. El órgano de Monguít contiene una inscripción con la fecha de la construcción del instrumento, la cual indica 1872. En dicho órgano aparece como sitio de fabricación Sopó. A pesar de no tener inscripciones, el sellado del secreto del órgano de Tibasosa usa periódicos de la época; pueden reconocerse: *El Boyacense, diario Oficial del Estado* el cual señala la fecha de viernes 8 de julio de 1881, y *La Reforma*, de Mompo, que señala la fecha de 1 de abril del mismo año.

³⁸ Esteban Elizondo Iriarte, *La Organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*, Tesis Doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2002.

³⁹ Julio César Peña Aponte, "El órgano de la Basílica de Chiquinquirá: 125 años. Pesquisas que reconstruyen su historia", *Análisis*, Universidad Santo Tomás, 52, 97 (julio - diciembre de 2020), pp. 257-284.

⁴⁰ Ver *Kolumbien Aktuell. Magazin des Deutsch-Kolumbianischen Freundeskreises e.V.* Heft 100 (Juli/August 2016), p 33.

⁴¹ Wolfgang Lindner, "Órganos coloniales e históricos del Perú y de la Región del Cuzco", *Revista Andina*, 42 (2006), pp. 219-248.

⁴² En las inscripciones tanto del órgano de Monguít aparece escrito como "Cabieles", en las partidas de bautismo en Cerinza, "Cabieles", sin embargo, en el órgano de Tutazá, fechado en 1884 aparece como "Cavieles".

El 10 de julio de 1889, el órgano de Firavitoba fue llevado desde Cerinza, en Boyacá⁴³. Por lo tanto, es posible afirmar, que en algún momento entre 1872 y 1881, aproximadamente, Ceferino Covieles hizo de Cerinza su residencia.

Como atestiguan los libros de bautismo de la parroquia de Cerinza, José Ceferino Covieles fue hijo de Venancio Covieles y Josefa Quintero. Esta información aparece en las partidas de bautismo de sus hijos Luis Alejandro⁴⁴ en 1894, Margarita de las Mercedes en 1897⁴⁵, María Ana del Carmen 1900⁴⁶. Sin embargo, para 1894, también aparece registrado como abuelo de Ruperta Covieles⁴⁷, nieta suya, hija de Esther Covieles, cuya madre fue Mercedes Rodríguez. Así mismo, un tal José Octavio Covieles, hijo de Ceferino, nacido en 1914, se casaba en Cerinza⁴⁸.

En el libro de obras de la parroquia de Tutazá se encuentra un dato revelador sobre la existencia de los organeros Covieles. Fechado en marzo 10 de 1962, aparece un egreso con motivo de “Arras al señor José Covieles para reparar el órgano”, por 270.00 pesos⁴⁹. Eso obliga a pensar en que un hijo, o nieto del señor Covieles, aún se encontraba ejerciendo el oficio de organero en esta década. Cabe resaltar que no solo puede que los Covieles se hayan dedicado al oficio de la organería, sino que hubiesen sido ebanistas que realizaban distintos tipos de trabajos, de hecho, hay indicios de un Covieles que construyó las puertas de la iglesia nueva de Cerinza en 1957, tras la demolición de la iglesia anterior⁵⁰.

Los órganos históricos de Boyacá

Bermúdez menciona la existencia de ocho órganos en la zona del noreste de Bogotá. Los órganos mencionados por Bermúdez corresponden a las iglesias parroquiales de Tocancipá, Tibasosa, Sora, Firavitoba, Monguít, Busbanzá and Tutazá. A excepción de Tocancipá, que se encuentra en el departamento de Cundinamarca, las iglesias mencionadas están ubicadas en el departamento de Boyacá.

⁴³ Silvio Gonzales, *Crónicas de la Tova de Viri*, Sogamoso: Litoarte, 2017, p. 146.

⁴⁴ Archivo Parroquial de Cerinza, Libro de Bautismos, No. 12, f. 137.

⁴⁵ *Ibid.*, Fol. 224

⁴⁶ *Ibid.*, Fol. 316

⁴⁷ *Ibid.*, Fol. 114

⁴⁸ Archivo de la parroquia de Cerinza, Libro de Matrimonios, No 3, f. 170.

⁴⁹ Archivo de la parroquia de Tutazá, Libro de Obras Parroquiales, f. 1

⁵⁰ Información obtenida en entrevista con Luis Alfonso Lara, nieto de Dolores Covieles, quien fuera monaguillo durante la construcción del nuevo templo. No se han revisado las actas de fábrica de la iglesia para confirmar tal dato.

Así mismo, cabe resaltar la existencia de órganos en los municipios de Ocamonte, en límites con Boyacá y ubicado en el departamento de Santander, y de Gachancipá, en Cundinamarca. Junto a estos órganos se encontró el de Boavita, y datos sobre el instrumento de Cerinza⁵¹.

Generalidades de los órganos de Boyacá (Factura Caveies)

Se podría asumir con cierta facilidad que la existencia de los órganos positivos de Boyacá corresponde enteramente a la herencia colonial. Aun así, la bibliografía sobre el órgano positivo en Europa⁵² y América presenta diversidad de razones para la construcción y emplazamiento de los instrumentos; dichas razones matizan entre aspectos de funcionalidad y posibilidad en recursos.

Un análisis de las características morfológicas de los instrumentos no es enteramente adecuado al tomar en cuenta lo fundamental: el sonido. Sin embargo, resulta eficaz cuando no se tiene acceso a los instrumentos en su total, o al menos parcial funcionamiento. Aquí se presentarán las generalidades de los instrumentos siguiendo a grandes rasgos los puntos indicados por la ficha de inventario de los órganos históricos propuesta por Alcántara et al⁵³: caja, consola, transmisiones, secreto, fuelles y tubería. Los instrumentos aquí presentados son órganos positivos y no se encuentran adosados a barandal o a pared. En cuanto a la orientación de las fachadas no se encontró un patrón que rigiera si siguen la vista hacia epístola o evangelio.

La caja es el objeto que soporta en sí todos los elementos del órgano, está compuesta de paraleles, travesaños y tablas. Las cajas están dispuestas en dos cuerpos. En el primer cuerpo se encuentran la consola, transmisiones y secreto. En el segundo cuerpo se dispone la tubería en sus respectivos caballetes. Los paraleles y travesaños de las cajas están unidos con el sistema de caja y espiga. Las armaduras del primer cuerpo de estos órganos suelen ser de cuatro paraleles en cada esquina, marco superior y marco inferior. Los barrotes de los árboles de registro y los soportes del registro de tambor están adosados a las tablas por medio de unos soportes de cuneta. La armadura del segundo cuerpo es más liviana que la del primer cuerpo, sus paraleles solo sostienen el marco superior (ver fig. 1).

⁵¹ El órgano de Ocamonte no pudo ser visitado, más la referencia a su existencia es posible gracias a fotografías cedidas por Eduardo Bermúdez (Bogotá). La referencia sobre el órgano de Boavita, que permitió conocer la existencia del órgano, fue posible gracias al blog de viajes de German Vallejo en “Boavita, (Boyacá) *Viajar en Verano*. Blog, <https://www.viajarenverano.com/boavita-boyaca/>

⁵² Rudolph Quoika, *Das Positive im Geschichte und im Gegenwart*, Verlag Kassel Und Basel, 1957. En su obra, Quoika hace un catálogo de los órganos positivos existentes en Europa.

⁵³ Charlene Joyce Alcántara, et al., *¿Cómo inventariar un órgano histórico?*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018.



FIGURA 1. Caja del órgano de Monguí (Reconstrucción digital) Sebastián Muñoz, 2020.⁵⁴

⁵⁴ Para el proceso de reconstrucción digital fueron necesarios tres momentos: una fase inicial de diseño de bocetos y planos, una fase de comparación de los elementos de los instrumentos, y por último, una digitalización (renderización) de dichos elementos. Esta fase final fue realizada en su totalidad por Sebastián Muñoz, a quien agradezco por su dedicación y detalle en la elaboración de los modelos.

Las fachadas del primer cuerpo están divididas en tres secciones, siendo la central la que cuenta con la consola. El segundo cuerpo tiene las ventanas o castillos dispuestas de acuerdo con el orden de los tubos, y remata con una celosía de un calado sencillo. En esta factura Cavielles se ha encontrado la preferencia por el mismo modelo de calado, al igual que el uso de lo que parece ser una estrella o unas aspas de molino dispuesto en el calado de las ventanas frontales y laterales del instrumento. La división entre primer y segundo cuerpo también se ve destacada por la presencia de una cornisa. El motivo de esta cornisa suele ser empleado también como remate del segundo cuerpo.

El acomodo de los tubos en cada ventana suele darse de dos maneras, en mitra o en ala. En el caso de los órganos de factura Cavielles, cuyo segundo cuerpo tiene cinco ventanas, las tres ventanas centrales tienen acomodo en mitra mientras que las dos ventanas exteriores tienen acomodo en ala. Los tubos de los instrumentos están soportados por el sistema de panderete y caballete.

La consola de los órganos presentados en este documento se encuentra siempre en fachada. La ventana del teclado siempre se encuentra en el sector central del cuerpo inferior. Los pomos de registro suelen encontrarse a cada lado de la ventana del teclado, más otros dos o tres que se disponen en las secciones contiguas. Los teclados son de 45 -de octava corta- o 49 teclas -octava completa- con una extensión del C_2 al C_6 ⁵⁵.

La transmisión del teclado al secreto es a tiro, está dada por un tablero de reducción con sus juegos de molinetes, varetas y pivotes (ver fig. 2). Este sistema es arquetípico en Cavielles, todos los órganos presentan una distribución similar (ver Tabla. 1) La transmisión de los registros es mecánica compuesta, de árbol con balancín. Los tiradores se comunican con el molinete a través de unas paletas de metal. El molinete está dispuesto en quicaleras, pero sin gorriones en los extremos. Las varetas están conectadas al árbol por paletas. Estas varetas no son absolutamente rectas, sino en forma de brazo (ver fig. 3). En el extremo puesto al árbol las varetas se encuentran articuladas en escuadra con los balancines. Los balancines son de madera y están incrustados en las láminas de correderas del secreto.

⁵⁵ De los órganos de factura Cavielles encontrados, solo el de Monguí contaba con octava corta. Se emplea la nomenclatura de la Acoustical Society de America como punto de referencia para el teclado.

TABLA 1. Disposición de los tubos en las fachadas de Tibasosa, Tutazá y Monguí⁵⁶

Tutazá		Tibasosa		Monguí	
do	si	do	si	do	si
1	8	10	12	14	16
2	3	4	5	6	7
3	9	10	11	12	13
4	14	15	16	17	18
5	19	20	21	22	23
6	24	25	26	27	28
7	29	30	31	32	33
8	34	35	36	37	38
9	39	40	41	42	43
10	44	45	46	47	48
11	49	50	51	52	53
12	54	55	56	57	58
13	59	60	61	62	63
14	64	65	66	67	68
15	69	70	71	72	73
16	74	75	76	77	78
17	79	80	81	82	83
18	84	85	86	87	88
19	89	90	91	92	93
20	94	95	96	97	98
21	99	100	101	102	103
22	104	105	106	107	108
23	109	110	111	112	113
24	114	115	116	117	118
25	119	120	121	122	123
26	124	125	126	127	128
27	129	130	131	132	133
28	134	135	136	137	138
29	139	140	141	142	143
30	144	145	146	147	148
31	149	150	151	152	153
32	154	155	156	157	158
33	159	160	161	162	163
34	164	165	166	167	168
35	169	170	171	172	173
36	174	175	176	177	178
37	179	180	181	182	183
38	184	185	186	187	188
39	189	190	191	192	193
40	194	195	196	197	198
41	199	200	201	202	203
42	204	205	206	207	208
43	209	210	211	212	213
44	214	215	216	217	218
45	219	220	221	222	223
46	224	225	226	227	228
47	229	230	231	232	233
48	234	235	236	237	238
49	239	240	241	242	243
50	244	245	246	247	248
51	249	250	251	252	253
52	254	255	256	257	258
53	259	260	261	262	263
54	264	265	266	267	268
55	269	270	271	272	273
56	274	275	276	277	278
57	279	280	281	282	283
58	284	285	286	287	288
59	289	290	291	292	293
60	294	295	296	297	298
61	299	300	301	302	303
62	304	305	306	307	308
63	309	310	311	312	313
64	314	315	316	317	318
65	319	320	321	322	323
66	324	325	326	327	328
67	329	330	331	332	333
68	334	335	336	337	338
69	339	340	341	342	343
70	344	345	346	347	348
71	349	350	351	352	353
72	354	355	356	357	358
73	359	360	361	362	363
74	364	365	366	367	368
75	369	370	371	372	373
76	374	375	376	377	378
77	379	380	381	382	383
78	384	385	386	387	388
79	389	390	391	392	393
80	394	395	396	397	398
81	399	400	401	402	403
82	404	405	406	407	408
83	409	410	411	412	413
84	414	415	416	417	418
85	419	420	421	422	423
86	424	425	426	427	428
87	429	430	431	432	433
88	434	435	436	437	438
89	439	440	441	442	443
90	444	445	446	447	448
91	449	450	451	452	453
92	454	455	456	457	458
93	459	460	461	462	463
94	464	465	466	467	468
95	469	470	471	472	473
96	474	475	476	477	478
97	479	480	481	482	483
98	484	485	486	487	488
99	489	490	491	492	493
100	494	495	496	497	498
101	499	500	501	502	503
102	504	505	506	507	508
103	509	510	511	512	513
104	514	515	516	517	518
105	519	520	521	522	523
106	524	525	526	527	528
107	529	530	531	532	533
108	534	535	536	537	538
109	539	540	541	542	543
110	544	545	546	547	548
111	549	550	551	552	553
112	554	555	556	557	558
113	559	560	561	562	563
114	564	565	566	567	568
115	569	570	571	572	573
116	574	575	576	577	578
117	579	580	581	582	583
118	584	585	586	587	588
119	589	590	591	592	593
120	594	595	596	597	598
121	599	600	601	602	603
122	604	605	606	607	608
123	609	610	611	612	613
124	614	615	616	617	618
125	619	620	621	622	623
126	624	625	626	627	628
127	629	630	631	632	633
128	634	635	636	637	638
129	639	640	641	642	643
130	644	645	646	647	648
131	649	650	651	652	653
132	654	655	656	657	658
133	659	660	661	662	663
134	664	665	666	667	668
135	669	670	671	672	673
136	674	675	676	677	678
137	679	680	681	682	683
138	684	685	686	687	688
139	689	690	691	692	693
140	694	695	696	697	698
141	699	700	701	702	703
142	704	705	706	707	708
143	709	710	711	712	713
144	714	715	716	717	718
145	719	720	721	722	723
146	724	725	726	727	728
147	729	730	731	732	733
148	734	735	736	737	738
149	739	740	741	742	743
150	744	745	746	747	748
151	749	750	751	752	753
152	754	755	756	757	758
153	759	760	761	762	763
154	764	765	766	767	768
155	769	770	771	772	773
156	774	775	776	777	778
157	779	780	781	782	783
158	784	785	786	787	788
159	789	790	791	792	793
160	794	795	796	797	798
161	799	800	801	802	803
162	804	805	806	807	808
163	809	810	811	812	813
164	814	815	816	817	818
165	819	820	821	822	823
166	824	825	826	827	828
167	829	830	831	832	833
168	834	835	836	837	838
169	839	840	841	842	843
170	844	845	846	847	848
171	849	850	851	852	853
172	854	855	856	857	858
173	859	860	861	862	863
174	864	865	866	867	868
175	869	870	871	872	873
176	874	875	876	877	878
177	879	880	881	882	883
178	884	885	886	887	888
179	889	890	891	892	893
180	894	895	896	897	898
181	899	900	901	902	903
182	904	905	906	907	908
183	909	910	911	912	913
184	914	915	916	917	918
185	919	920	921	922	923
186	924	925	926	927	928
187	929	930	931	932	933
188	934	935	936	937	938
189	939	940	941	942	943
190	944	945	946	947	948
191	949	950	951	952	953
192	954	955	956	957	958
193	959	960	961	962	963
194	964	965	966	967	968
195	969	970	971	972	973
196	974	975	976	977	978
197	979	980	981	982	983
198	984	985	986	987	988
199	989	990	991	992	993
200	994	995	996	997	998
201	999	1000	1001	1002	1003

⁵⁶ Las cifras debajo de los nombres de las notas representan el número de la tecla de la cuál provienen, contando de izquierda a derecha. La tira de números en cursiva corresponde al orden de los tubos en la fachada contando de izquierda a derecha. Los órganos de Boavita y Firavitoba tenían la misma disposición del órgano de Tutazá; en las ventanas exteriores se ven en fachada cinco tubos, los tubos más bajos se encuentran dispuestos inmediatamente detrás y el aire llegaba a ellos por medio de un tablón acanalado.

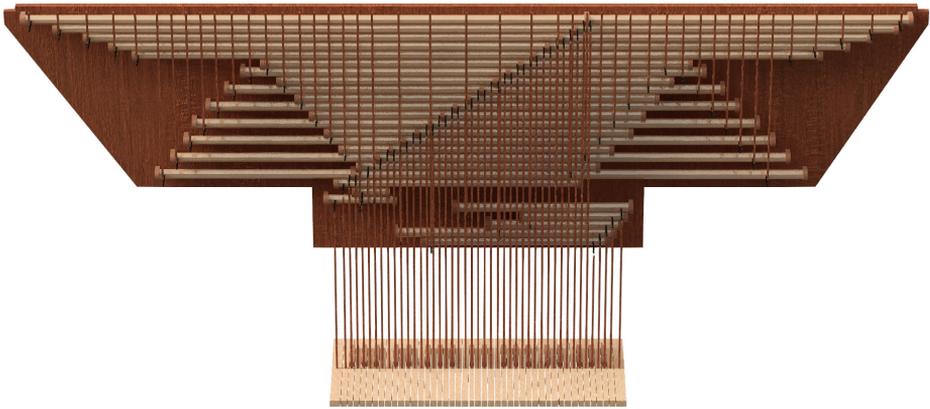


FIGURA 2. Tablero de reducción del órgano de Monguí (Reconstrucción digital)



FIGURA 3. Transmisión de registros y secreto del órgano de Monguí (Reconstrucción digital)



FIGURA 4. Detalle del arca de viento del órgano de Tutazá. Fotografía: Sebastián Muñoz, 9 de enero de 2020.
Todas las fotografías son de Sebastián Muñoz a menos de que se indique lo contrario.

Los órganos del presente poseen un secreto de sistema mecánico de correderas. Las correderas son de registro entero. El armazón de todas es un marco de cancelas de listones o costillar. La disposición de las cancelas corresponde a las notas de la fachada. En el secreto se disponen los registros del más bajo -es decir los tubos más grandes- en fachada, a los más agudos en la parte posterior.

El arca de viento está compuesta en su interior por las ventillas y muelles correspondientes a la cantidad de notas del teclado, con guía de metal (ver fig. 4). Una barra con agujeros se dispone como guía para los muelles. Las ventillas disponen de anillas conectadas a enganches, y estos a su vez a los tiros. Los órganos contaban con todos sus anillas, enganches y tiros, no fue posible identificar si poseían algún tipo de tetilla o simplemente los tiros estaban sellados con cuero. El sellado hermético del secreto suele ser de papel, en particular periódicos de la época. Para acceder al arca de viento, el secreto dispone de tres tapas en la parte frontal. Tras la tapa central suele encontrarse al fondo del arca la firma de organero.

Estos órganos contaban con dos fuelles de cuña, accionados por un sistema de palanca simple. Estos fuelles se ubicaban en la parte posterior de la caja, sobre una cama de madera.



FIGURA 5. Fuelles del órgano de Tutazá. 9 de enero de 2020

Los contrapesos, de piedra, se encontraban dispuestos sobre guías, en el tablero superior de cada fuelle.

Los tubos de estos órganos son labiales, alternando entre prismáticos de madera y cilíndricos de metal. La particularidad de la factura Cavielos es el uso de tubos prismáticos de madera en la fachada como registro principal. Tampoco se encontró el uso de lengüetería en ninguno de estos instrumentos Cavielos. Los cuatro primeros registros de cada instrumento -al contar desde la fachada- son de madera, estos registros corresponden a: Principal, Octava, Tapado y Tapadillo⁵⁷. Estos órganos cuentan también con efecto de tambor dispuesto sobre barrotes bajo el teclado en el primer cuerpo y con un trémolo mecánico.

⁵⁷ Si bien la mayoría de instrumentos no poseían etiquetas sobre los pomos de registro, se infieren por las etiquetas encontradas en el órgano de Tibasosa y en fotografías del órgano de Gachancipá.

TABLA 2. Registros de los órganos Caveiles

TUTAZÁ	TIBASOSA	MONGUÍ
<i>Flautado Mayor (8')</i> <i>Tapado Mayor (8')</i> <i>Octava (4')</i> <i>Tapadillo (4')</i> <i>Quinta Mayor (2 2/3')</i> <i>Octavita (2')</i> <i>Octava de Quinta (1 1/3')</i> <i>Zímbala (1')</i> <i>Tambor</i> <i>Escape</i>	<i>Flautado Mayor (8')</i> <i>Tapado Mayor (8')</i> <i>Octava (4')</i> <i>Tapadillo (4')</i> <i>Quinta Mayor (2 2/3')</i> <i>Octavita (2')</i> <i>Octava de Quinta (1 1/3')</i> <i>Zímbala (1')</i> <i>Flauta de guadua (4')</i> Tambor Trémolo? Escape	<i>Flautado Mayor (8')</i> <i>Tapado Mayor (8')</i> <i>Octava (4')</i> <i>Tapadillo (4')</i> <i>Quinta Mayor (2 2/3')</i> <i>Octavita (2')</i> <i>Octava de Quinta (1 1/3')</i> <i>Zímbala (1')</i> <i>Tambor</i> <i>Escape</i>
FIRAVITوبا	BOAVITA	
<i>Flautado Mayor (8')</i> <i>Tapado Mayor (8')</i> <i>Octava (4')</i> <i>Tapadillo (4')</i> <i>Quinta Mayor (2 2/3')</i> <i>Octava de Quinta (1 1/3')</i> <i>Octavita (2')</i> <i>Zímbala (1')</i> <i>Tambor</i> <i>Escape</i>	<i>Flautado Mayor (8')</i> <i>Tapado Mayor (8')</i> <i>Octava (4')</i> <i>Tapadillo (4')</i> <i>Quinta Mayor (2 2/3')</i> <i>Octava de Quinta (1 1/3')</i> <i>Octavita (2')</i> <i>Zímbala (1')</i> <i>Tambor</i> <i>Escape</i>	

Los órganos Caveiles.

El principal organero de la región fue José Ceferino Caveiles. De los órganos que permanecen y/o se tiene noticia, la mayoría son de su autoría. Solo se encontró firma en los órganos de MonguÍ (1872), Tutazá (1884) y Boavita (1890). Los órganos de Firavitoba (1889) y Cerinza son referenciados en monografías históricas de sus municipios. El órgano de Tibasosa (¿1881?) no tiene firmas, pero su factura es Caveiles.

Tutazá

La iglesia de Nuestra Señora del Rosario de la Estrella -ubicada en el municipio de Tutazá- es una iglesia de una nave estilo mudéjar construida entre 1852⁵⁸ y 1919.

⁵⁸ Sitio web oficial municipio de Tutazá, <http://www.tutaza-boyaca.gov.co/municipio/nuestro-municipio>, consultado 14 de noviembre de 2020.

Aunque el municipio de Tutazá en su casco urbano es pequeño, es un centro de peregrinación mariana importante para toda la región de Boyacá y Santander; dicha peregrinación tiene su origen en una tradición que cuenta que Bolívar clamó desesperado en batalla ayuda de la imagen de la virgen venerada en este municipio, y que, a pesar de todas las desventajas, el ejército libertador salió victorioso, hecho que se atribuye a una intervención milagrosa⁵⁹.

En el coro alto de la iglesia se encuentra emplazado un órgano de tracción mecánica construido por Ceferino Cavieles en 1884 (ver fig. 6).

Este órgano fue intervenido por Carlos Armando Numpaque (Soatá ¿?- Duitama, 2020), en el año 2011 De esta intervención queda una inscripción mecanografiada en el cuerpo del instrumento, colocada arriba de la ventana de la consola en la caja del instrumento en que se lee “MANUAL DE FUNCIONES DEL ÓRGANO TUBULAR CAVIELES. Año 1883 SANTUARIO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LA LIBERTAD TUTAZÁ BOYACÁ Restauración 2011”. Esta nota no contiene indicaciones especiales sobre las funciones del órgano, como indica el título, sino que reclama cuidado sobre el buen uso del instrumento y el espacio del coro, y prohíbe el acceso al interior del instrumento. La nota está firmada: “Organero: CANR”, las iniciales de Carlos Armando Numpaque Rodríguez. Este instrumento se encuentra en funcionamiento, aunque no es usado con frecuencia⁶⁰.



FIGURA 6. Inscripción sobre la caja del órgano de Tutazá.

⁵⁹ Pablo J. Ginés, 'La Virgen «de los tiestesitos» que hace 200 años tomó partido en una sangrienta batalla en Colombia', *Fundación Cari Filii*, 29 de julio, 2019, en <https://carifilii.es/la-virgen-de-los-tiestesitos-que-hace-200-anos-tomo-partido-en-una-sangrienta-batalla-en-colombia>, consultado el 12 de mayo de 2022

⁶⁰ Durante mi visita, el señor Fermín, sacristán de la iglesia, aseguró que el órgano fue tocado por Carlos Numpaque, quien venía desde Duitama para las celebraciones especiales. Sin embargo, aseguró que Numpaque en sus últimas visitas ya no tocaba el órgano sino el armonio, el mismo que se referenció anteriormente.



FIGURA 7. Fachada del órgano de Tutazá

A los fuelles está acoplado un sistema de aire por motor. El motor es una adición de la intervención antes mencionada y está colocado en el campanario de la iglesia, desde allí viene el aire por medio de un tubo de PVC y un sistema que bombea el aire a los fuelles, usándolos como reservas, por tanto, el instrumento está habilitado para funcionar con los dos sistemas: motor y fuelles. El sistema no estuvo en funcionamiento en la visita. El motor está encerrado en una caja de MDF, no fue posible acceder al mecanismo. Los fuelles se encuentran reparados con parches, estas reparaciones presentan algunas fugas. Así mismo, la cama y el sistema de palancas es nuevo, instalado en la última intervención. El portaviento se encuentra en buen estado, además, cuenta con un sistema de paleta que regula el paso del aire del motor y de los fuelles. El órgano conserva tubos tanto en la fachada como en la caja. La caja, incluyendo la fachada debió contener 392 tubos⁶¹. La fachada cuenta con 39 tubos prismáticos de madera.

Tibasosa

El municipio de Tibasosa se encuentra ubicado en la provincia del Sugamuxi, en el departamento de Boyacá. La iglesia de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de Tibasosa se encuentra actualmente adscrita a la diócesis de Duitama-Sogamoso. El templo de Tibasosa inició su construcción con el auto al encomendero Miguel de Holguín en el año de 1560⁶². La estructura de la iglesia doctrinera se mantuvo durante los siglos siguientes, con la adición de capillas. Esta doctrina estuvo bajo el encargo de los franciscanos hasta 1752, cuando es constituida en parroquia. La fachada actual es del año 1914. En el coro alto de la iglesia se encuentra ubicado su órgano (fig. 7). Este órgano fue construido por Ceferino Cavieles en algún momento después de 1881. Se deduce por la similitud con los órganos de Cavieles, puesto que no se encontraron documentación ni etiquetas de autor en el instrumento. El órgano se encuentra ubicado en el coro alto del templo. El órgano se encuentra de manera opuesta a la puerta del coro, por tanto, la fachada del órgano se ubica mirando hacia la parte izquierda del templo.

El órgano del municipio de Tibasosa es el instrumento más intervenido de los estudiados en el presente documento. Fotografías del año 1993 muestran que este ya se encontraba intervenido para tal momento⁶³. Entre los aspectos relevantes que se observan

⁶¹ Esta es una conjetura que toma en cuenta la cantidad de notas del teclado y de registros.

⁶² Saúl Supelano, *Monografía de Tibasosa*, Tibasosa: Fundación para desarrollo de la educación regional, 2004, p. 100.

⁶³ Esto se dedujo al comparar el estado actual del instrumento con fotografías tomadas en 1993 por Mario Fernando López. En dichas fotografías se evidencia que el instrumento ya había sido intervenido. Estas fotografías hicieron parte de un informe para concurso en que participó el Sr. López, cf. <https://www.semana.com/tocatta-premio/19532-3/>



FIGURA 8. Fachada del órgano de Tibasosa. 8 de enero del 2020

en dichas fotografías están el recorte de algunos de los tubos de la fachada, el tapado de algunos de los tubos de estaño y la ausencia de varios tubos de los juegos de tubos más pequeños, además de la inclusión de una conexión eléctrica para un bombillo en la caja. El instrumento ha tenido varias intervenciones, de las cuales no se encontró registro alguno. Las intervenciones visibles son obra de Carlos Numpaque⁶⁴. El instrumento suena⁶⁵, pero presenta fallas en todos los registros.

A pesar de contar con las etiquetas de registro, estas no corresponden ni a los juegos de tubo que anuncian ni a la disposición propia de los tubos en los órganos Caveiles. Las etiquetas que acompañaban los pomos de estos registros están cubiertas por otras escritas a mano, y estas a su vez por unas en cuero pirograbado. Salta a la vista el hecho que este órgano tiene pintados mascarones con rostros humanos en sus tubos. De dichos mascarones, Guillermo Amézquita teoriza que pudieron ser pintados por un retocador de imágenes de la región⁶⁶.

Es posible que en alguna intervención en el transcurso del siglo XX, al ser añadido el juego de flautas de guadua, se hubiese introducido el pomo de registro de la sección izquierda del primer cuerpo con su respectiva quicialera. En tal caso, las etiquetas de registro estarían dispuestas de manera similar al órgano de Tutazá. Así mismo, dicho juego de tubos de guadua no permanece en la caja, sino que fue reemplazado por unas flautas de pico acomodadas con cinta para tal fin. Las flautas de guadua (*Bambusa americana*) están almacenadas en la torre del reloj.

El órgano conserva tubos tanto en la fachada como en la caja. La caja, incluyendo la fachada contiene aproximadamente 392 tubos⁶⁷. La fachada cuenta con 37 tubos prismáticos de madera. No es claro si el registro principal y en fachada: *Flautado Mayor*, era un juego de tubos totalmente abiertos, como en el caso de Tutazá, puesto que mientras los tubos que las ventanas exteriores son abiertos, los tubos de la ventana central se encuentran tapados. La factura de las tapas de los tubos parece indicar que esta fue una adición

⁶⁴ En conversación con el párroco, Justiniano Villamarín, se supo que las últimas intervenciones fueron realizadas por Numpaque, esto es corroborable con las trazas de su trabajo: retazos del mismo tipo de cuero encontrados en las iglesias de Tutazá y Busbanzá, además de la caligrafía empleada para numerar en sobre el secreto.

⁶⁵ El funcionamiento, a pesar de ser posible no resulta recomendable, puesto que la cama de los fuelles se encuentra en mal estado, la madera presenta agujeros realizados por insectos y se encuentra roída en varias secciones.

⁶⁶ Guillermo Amézquita N., "El órgano 'Caveiles', fantasma musical de nuestro Siglo XIX", *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 3 de agosto de 1975. Agradezco a Egberto Bermúdez, la copia original del original este documento.

⁶⁷ Esta es una conjetura que toma en cuenta la cantidad de notas del teclado y de registros. No se pudo realizar una fotografía cenital del secreto y los tubos debido al peligro que representaba para el órgano.



FIGURA 9. Fachada del órgano de Boavita. Fotografía de José Luis Castillo. 14 de noviembre de 2021

posterior. Así mismo, sobre varios de los juegos de tubos de metal se encuentran dispuestas tapas y sombreros, lo cual, al comparar con los tubos encontrados en los otros órganos de la región, muestra que son una adición posterior.

Boavita

Boavita fue fundada en 1613, el 9 de febrero de 1812 obtiene el título de parroquia. El actual templo, consagrado a Nuestra Señora de la Estrella, inició su construcción a mediados del siglo XX. En el coro alto del templo se encuentra un órgano Cavieles fechado en 1890, dicho órgano debió estar emplazado en el templo anterior (ver fig. 8). Junto al órgano se encontraron varios instrumentos de viento: una trompeta, dos clarinetes, un fliscorno alto, un fliscorno barítono y una tuba. Estos instrumentos pueden ser los de la banda fundada en 1930 por Pedro Ignacio Hernández⁶⁸.

Este órgano tiene un diseño diferente en su caja. Cavieles aprovechó las ventanas exteriores y central para hacer tres castillos. Aun así, la disposición de los tubos es similar a todos los instrumentos del mismo constructor. Tiene nueve registros, sin etiquetas en los pomos. El papel del recubrimiento del secreto son páginas de un Misal Romano en latín. En el interior de la caja se encontró una firma en grafito que dice: “abril 28 de 1944 se entregó Mancipe L”⁶⁹. Cerca de la caja se encontraron los fuelles del instrumento, en lo que parece ser un nuevo sistema de cama. Los sistemas de transmisión de registros están atorados, del mismo modo que la mayoría de las varetas del sistema de reducción están rotas. El instrumento ha perdido la mayoría de los tubos. Debido a la forma del instrumento, el tubo más bajo del registro principal tiene dos codos para acomodarse al castillo.

Firavitoba

La iglesia de Nuestra Señora de las Nieves fue construida entre 1873 y 1937. En octubre de 2019 fue elevada a Basílica Menor. El padre Miguel Zambrano donó el órgano construido por Ceferino Cavieles en 1889⁷⁰. Este órgano estaba ubicado en el coro alto del templo, debido a los daños que sufrió con el terremoto de 1995 se encuentra desmontado y almacenado. La descripción técnica de este órgano y la fotografía que nos permitió comparar su fachada aparecen en el artículo de Guillermo Amézquita sobre los órganos Cavieles.

⁶⁸ Juliana Alejandra Burgos, *Boavita mi tierra*, Bogotá: s.e., 2006, p. 65. Ver también <https://libroboavitamitierra.blogspot.com/p/resumen-datos-historicos-boavita-boyaca.html>

⁶⁹ Este podría ser Luis M. Mancipe, quien en este momento era director de banda en los municipios cercanos.

⁷⁰ Silvio González, *Crónicas de la Tova de Viri*, Sogamoso: Litoarte, 2017, p.146.

Cerinza

Cerinza, el lugar de residencia del señor Ceferino Cavieles tuvo en su iglesia anterior un órgano. Este órgano, de autoría de Cavieles, fue desmontado tras la construcción del nuevo templo a mediados del siglo XX. Dicho órgano estuvo ubicado en la mitad de la iglesia⁷¹.

Monguí

La iglesia de Nuestra Señora de Monguí fue construida entre 1694 y 1760 por los frailes franciscanos. Actualmente la parroquia de Monguí hace parte de la Diócesis de Duitama-Sogamoso. La última restauración del templo y el convento adjunto por parte del gobierno nacional en 2016 tuvo entre sus fines la creación de un museo⁷², el cual funciona en el que fuera el convento adjunto a la iglesia. En la Parroquia de Nuestra Señora de Monguí estuvo emplazado en el coro alto de la iglesia el órgano Cavieles de factura más temprana de que se tenga noticia. Este órgano, fechado en 1872, se encuentra desmontado y en bodega en la casa cural de dicha parroquia.

A pesar de encontrarse almacenado y en piezas, no presenta intervenciones recientes, lo cual lo convirtió en el instrumento principal en la evaluación de conjeturas sobre la factura Cavieles. El instrumento fue removido del coro alto del templo a mediados del siglo XX⁷³. En el almacén donde se encuentra este órgano también se encontró un secreto de un órgano portátil. Este tiene las aperturas para dos fuelles. Se supone fue parte de los instrumentos usados en el oficio divino por la comunidad de frailes franciscanos.

La reducción de este órgano permitió identificar los elementos que dan la configuración de la disposición de los tubos en el secreto. Así mismo, el secreto y la disposición de los agujeros para los tubos definieron la posición en que debieron estar los juegos de tubos. Si bien es una pena que el instrumento esté desmontado y con averías irrecuperables, el que lleve desmontado tanto tiempo permitió un acercamiento puro a las formas de construcción de los órganos a finales del siglo XIX (fig. 9).

⁷¹ Eutimio Reyes Manosalva, *Monografía histórica, sociológica y literaria de Cerinza*, Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1982, p. 93.

⁷² Ministerio de Cultura, “MinCultura entregó obras de restauración de la Basílica y Claustro de Monguí”, Noticias *MinCultura*, 30 de abril de 2016, <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/MinCultura-entreg%C3%B3-obras-de-restauraci%C3%B3n-de-la-Bas%C3%ADlica-y-Claustro-de-Mongu%C3%AD.aspx>

⁷³ En testimonio de Antonio Merchán, padre del actual obispo de Vélez, Santander, Marco Antonio Merchán, y quien fuera monaguillo durante este tiempo, el instrumento fue removido para la reparación del coro. El encargado de bajar el órgano fue el mismo carpintero, quien, al no encontrar manera de desmontarlo, aserró los paralelos del segundo cuerpo. No se ha tenido acceso a los libros de obra de la parroquia para corroborar tal información, sin embargo, los cortes en el instrumento son testigos de tal hecho.



FIGURA 10. Vista trasera del órgano de Monguí (Reconstrucción digital), Sebastián Muñoz. 2020.

Los casos de Busbanzá y Sora

Los órganos de Sora y Busbanzá presentan una gran cantidad de diferencias con los órganos Caveiles. Estas diferencias son visibles con la disposición de las fachadas, las diferencias en medidas de las ventanas y la disposición de los tubos; con el análisis de las transmisiones tanto del teclado, en la reducción, y los registros, en los árboles, fue posible comprobar que estos dos órganos guardan una leve relación. La principal similitud es la disposición de tres grupos de tubos en forma de mitra, siendo el central el que contiene los tubos más bajos.

El caso de Sora es aún más distante se pueden enumerar las diferencias: 1. La caja no corresponde en proporción con el modelo Caveiles, 2. Sus sistemas de transmisión de registros son contrarios a los Caveiles, 3. El sistema de reducción tiene las vareta visibles, mientras que las de Caveiles siempre están ocultas. 4. El tablero de reducción dispone de otra configuración para acceder al secreto. 5. La disposición de las ventanas no corresponde con el modelo Caveiles, además que presenta motivos ornamentales calados que no pueden derivarse de los antes mencionados. 6. La disposición de los tubos no sigue el diseño de Caveiles (ver tabla 3). 7. Este órgano tuvo algún tipo de registro de batalla, o lengüetas dispuestas en vertical, de la cual se conservan el sistema de corredera y registro y los agujeros.

TABLA 4. Registros de los órganos de Sora y Busbanzá

SORA	BUSBANZÁ
Flautado Mayor (8')	<i>Tapado (4')</i>
Octava (4')	<i>Octava (4')</i>
Tapado Mayor (8')	<i>Quinta menor (1 1/3')</i>
Tapadillo (4')	<i>Octavita (1')</i>
Octavita (2')	
<i>(Docena) (2 2/3')</i>	
<i>----- doble (1 1/3')</i>	
Quincena (1')	
Trompetas (2')	
Escape	

Sora

El municipio de Sora se encuentra ubicado en la provincia del centro, en el departamento de Boyacá. La iglesia de Santa Bárbara, en la parroquia del mismo nombre, ubicada en Sora, fue construida a finales del XVI, es una iglesia de una nave, techo a dos aguas, con



FIGURA 11. Fachada del órgano de Sora

retablo dorado, y espadaña. El órgano se encuentra ubicado en el coro alto del templo (ver fig. 10). El coro está hecho de madera y posee barandal, además cuenta con tribunas. La fachada del órgano mira hacia la derecha del templo. El órgano debió ser intervenido en algún momento de la segunda mitad del siglo XX, puesto que presenta reparches de periódico. Así mismo, en dicha intervención fue atorado el balancín del registro que conduce a los tubos horizontales de la fachada, y los agujeros fueron tapados con un cuero.

El órgano de Sora no se encuentra en funcionamiento, aunque en las ventanas y en el arca de viento se nota que este tuvo intervenciones recientes⁷⁴. Este instrumento se diferencia sustancialmente de aquellos de factura Cavieles. En primer lugar, la disposición de los tubos de la fachada, aunque tiene demarcadas cinco ventanas, los tubos se encuentran dispuestos en tres grupos. Así mismo, la reducción está dispuesta de una manera distinta. En la estructura de la caja es evidente que la traza de construcción es distinta a los otros órganos estudiados. También tiene tres fuelles. En la parte inferior de las ventanas se encuentran unos agujeros tapados que debieron corresponder a un registro de lengüetas horizontal. En la parte superior de cada castillo se encuentra una celosía con diseños calados que mantienen una línea en dirección contraria a la línea que forman las bocas de los tubos. En dicha celosía destaca una flor calada.

Los pomos son de madera en forma de empuñadura. Hay una quicialera propia para el registro de *Trompetas*, esta está ubicada junto a la quicialera izquierda y su pomo de registro se encuentra en la sección izquierda del primer cuerpo. Los molinetes de las quicialeras de este órgano están dispuestos de manera contraria a la factura Cavieles, es decir, el molinete más próximo a la fachada corresponde a uno de los pomos inferiores en el instrumento de Sora. Posee un teclado de octava corta de 45 teclas.

En la parte superior del secreto se dispone un tablón acanalado que conduce el viento a unos agujeros dispuestos horizontalmente. Así mismo, debajo de dicho tablón se encuentra la primera corredera⁷⁵. Dichos agujeros debieron corresponder a un registro de lengüeta dispuesto horizontalmente. El pomo de dicho registro tiene su etiqueta rasgada, sin embargo, se alcanza a leer "...mp...s", lo cual podría indicar un registro de trompetas. De dicho registro solo se conservan algunos resonadores⁷⁶.

Este órgano posee tres fuelles de cuña accionados por palancas simples. Los contrapesos de los fuelles estaban removidos y almacenados en la escalera que conducía al coro alto.

⁷⁴ Las trazas de esto son retazos de cuero adheridos con pegamentos químicos (Policloropreno, en Colombia identificado con la marca Bóxer), y periódicos de finales del siglo XX que sellan las caras internas del arca de viento.

⁷⁵ Es decir, la que está más cerca de la fachada del instrumento.

⁷⁶ En mi primera visita, dichos resonadores fueron observados en una caja junto al órgano en el coro, en las visitas consecuentes no se encontró.



FIGURA 12. Fachada del órgano de Busbanzá. Fotografía de José Luis Castillo. 24 de abril de 2022

Él órgano conserva tubos tanto en la fachada como en la caja. La caja, incluyendo la fachada debió contener aproximadamente 405 tubos. La fachada debió contar con 37 tubos prismáticos de madera, de los cuales solo permanecen 16. Los tubos acomodados en la caja están dispuestos sobre el caballete, siguen la disposición del secreto, la cual, a su vez, se basa en la disposición de los tubos de la fachada. Debido a la ubicación del órgano fue imposible hacer un conteo de los tubos existentes actualmente en la caja. Los cuatro juegos de tubos más cercanos a la parte trasera son los más incompletos, sumando apenas 30 tubos de metal de estaño. Del *flautado mayor*, al igual que en Tibasosa, sus tubos más bajos se encuentran tapados, pero no se tiene claro si fueron así originalmente, puesto que se encuentran muescas de sierra y cinta en los finales de los tubos. Así mismo, El registro de octava presenta tubos prismáticos de madera en sus notas más bajas y tubos de estaño en sus agudos.

El trazo de la caja, la distribución de los tubos en la fachada, las transmisiones del teclado y los registros, la presencia de tres fuelles, y la inclusión de un registro de lengüeta, prueba que el instrumento de Sora no hace parte de la factura Caveiles. Aunque no tiene fecha, se puede conjeturar que, por su estructura, sea un órgano anterior al siglo XIX. Es evidenciable que el órgano fue intervenido en algún momento de la segunda mitad del siglo XX.

Busbanzá

La iglesia de Santa Lucía, en la parroquia del mismo nombre en Busbanzá, fue construida en el siglo XVII, es una iglesia de una nave, techo a dos aguas, con retablo dorado, y espadaña. El órgano de la iglesia está emplazado en el coro alto del templo (ver fig. 11). La fachada del órgano mira hacia el lado izquierdo de la iglesia. El órgano fue intervenido recientemente, puesto que todos sus tubos fueron removidos y almacenados en cajas encima de los fuelles. La celosía de este órgano tiene una flor calada que por sus pétalos rectas recuerda a la del órgano de Monguí, flores que en los órganos de Tibasosa y Tutazá tienen los pétalos curvos. En la celosía del castillo central también incluye caladas las letras V.D separadas por una cruz. La disposición de los tubos en la fachada debió seguir la estructura de los tres castillos, similar al órgano de Sora, pero diferenciándose en este en el acomodo de las notas.

El órgano cuenta con cuatro registros mecánicos, todos son sonoros. Los registros sonoros están dispuestos en la parte inferior de la ventana del teclado, dispuestos dos a izquierda y derecha sobre los parales divisorios de la sección vertical inferior de la caja. Los pomos de registro son de madera y carecen de etiquetas que indiquen a que juego corresponden. Posee un teclado de octava corta de 45 teclas.

La transmisión del teclado al secreto es a tiro, está dada por un tablero de reducción con sus juegos de molinetes, varetas y pivotes completos. Esta reducción es completamente

distinta a las de los otros órganos, los pivotes forman dos triángulos, haciendo la figura de un reloj de arena.

Los pomos de registro son redondos, en forma de bola, hechos de madera. Los tiradores se comunican con el molinete a través de unas paletas de metal. La manera en que están dispuestas las quicialeras hace complejo en clasificarla de un solo tipo, puesto que, en la quicialera de la parte izquierda el pomo inferior tira el molinete más cercano al frontis y el pomo superior del molinete trasero, mientras que en la quicialera derecha ocurre lo contrario. En otras palabras, la quicialera izquierda recuerda la disposición de las quicialeras en Sora y la derecha la de los órganos de factura Caveies. De los 180 tubos que debió tener el instrumento, se conservan 104, 60 son prismáticos de madera, y 44 de estaño.

El órgano de Busbanzá deja más preguntas que respuestas. Las transmisiones no parecen semejarse ni a las del órgano de Sora, ni a las de los instrumentos de factura Caveies. Las cornisas de la caja, tanto del primero como del segundo cuerpo, así como las celosías de los castillos, guardan ciertas semejanzas con el órgano de Monguí.

Músicos, repertorios y usos.

Es labor de otra investigación el señalar todos los actores involucrados en la ejecución de la música de iglesia en Boyacá alrededor de los órganos históricos. Aun así, es necesario señalar a varios personajes por su importancia. Luis Martín Mancipe (Soatá, 1908 – Bogotá, 1992) fue director de bandas, organista y compositor; su firma aparece en el órgano de Boavita. Algunas de sus obras fueron editadas por León Simar en su compilación de cantos sacros: “Cantemos”. En Tibasosa, Jorge Marcelino López Velandia (Tibasosa, 1940–2021), quien fuera cantor-organista y mayordomo de fábrica de la iglesia; compuso el himno de este municipio. Carlos Armando Numpaque, estudió en el Conservatorio de la Universidad Nacional, fue pedagogo musical, organista y realizó las últimas intervenciones en los órganos de la región. Guillermo Amézquita Nossa (Firavitoba, 1926–2020), fue organista, compositor, director de la Academia de Música de Tunja.

Suele hacerse responsable al desuso de los órganos a la introducción del armonio en la iglesia, esto debido a la practicidad que este instrumento tiene. El Libro de Obras de Tutazá señala la compra de un armonio por un valor de \$ 3,200.00 en febrero 28 de 1965⁷⁷. Durante el periodo comprendido en este libro se observa un monto habitual destinado tanto a cantor como a los músicos.

No es fácil asumir con claridad el repertorio y la especialización de los músicos de iglesia en este momento. Hay varios factores a analizar: la relación con la música y músicos

⁷⁷ Archivo parroquial de Tutazá, Libro de Obras Parroquiales, f. 20.

de las bandas de instrumentos de viento, el nivel educativo de los instrumentistas, la difusión de los repertorios traídos de la capital, entre otros. En la ventana del teclado del órgano de Tutazá se encuentra una inscripción en la cual, aunque rasgada, se distinguen unas indicaciones de registración, tanto para oficio divino como para misa⁷⁸; dicha inscripción permite plantear la existencia de instrumentistas que carecían de la formación propia en el órgano, dichas ayudas permitirían entonces la posibilidad de que pianistas o armonistas pudieran ejecutarlo.



FIGURA 13. Inscripción que contiene indicaciones sobre registración en el órgano de Tutazá.

Conclusiones

Los órganos históricos en el departamento de Boyacá son un reflejo de la realidad socioeconómica en la Colombia del Siglo XIX. Estos instrumentos dan fe de la austeridad económica de la época y la urgencia del uso del órgano en la iglesia. La tradición organera de Boyacá es una muestra de la organería de un entorno mayor que incluye a Cundinamarca y Santander. Esto tiene que ver con los diversos movimientos sociales que se presentaron en el transcurso del siglo XIX: las guerras, las organizaciones territoriales y las fluctuaciones en el mercado interno.

⁷⁸ Lindner (p. 232) muestra una inscripción similar en el órgano de Huaro.

Hay una relación muy cercana entre los órganos Cavieles y el órgano de Gachancipá, construido por Nicolás Rojas entre 1865 y 1870. Es posible que la tradición organera en Boyacá heredara muchos rasgos de los talleres coloniales, en particular de los ubicados en Tunja. Es labor de una posterior investigación el realizar las genealogías y filiaciones⁷⁹, tanto familiares como relacionadas con la organería de los instrumentos en Boyacá, Cundinamarca y Santander. Es posible, como indicaba Amézquita, que existiera un órgano en cada iglesia de Boyacá; se hace por tanto necesario seguir la pista de los instrumentos que pudieran haber existido, o que permanezcan ocultos en las bodegas de las parroquias.

Los órganos de Boyacá fueron instrumentos netamente funcionales; dispuestos principalmente para acompañar los actos litúrgicos y las manifestaciones de piedad popular en las iglesias católicas en las que estaban emplazados. El siguiente paso en la investigación sobre la música de iglesia en Boyacá a fines del siglo XIX será en ahondar en la relación entre músicos, repertorios y prácticas alrededor de los instrumentos. La música de bandas, importante en la región, estuvo enlazada en la música de iglesia en su origen, lo cual plantea nuevos retos a la hora de acercarse al estudio del órgano en Boyacá.

⁷⁹ Un claro ejemplo es el trabajo de Ofelia Gómez en Oaxaca. Ver Ofelia Gómez Castellanos, *La dinastía Castro de los órganos Poblanos. La organería en las provincias mexicanas de Puebla y Tlaxcala en los siglos XVIII y XIX*, Tesis Doctoral, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.

Jaime Ramírez Castilla

jairamirezcas@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Jaime Ramírez Castilla, "Tracing the lines in the Operatic Paraphrases of Giovanni Bottesini (1821-89)", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXVI, No. 43 (julio-diciembre 2022), pp. 71-96.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v26n43.114228>

ABSTRACT

This paper provides a formal analysis of Giovanni Bottesini's most important operatic paraphrases for double bass and piano within a larger context and explore their connection with the original operas. The absence of this connection is one of the main problems found when performing these works. Starting with a brief exploration of the plot of the operas, the analysis here presented traces in detail the melodic transformations that Bottesini implemented in each of his operatic renditions. As conclusion, it offers a set of suggestions that may help the performer to strengthen the connections between the instrumental virtuosic repertoire and the emotional potential of the operatic realm.

KEY WORDS

Giovanni Bottesini, double bass music, opera paraphrases, musical analysis

TÍTULO

Estableciendo las delimitaciones en las paráfrasis operísticas de Giovanni Bottesini (1821-89)

RESUMEN

Este trabajo proporciona un análisis formal de las más importantes paráfrasis operísticas de Giovanni Bottesini para contrabajo y piano en un contexto amplio que explora su conexión con las óperas originales, cuya ausencia es uno de los principales problemas que se encuentran al interpretarlas. Comenzando con una breve exploración de la trama de las óperas, se procede con un detallado rastreo de las transformaciones melódicas que Bottesini implementa en sus paráfrasis. El conjunto de sugerencias que se ofrece como conclusión puede llevar a los contrabajistas a fortalecer las conexiones entre el repertorio virtuosístico instrumental y el potencial emocional propio de la ópera.

PALABRAS CLAVE

Giovanni Bottesini, música para contrabajo, paráfrasis operísticas, análisis musical

Realizó estudios de música (piano y contrabajo) en la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá) y obtuvo sus títulos de maestría y doctorado como discípulo de Albert Laszlo en Universidad de Cincinnati (Beca Fulbright). Es profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana y desde 2008, y del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia desde 2009. Ha mantenido una intensa actividad como contrabajista dentro y fuera del país y es miembro fundador de la Orquesta Nueva Filarmonía (2014). Vinculado desde 2012 a la Sección de Música de la Subgerencia Cultural del Banco de la República como coordinador musical, intérprete, autor de escritos y asesor artístico. Desde 2019 está vinculado como profesor a la Maestría en Musicología de la Universidad Nacional.

Recibido 1 de septiembre de 2022
Aceptado 14 de marzo de 2023

Tracing the lines within Giovanni Bottesini's Operatic Paraphrases (1821-89)

Jaime Ramírez Castilla

Giovanni Bottesini (1821-1889) is considered the most important and influential nineteenth-century composer for the double bass. During his lifetime he was known as “the Paganini of the double bass” as his compositions expanded the technical and expressive demands of his instrument beyond the expectations of his contemporaries. Nowadays a considerable part of his output for the double bass is still required repertoire in syllabi, competitions and recital programs. It is well known that the relationship between Bottesini and his operatic context was determinant factor for his compositional output. On the other hand, this relationship is overlooked as an easy way to contextualize any piece by Bottesini; paradoxically this tendency could also be superficial and shortsighted if there is not a clear idea of which specific materials are taken from the opera (or the vocal literature in general) and developed by Bottesini.

Very often the interpretation of Bottesini's music could lead into a dilemma of “virtuosity” versus “musicality,” leaving as a result an estrangement from the original purposes of the composer; the resulting performance could be reduced to a cartoon-like interpretation centered on instrumental pyrotechnics somehow detached from its initial artistic intention. It is not a strange situation to find reports about performances of Bottesini's music such as:

The Bottesini *Second Concerto* provides Streicher with ample opportunities to display his virtuosity. The first movement has numerous difficult running note passages which he handles with ease. In the second movement he plays the melodic line with a beautiful sound and nicely defined phrasing.

Finally, in the last movement, one is impressed by his great stamina and ability to find just the right tempo to bring out the character of the music¹.

(...) a poetic, well in tune and sonorous performance, but not always captivating. (...) inspired more for their difficulty than musical interest. (...) mere digital dexterity in Bottesini was a disappointment².

Although it would be misleading to narrow every aesthetic influence on Bottesini to his relationship with the operas of his time, a good alternative to propose a better informed performance of this works would be to identify which specific materials are borrowed and how the operatic context affected other instrumental genres. In a large number of instrumental works from the nineteenth-century the operatic repertoire provided a source of inspiration, as well as opened the mind of various composers to a wider palette of thematic interconnections, instrumental needs and new technical devices. Luigi Dallapiccola points out that for Italian composers seems impossible to separate melodic composition from vocal music; in his own words “Italian opera composers of the Nineteenth-Century disregarded all tradition relating to purely instrumental music”³.

Following this connection between opera and instrumental music, especially in the Romantic period, it is important to see how the simple and long-breadth melodic style, for which Vincenzo Bellini was recognized, determined the melodic expression of instrumental repertoire. As Carl Dahlhaus points out:

Without exaggeration, we could even maintain that the melodic style of Bellini’s arias, above all his cantabiles, was the quintessence of what the Nineteenth-century, with astounding unanimity, understood by melody in the strong sense of the term. Opera audiences dissolved in euphoric transports at the sound of *Casta diva*, *Ah! Non creda mirarti*, or *Qui la voce sua soave*. Moreover, their enthusiasm was shared unquestionably by composers as diverse as Chopin, whose nocturnes clearly betray the influence of Bellini, and Wagner⁴.

Following the influence of Bellini, along with the need of more flexible and continuous musical forms, the operatic fantasia easily provided a new source of almost inextinguishable

¹ Marvin Topolsky, “Recordings Reviewed – Streicher, Neidlinger and Karr; review of Ludwig Streicher’s recording of *Concerto no. 2 in B minor* by Bottesini”, *International Society of Bassists*, I, 3 (1975), pp. 57-8.

² Rodney Slatford, “39th International Competition for Musical Performers”, Geneva, 28 August – 9 September 1983”, *International Society of Bassists*, X, 2 (1984), pp. 15-6.

³ Luigi Dallapiccola, “Words and Music in Nineteenth-Century Italian Opera”, *Perspectives of New Music*, 5, 1 (autumn- winter, 1966), pp. 128.

⁴ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, Berkeley: University of California Press, 1989, p. 155.

musical reference and supported the careers of traveling virtuosi such as Franz Liszt and Sigismund Thalberg. It is within this scope that Bottesini's output can be reconsidered.

Bottesini's use of the fantasy as a formal structure signals an approach to operatic paraphrasing that resonates with the same formal approaches of other composers focused on instrumental virtuosity and are not especially linked to the composition or performance of operas. Bottesini's paraphrases tend to follow a uniform structure where after a short opening section by the piano and eventually a flourishing entrance by the soloist with a cadenza-like material, each piece progresses through different sections based on specific materials borrowed from the original opera. Furthermore, each of these selections are separated by piano interludes that either develop additional materials from the opera or present newly composed material. For the closing section, the soloist provides a final virtuoso showcase that may include one last thematic reference to the opera.

In general, most of the sections borrowed from the original operas consist of transcriptions or arrangements that simultaneously become progressively more technically challenging for the performer and surprisingly astounding for the audiences. From this point of view, the piano interludes may allow the soloist to regain the energy for each upcoming operatic rendition, and they also provide tonal and rhythmic variety. Since one of the characteristics of this virtuoso repertoire is the technical exhibition on the instrument, most of the thematic material for these purposes has to be transcribed in the most comfortable and resounding tonalities for the double bass. Having a certainly restrained tonal palette, determined in great part for the most efficient harmonics on the instrument, the piano interludes allow the pieces to have more interesting tonal and rhythmic fluctuations between the paraphrasing sections by the soloist.

One of the main purposes of this writing is to point out those specific materials that Bottesini borrowed from each opera, thereby clarifying the connections between the double bass part and the original sources. In order to optimize this recount of materials, I will provide a small introduction for each opera, and then I will focus on each of the materials borrowed, especially on those rendered in the double bass line. To summarize the melodic tracing for each individual opera, a small formal diagram will illustrate the general structure of each paraphrase along with all the thematic relationships between the works of Bottesini and Bellini.

Fantasia sull'opera "La Sonnambula" di Bellini

Bellini's opera *La Sonnambula* was premiered in Milan on March 6, 1831, and its success further bolstered the composer's glowing reputation, which he achieved after the premiere of *Il Pirata* (1827), his third opera, and *I Capuleti e I Montecchi* (1830). After *La Sonnambula*, the rising career of Bellini continued, in spite of a few setbacks, with successful productions

such as *Norma* (also premiered in 1831) and *I Puritani* (1835), which granted him the recognition as the leading composer of Italian operas of his generation.

The plot for *La Sonnambula* is set in a pastoral environment at the south of Switzerland; in a village gathered for the wedding of Amina and Elvino, where the unexpected arrival of a long-lost nobleman (Rodolfo) awakes Elvino's jealousy, which is strengthened by an ill-hearted innkeeper (Lisa) and by Amina's sleepwalking. By the end of Act I, Amina's somnambulism takes her to Rodolfo's room, and when she is found asleep in the nobleman's couch the next morning, Elvino's rage exploits calling the wedding off and infusing the villager's rejection to Amina. In the second act, the conflict is resolved when Amina appears again sleepwalking, now across an old mill bridge above the whole opera cast, and talking in her sleep about her love for Elvino and his heartbreaking rejection. Then, Elvino softly wakes Amina up and together renew their love vows closing the opera with a joyful celebration⁵.

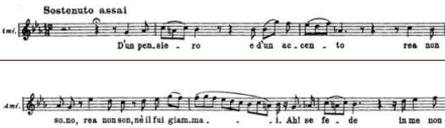
Bottesini's *Fantasia sulla "Sonnambula"* is one of his earliest compositions and was probably composed during his student years. According to Gergely Járdány, Bottesini's operatic paraphrases correspond to "his first creative period between 1835 and 1845"⁶. Although for many of these works the exact composition date is unknown, it is documented that Bottesini included his *Fantasia sulla "Sonnambula"* along with *Fantasia sulla "Straniera"* in his concert programs from 1840 at the Teatro Comunale of Trieste, and at the Teatro Sociale in Crema; these concerts marked the beginning of a successful, and uninterrupted, career as a touring soloist. Thereafter, Bottesini's *Sonnambula* constantly returned in many concert venues throughout Europe and the Americas being played by the composer with piano or orchestral accompaniment⁷.

⁵ For general information on the context of the opera and its plot please see Julian Budden, Elizabeth Forbes, and Simon Maguire, "La Sonnambula", *Grove Music Online*, Oxford University Press, January 01, 2002, <http://www.oxfordmusiconline.com>. Accessed on August 25, 2018.

⁶ Gergely Járdány, liner notes to *Bottesini: Operatic Paraphrases for Double Bass and Orchestra*, Bellini, Donizetti, Paisiello, Gergely Járdány, double bass, and Hungarian State Opera Orchestra conducted by Pier Giorgio Morandi, Hungary: Hungaroton Records Ltd., HCD 31915, 2000. According to Gaspare Nello Vetro, Bottesini's first compositions date as early as 1836 and include *Variazioni sopra un tema nella opera "La Straniera"* and his *Tre grandi duetti*. See Gaspare Nello Vetro, ed., *Giovanni Bottesini*, Parma: Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, 1989, p. 191. Thomas Martin also points out Bottesini's first compositions as student pieces, see Thomas Martin, "In Search of Bottesini," *International Society of Bassist*, X, (1983), p. 6.

⁷ Paul Brun, *A New History of the Double Bass*, Villeneuve d'Ascq, France: Paul Brun Productions, 2000, pp. 226-31. For more information about Bottesini's concert tours see Martin, "In Search of Bottesini," pp. 6-12; X, 2 (1984), pp. 6-12; XI, 2 (1985), pp. 25-39. For information specifically on Bottesini's tours in America please see Andrew Edward Palmer, "Giovanni Bottesini in the United States, 1848-1854", D.M.A. diss University of Memphis, 1995, and Jeff Brooks, "Giovanni Bottesini's First American Tour," *International Society of Bassists*, XV, 2 (1989), pp. 15-19.

In his *Fantasia*, Bottesini borrowed materials from three different sections of Bellini's opera. These sections are separated by short piano interludes composed from material that is not taken from Bellini. After the piano introduction followed by the entrance cadenza in the bass part, the first section on borrowed material is based on Bellini's quintet "D'un pensiero e d'un accento" from the finale of the first act. Bellini's original finale is considerably long and richly orchestrated, meanwhile Bottesini summarized the main melodic materials from the quintet and condensed them in the double bass part⁸. Example 1 shows Bottesini's opening bars of the paraphrase paralleled with Amina's first bars in the quintet.

Bottesini's <i>Sonnambula</i> , mm. 27-33	Bellini's <i>Sonnambula</i> , opening bars by Amina in "D'un pensiero e d'un accento." from Act I.
	
<p>EXAMPLE 1. Beginning of Bottesini's first borrowed material from Bellini's <i>La Sonnambula</i> compared to the opening bars by Amina in "D'un pensiero e d'un accento." from Act I.</p>	

Right after the *Andante cantabile* section, the first piano interlude prepares the transition to a theme and variations between bars 68 and 124. This fragment corresponds to the second material borrowed by Bottesini where the double bass starts with a rendition of Amina's caballetta "Ah! Nongiunge uman pensiero," which closes the opera with a joyful celebration; in this number Amina's virtuosic ornamentations for the repetition of her material after the brief choir interjection fits perfectly for Bottesini's brilliant variations that follow the presentation of the theme by the soloist. Example 2 shows the presentation of the theme by the double bass in Bottesini's *Fantasia* contrasted with Amina's first measures in her closing number.

⁸ Jaime Ramirez-Castilla, "Musical Borrowings in the Music for Double Bass of Giovanni Bottesini: A Reconsideration Beyond the Operatic Paraphrases", D.M.A. diss, University of Cincinnati, 2007, pp. 58-67.

Bottesini's <i>Sonnambula</i> , mm. 27-33	Bellini's <i>Sonnambula</i> , opening bars of Amina's "Ah! Non giunge uman pensiero" at the end of the opera
EXAMPLE 2. Beginning of the theme and variations section from Bottesini's <i>Sonnambula</i> compared with its original source found in Bellini's finale for his opera.	

As it happens in most of Bellini's operas, the melodic material for important sections is anticipated by the orchestra. These orchestral introductions help to set the mood for the singer's entrance; depending on the instruments in charge for these introductions there might be slight differences in rhythm and articulations from the melodic lines of the singers. Example 3 provides the woodwinds introduction for Amina's final number; although Bellini kept the exact rhythm in both sections, there are differences in the articulation of the sixteenth-notes of the third bar of the fragment.

EXAMPLE 3. Woodwinds introduction for Amina's entrance at the end of Bellini's <i>Sonnambula</i>

The last section of borrowed material from Bellini's opera by Bottesini appears just after the second piano interlude. This is a very short passage based on the first eight bars of Elvino's part in his duet with Amina "Ah vorrei trovar parole" from Act I; the comparison between the *Fantasia* and its original source can be found in Example 4. This brief section progressively gains more energy until leading into a brilliant coda that closes the *Fantasia* with bravura and triumphal character.

Bottesini's <i>Sonnambula</i> , mm. 137-148	Elvino's first measures in the duet "Ah vorrei trovar parole" from Bellini's Act I
	
	
<p>EXAMPLE 4. Comparison between the last fragment borrowed by Bottesini and its original source in Elvino and Amina's duet from Act I.</p>	

As a closing summary for the recount of Bottesini's borrowings, Diagram 1 shows the formal structure of Bottesini's *Sonnambula*. This diagram offers a brief description of each section along with their tonal centers and the thematic relationships between Bottesini's *Fantasia* and Bellini's Opera.

	Section I	Section II	Section III	Section IV	Section V	Section VI	Section VII
Bottesini	mm. 1 – 26	mm. 27 – 51	mm. 52 – 67	mm. 68 – 124	mm. 125 – 136	mm. 137 – 165	mm. 166 – 203
	Allegro vivo Introduction by the piano and opening <i>cadenza</i> by the soloist	Andante cantabile	<i>Allegro</i> Piano interlude	Theme and two variations with a short piano interlude between variations I and II.	Piano interlude	Moderato	Brilliant and energetic finale.
	Key: A – F#m – (A)	A	A	A	A	A	A
Bellini		Act I, <i>Finale</i> Quintet “D’un pensiero e d’un accento.”		Act II, <i>Finale</i> Amina’s <i>caballetta</i> “Ah! Non giunge uman pensiero.”		Act I, Scene 1. Elvino’s part from the duet “Ah Vorrei trovar parole”	
		Keys: E \flat		B \flat		A \flat	
	All the material for this section was newly composed by Bottesini with no direct associations to Bellini’s opera.	In Bellini’s opera, the quintet is gradually constructed; Amina starts with the theme, followed by Elvino until the quintet is completed. Bottesini condensed all the melodic materials in a continuous double bass line.	The first interlude in the <i>Fantasia</i> consists of newly composed material by Bottesini with no references to the opera.	In the opera, Amina’s entrance is briefly anticipated by the woodwinds. After the first presentation of the theme by Amina a short choir interjection is followed by Amina’s repetition with virtuoso ornamentation. Apparently Bottesini fit the idea of an ornamented repetition, providing two sparkling variations separated by a short piano interlude.	This section continues with the radiant character of the previous variations, providing a sense of closure. As in Section III, this interlude is newly composed material.	The last paraphrased material consists of the first eight bars from Elvino’s response to Amina in their duet. Neither the orchestral accompaniment, nor the remaining of the melodic lines from Bellini’s number are developed by Bottesini; instead, bass line leads into a short <i>cadenza</i> that connects this section with the closing section of the whole piece.	As in many operatic paraphrases, Bottesini’s <i>La Sonnambula</i> closes with a dazzling coda-like final virtuoso display along a wide range of registers in the bass. This section is also composed new material without any explicit paraphrase to the opera.

DIAGRAM 1. Giovanni Bottesini, *Fantasia sulla “Sonnambula” di Bellini*. Formal Diagram: Basic formal structure on the whole work and thematic relationships from Bellini’s opera⁹.

⁹ The measure numbers for Bottesini’s work are taken from Giovanni Bottesini, *Ausgewählte Stücke für Kontrabaß und Klavier*, Klaus Trumpf (ed.), Leipzig: Deutscher Verlag für Music, 1984, pp. 35–7.

Fantasia sulla “Norma” di Bellini

Norma was premiered at Teatro alla Scala in Milan on December 26, 1831. Despite an unsuccessful first production, the opera gained popularity soon enough to be produced in many cities in the years after its premiere; since then, *Norma* has still retained its popularity and commercial success in our present times. The opera is set on the libretto by Felice Romani which at the same time is based on a French play, also titled *Norma*, by Alexandre Soumets; Norma is a Gallic druid priestess that revives the classic tragedy of Euripides’ *Medea* who kills her two children as a revenge against her unfaithful husband. Although in Soumets’ play Norma turns mad after killing her sons and jumps into an abyss, in Romani’s libretto Norma overcomes her rage, and instead of slaughtering her children, she turns herself into a druid sentence marked by her own and her husband’s ritual sacrifice.

Along with its connection with the Greek tragedy, *Norma* is subliminally fueled by a political theme that remained at the core of the Italian society in the 1830s; in the opera, Norma was a druid priestess who had secretly fallen in love with Pollione, the leader of the Roman troops that occupied the Gaul and subjugated the Celts. The druids keep waiting for a rebellion that would grant them the freedom from the Romans, but instead, by the end of the opera, they find out that their spiritual leader has betrayed her people and formed a family with the enemy. This is why the act of revenge against the lover’s betrayal from *Medea* is now changed by a ritual sentence purging with fire the treason of the druid’s leader and her lover¹⁰.

According to Gaspare Nello Vetro, there is not an extant autographed *Norma* manuscript by Bottesini; the existent source corresponds to a copy made in Turin in 1938 by Pasquale Forgione, who was a double bassist and a composer and claimed that the original manuscript was owned by an unknown orchestra professor¹¹. On the other hand, the complexity of the work along with the structural similarities shared with other paraphrases upon Bellini’s operas might be sufficient evidence of its authenticity. Furthermore, it is important to keep in mind that many of these pieces were intended to be performed by their own composers, usually on concert tours; it is well known that in the case of Bottesini, the same piece was often readapted and modified, depending on the particular occasion where the performance would take place. These constant changes affected not only the length of the works but also the tonalities, along with the inner form and even their titles. Flavio Arpini

¹⁰ For a deeper view on the relationship between Italian music and Italian politics during the mid 1800’s, see Mary Ann Smart, “Italian Music and Italian Politics in the Parisian Salon” in *19th-century Music*, 34, 1 (summer, 2010), pp. 39-60.

¹¹ Gaspare Nello Vetro, “*Elenco delle Composizioni e delle Edizioni*”, *Giovanni Bottesini*, Nello Vetro (ed.), Parma: Centro studi e Ricerche dell’Amministrazione dell’Università degli Studi di Parma, 1989, p. 174.

points out that constant re-editions of the same works make very difficult to certify the authenticity of many versions along with the actual dates for their compositions¹².

If indeed composed by Bottesini, his *Fantasia sulla "Norma"* offers a more mature compositional language nurtured by the awareness of a wider span of thematic bonds along the work and a deeper relationship with the original score. Bottesini provided a wealthy web of motivic connections along with a more fluid dramatic line shared with equal prominence in the bass part as in the piano part. From the beginning of the piece, Bottesini generated a symbiotic union between the double bass and the piano to portray the opening of *Norma's* second act with its renown solo for the violoncello section that was also borrowed by Frédéric Chopin in his "Cello" *Etude*. In the opera the solo line of the *celli* would serve as the basis for Norma's "Teneri, teneri figli". Example 5 shows the lines between the bass part and the singer for this section.

Bottesini's <i>Norma</i> , mm. 20-31	Bellini's <i>Norma</i> . Act II, "Teneri, figli"
<p>EXAMPLE 5. First double bass entrance in Bottesini's <i>Norma</i> compared with "Teneri figli" from Bellini's Act II¹³.</p>	

The next section of borrowed material also demonstrates Bottesini's awareness of the melodic fluidity and instrumental integration in Bellini's operas; as mentioned before, some of the most noteworthy numbers in Bellini's operas are introduced by the orchestra as a way to set the atmosphere that would enhance the expressive character of the singer. When Bottesini paraphrased these kind of shared materials between orchestra and soloist, he also acknowledges the subtle differences in rhythm and articulation that the voice part could have against the orchestral introduction; in these situations Bottesini follows the same

¹² Flavio Arpini, "I Concerti di Giovanni Bottesini: Problemi della Definizione del Testo Musicale," in Giovanni Bottesini Concertista e Compositore: Esecuzione, Ricezione e Definizione del Testo Musicalei, Flavio Arpini (ed.), Crema: Centro Culturale S. Agostino, 1996, pp. 115-29.

¹³ If otherwise annotated, the music examples in this section for the comparisons between Bottesini's and Bellini's *Norma* are taken from Giovanni Bottesini, *Fantasia Sulla "Norma di Bellini"*, Mario Ricciuti (ed.), Bologna: Edizioni Bongiovanni, 1984 and from Vincenzo Bellini, *Norma*, Opera in two Acts with Libretto by Felice Romani, Milan: G. Ricordi, 1898. In the examples for Bottesini's Beatrice the bass part is written for solo-tuning, therefore these examples would sound a tone higher.

pattern from the material presented by the singer but keeps part of the rhythmic variances that were initially presented by the orchestra. Examples 6 and 7 summarize two occasions where the bass line absorbs some of the differences in rhythm and articulation from the orchestral introduction at the same time that produce a warm rendition of the voice line. Example 7 corresponds to the famous “Casta diva” which is in part very responsible for the popularity that the opera (as well as the Fantasia) has maintained alive in our present days.

Bottesini's <i>Norma</i> , mm. 68-82	Bellini's "Ah, bello a me ritorna." Act 1, Scene 4.
<p>EXAMPLE 6. Comparison between Bottesini paraphrase of "Ah, bello a me ritorna" and its original material by Bellini.</p>	

Bottesini's <i>Norma</i> , mm. 114-121	Bellini's <i>Norma</i> . "Casta diva." Act I, Scene 4. mm. 63-73.
<p>EXAMPLE 7. Bottesini's rendition of "Casta diva" compared with the original material by Norma.</p>	

The last section of the paraphrases (mm. 143-191) also provides a striking example of thematic integration that only Bottesini could have developed in a mature state of musical reflection. The final section starts with the soloist playing the melody that initially in the opera was presented the Celts choir and later passed to Oroveso; Norma's father and Druid leader. As the choir's "Dell'auratua profetica" and Oroveso's "Si: parlerà terribile" integrate, the bass line leads into a virtuoso finale on original material that provides the

triumphal energy to close the whole work in a tone of victory; but right before the end this sparkling-coda ends up in a magnificent return of Orovesso's line that enhances even more the bravura character that closes the fantasia.

Example 8 provides the initial measures of Bottesini's theme along with the first interjection of Orovesso after the choir part.

Bottesini's <i>Norma</i> , mm. 144-153	Bellini's <i>Norma</i> , "Sì; parlerà terribile." Act I, Scene 1.
<p>EXAMPLE 8. Last material borrowed by Bottesini in <i>Norma</i> compared with Orovesso's original entrance in Act I.</p>	

Again, as with the other operatic paraphrases, a closing diagram (Diagram 2) summarizes the most relevant formal and tonal relationships of the piece contrasted with the materials borrowed from Bellini's opera.

	Section I	Section II	Section III	Section IV	Section V	Section VI	Section VII
Bottesini	mm. 1 – 58	mm. 59 - 68	mm. 69 – 104	mm. 104 – 110	mm. 111 – 131	mm. 133 – 142	mm. 143 - 191
	Opening piano introduction and first entrance of the double bass.	Piano interlude	Allegro moderato Theme followed by a virtuoso finale	Maestoso Piano interlude that serves as short transition	Andante sostenuto assai	Allegro Piano interlude that concludes the previous section	Andante con moto – piú mosso
	Keys: F#m – A	Cm	C – G – C	C – A	A	A – E	A
	Act II, <i>Introduzione</i> and Scene 1 Norma's "Teneri, teneri figli..."	Opening <i>Sinfonia</i> mm. 25 – 27 and 76 – 79	Act I, Scene 4 Norma's "Ah, bello a me ritorna"	Act I, Scene 4	Act I, Scene 4 Norma's "Casta Diva"	Act I, Scene 4 Orchestral closure for the previous scene	Act I, Scene 1 Choir's "Dell'auratua profetica" and Orovoso's "Sì; parlerà terribile"
Keys: Dm – F	Cm (25 – 26) and Bb (76 – 79)	F – C – F	C	F	F – Bb	G	
	The <i>Fantasia</i> opens, emulating the beginning of Bellini's Act II. The entrance of the bass line corresponds to the famous cello line from the opera that bars later would reappear in Norma's "Teneri, teneri figli..." Bottesini's bars 23 – 37 might represent the original cello line whereas the repeated variation from bars 38 – 58 match the line taken by Norma.	This is a brief passage that builds tension up as it arrives to dominant in order to prepare the entrance of the bass in the next section.	The sections starts with the bass portraying Bellini's orchestral introduction to Norma's main theme. Bottesini emulates Norma's material but keeping the dotted rhythm from the opening accompaniment. The section closes with a short variation that leads into an ecstatic finale.	The interlude is mainly based on the dotted rhythm orchestral material that closes the Scene 4 of Act. I.	The bass initially presents material corresponding to the orchestral introduction to Norma's famous aria. As a varied repetition, the bass presents "Casta diva" while the piano emulates the choral and orchestral accompaniment. The bass line ends with a virtuosic fioritura that adopts the closing gestures from the original aria.	The piano part consist of a literal orchestral reduction of the original score.	The final section begins with the bass taking a theme initially presented on the choir and then transferred to Norma's father Orovoso. This section is interpolated with a virtuoso display by a solo line that would reappear after the Orovoso's material is completed in order to close the whole work.

DIAGRAM 2. Giovanni Bottesini, *Fantasia sulla "Norma di Bellini."* Formal Diagram: Basic formal structure on the whole work and thematic relationships from Bellini's opera¹⁴.

¹⁴ The measure numbers for Bottesini's work are taken from Bottesini, *Fantasia Sulla "Norma di Bellini"*.

Souvenir de “La Beatrice di Tenda

Bellini's *Beatrice di Tenda* is a tragic opera in two acts on a libretto by Felice Romani after a play under the same title by Carlo Tebaldi Fores. The opera premiered on March 16, 1833 at Teatro La Fenice in Venice. *Beatrice di Tenda* is Bellini's penultimate opera, composed after *Norma* and shortly before *I Puritani*; furthermore, this opera marks the end of the collaborations between Bellini and Romani.

The plot of the opera is set in the Castle of Binasco (Milan) by the year 1418. Beatrice is a widow whose new husband, Duke Filippo, is only interested in Beatrice's possessions. The mix of confusion and jealousy prepares the perfect conditions for Filippo having Beatrice unfairly arrested for her falsely attributed infidelity. Beatrice and Orombello, who secretly loved Beatrice but was never reciprocally corresponded, are incarcerated, judged and tortured to death. The moments of rage by many of the characters throughout the opera are balanced with overwhelming expressions of remorse and tender forgiveness.

Bottesini's *Fantasia “Souvenir de ‘La Beatrice di Tenda,’*” as it is titled in its original version is also one of his earliest compositions for the double bass; apparently, *Beatrice di Tenda* was also included in Bottesini's concert from 1843, which is considered Bottesini's debut as a professional musician. According to Ovidiu Badila, this fantasia was so successful that Bottesini kept including it in his programs, and over the course of the years he modified the piece so its structure would resemble his other fantasias¹⁵.

Bottesini borrows melodic material for the double bass line from three different sections of the opera; as in the other pieces included here, these internal paraphrases are announced by a short introduction and separated from each other by a short interlude and the last paraphrase (mm. 150-185) leads directly into a brilliantly virtuosio finale. Bottesini's *Beatrice* opens with the piano introduction alluding the middle part of the orchestral *Preludio* (mm. 25-48 from the original opera); this introduction is smoothly connected to the first entrance of the double bass as a *Recitativo* that would resemble Beatrice's part later in the opera (Scene 5 from Act 1) where Bellini returned to the same material from the *Preludio* to prepare Beatrice's “*Respiro io qui.*”

The first melodic material in the double bass part that holds a thematic connection with the singers' part appears between measures 35 and 68; in this section Bottesini emulates Agnes' “*Ab! Non pensar che pieno*” from the begging of Act I. In the opera, Agnes' first part is shortly interjected by Filippo and then she provides an ornamented repetition; Bottesini took advantage of this virtuosio repetition and also presented the material twice, but its reappearance is an octave higher. These materials are presented in Example 10.

¹⁵ Ovidiu Badila, Liner notes to *The Best of Bottesini Vol. I: Fantasias and Variations*. Ovidiu Badila, doublebass, and Antonella Contantini, piano, Genova, Italy: Dynamic, CDS 122, 1994. CD.

Bottesini's <i>Beatrice di Tenda</i> , mm. 35-43	Bellini's <i>Beatrice di Tenda</i> . Agnes' "Ah! Non pensar che pieno"
<p>EXAMPLE 10. Comparison between Bottesini's rendition of "Ah! Non pensar che pieno" and Bellini's original line by Agnes in Act 1¹⁶.</p>	

In the section between bars 81 and 135 from the *Fantasia*, Bottesini rearranged two materials that appeared in the opera at different times. Initially, in the opening *Preludio* Bellini introduced the melody that later would precede Beatrice's "Il mio dolore" later in the first act; in Beatrice's line, Bellini only used the first eight bars from the *Preludio* following a melodic development with more freedom. When Bottesini reused this material, he clearly was alluding to Beatrice's number, but instead of paraphrasing just the first eight bars form "Il mio dolore"

Bottesini decided to connect Beatrice's fragment with the original source from the *Preludio* providing a twenty-bars long rendition. Example 11 points out the connection between Bottesini's complete melody and Beatrice's "Il mio dolore".

¹⁶ Unless otherwise annotated, the music examples in this section for the comparisons between Bottesini's and Bellini's *Beatrice di Tenda* are taken from Giovanni Bottesini, *Fantasia Beatrice di Tenda*, Gergely Járdányi (ed.), Budapest: Akkord Music, 2000, and from Vincenzo Bellini, *Beatrice di Tenda*, Opera in two Acts with Libretto by Felice Romani, Milan: G. Ricordi, 1870. In the examples for Bottesini's *Beatrice* the bass part is written for solo-tuning, therefore these examples would sound a tone higher.

Bottesini's <i>Beatrice di Tenda</i> , mm. 83-101	Bellini's <i>Beatrice di Tenda</i> . Middle section from <i>Beatrice's "Il mio dolore"</i> from Act I
	
<p>EXAMPLE 11. Comparison between Bottesini's material and Beatrice's "Il mio dolore" from Act I</p>	

Example 12 provides another example where Bottesini rearranges an ensemble section and condenses the melodic material in the bass line. In Act II, before "Al tuo fallo ammenda" is fully consolidated, Beatrice begins introducing the theme briefly, and gradually each character introduces a new motive until the complete melodic line is collectively constructed. In Bottesini's paraphrase the originally dispersed materials are united into a continuous line that keeps the same character and simplicity of Beatrice's entrance since its very beginning.

Bottesini's <i>Beatrice di Tenda</i> , mm. 150-159	Bellini's <i>Beatrice di Tenda</i> . Beatrice and Agnese's parts in the quintet "Al tuo fallo ammenda" from Act II.
	
<p>EXAMPLE 12. Bottesini's arrangement for the bass on Bellini's "Al tuo fallo" quintet from Act II.</p>	

Despite the poor success of the original opera, Bottesini's *Fantasia on Beatrice di Tenda* proves to be more than a transcription exercise and approaches the opera with remarkable

commitment. Instead of providing a list of singable tunes for the double bass, Bottesini creates a deep study of the opera and its thematic connections; different sections are reconstructed in order to provide a fluid rendition with a coherent formal structure and organic development. Diagram 3 summarizes the most relevant relationships between Bottesini's *Fantasia* and Bellini's opera along with the tonal structures for each section

	Section I	Section II	Section III	Section IV	Section V	Section VI	Section VII
Bottesini	mm. 1 – 34	mm. 35 – 68	mm. 69 – 80	mm. 81 – 135	mm. 135– 149	Despite mm. 150 –185	mm. 186 - 227
	Piano introduction and Recitativo by the bass (mm. 18 – 34)	Cantabile section with a 12 bars-melody that repeats an octave higher; the ending for each presentation is slightly varied.	Allegro Piano interlude	Meno mosso followed by a Più mosso virtuoso display on the double bass.	Piano interlude	Andante	Andante – Allegro - Andante
	A – E – (A)	A	E \flat – C	C	C – E	A	A – E – A
Bellini	Opening Preludio, mm. 25 – 48. This material reappears at the beginning of Act I, Scene 5.	Act I, Scene 1. Agnese’s “Ah! Non pensar che pieno”		Opening Preludio, mm. 58 – 81, and later on Beatrice’s “Il mio dolore” from the finale for Act I.		Act II, “Al tuo fallo ammenda”	Act II, Finale. “Angiol di pace all’s anima
	B \flat . E (Act I, Sc. 5)	B \flat		B \flat		E \flat	A \flat
	Bottesini opens the piece, transcribing the middle section from Bellini’s Preludio. Then, at the opening of Scene 5 from Act I, Bellini used the same material preceding Beatrice’s “Respiro io qui”; the voice line has a few cadenza-like gestures that seems to be paraphrased by Bottesini in the Recitativo.	In the opera, Agnese’s line is briefly interjected by Filippo; after that Agnese repeats her material with a more virtuosic gesture. Bottesini kept the repetition of the melody changing the end and transposing the repetition and octave higher.	This transition is mainly based on Bottesini’s original material. Nevertheless along the opera “quasi-tremolo” sixteenth-figures followed by rests are very prominent. The rhythm that closes the interlude seems to paraphrase the orchestral accompaniment from Agnese and Orombello’s duet from Act I, Scene 3.	Bottesini rearranged the line that is shared by different instruments in the opening Preludio (mm. 58 – 81). Bellini returned to this material in the orchestral introduction for Beatrice’s aria from Act I, and also in the aria itself; but in this section only the first eight bars are taken from the prelude. Bottesini developed the whole melodic material from the Preludio and connected it with a virtuoso closing variation.	Another transition based on original material by Bottesini. The rhythm from 77 to 80, from the previous interlude, returns between bars 135 and 140.	In the opera, Beatrice opens the section and is followed by Orombello; gradually the other characters join in with brief motives until the quintet is fully empowered. Bottesini’s borrowing condenses the repetition of small melodic cells and provides the uninterrupted melodic material.	In the original Orombello and Beatrice’s final duet an eight-bars melody is presented by Orombello, and quickly repeated by Beatrice. In Bottesini’s rendition the first eight bars lead into a brilliant finale with a short return of the main theme eight bars before the triumphal closing of the Fantasia.

DIAGRAM 3. Giovanni Bottesini, *Fantasia “Beatrice di Tenda”*, Formal Diagram: Basic formal structure on the whole work and thematic relationships from Bellini’s opera¹⁷.

¹⁷ The measure numbers for Bottesini’s work are taken from Giovanni Bottesini, *Fantasia Beatrice di Tenda, per contrabasso e pianoforte*.

Fantasia sui “I Puritani”

I Puritani was the last opera composed by Bellini; it was premiered at the Théâtre Italien in Paris on January 24 of 1835 and Bellini died at the age of 33 on September 23, 1835. The contract for the opera was signed in Paris on 1834, and due to recent conflicts between Bellini and his traditional librettist, Felice Romani, during the production of *Beatrice di Tenda*, the composer decided to work with a new writer: Carlo Pepoli. Pepoli was the descendant of a noble Italian family and was a revolutionary journalist residing in Paris with almost no experience as a librettist.

Pepoli's libretto is based upon the play *Têtes Rondes et Cavaliers* by Jacques Ancelot and Joseph Xavier Saintine; the initial title for the libretto was “*I Puritani e I Cavalieri – Opera-seria in due Parti*,” but then it was later modified to “*I Puritani*” partly because of the popularity of Walter Scott's novel *Old Mortality* published in 1816 and translated a year later under the title *Les Puritains d'Escoisse*¹⁸. The plot for the opera is set in England around the 1640s during the English Civil War. As in many of Bellini's stories, the main characters are immersed in an impossible-love relationship as they belong to rival families or opposite political forces; in *I Puritani*, Elvira (daughter of Lord Valton, a Puritan supporter) has been promised in marriage to Sir Riccardo Forth (also a leader of the Puritan forces). The conflict arises when Elvira confesses her love for Lord Arturo Talbo (a Royalist) who escapes from prison trying to save Enrichetta (widow of the late King Charles I) from a certain death; as Elvira sees her lover (Arturo) escaping with another woman, who is disguised as wedding bride, she assumes that she has been betrayed by Arturo and loses her mind. As the opera reaches the third act, Elvira and Arturo (who is still a fugitive) meet again and clear out this romantic confusion promising each other not to be separated again; the only problem for the couple is the death warrant on Arturo's head. As the newly reunited lovers confess their love, soldiers commanded by Riccardo apprehend Arturo and prepare his execution. Right before the end of the opera, soldiers reappear with the happy announcement that the Royalist were defeated and Oliver Cromwell has pardoned all the prisoners; a surprising twist in the plot provides the joyful and lasting reencounter of Elvira and Arturo.

Bottesini composed two paraphrases on *I Puritani*: a duo concertante for violoncello, double bass and orchestra composed under the title *Duo concertant sur les thèmes des Puritains, pour violoncello et contrabasse*, which Bottesini performed during the 1851 concert seasons in London and Paris with his cellist friend Alfredo Piatti, and the *Fantasia “I Puritani”* that he played for the first time as an encore to his concert at La Scala on July 22, 1858. Both versions share a large amount of the material borrowed from Bellini's opera, and both are also

¹⁸ See Simon Maguire, Elizabeth Forbes, and Julian Budden, “I Puritani”, *Grove Music Online*. January 01, 2002. Oxford University Press. Accessed on August 25 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

highly challenging from a technical and musical point of view, suggesting a more mature composer in comparison with the previous *fantasias*.

In his *Fantasia* for double bass and piano, Bottesini provides borrowed material in the bassline in two different moments, but in both of them he transcends the act of transcribing in order to rearrange the music from different characters, integrating them into a single and continuous thematic material. First, between mm. 55 and 91, the solo line uses different fragments from the quartet “*A te, o cara*” from Act I. Initially the soloist develops the opening bars of Arturo’s line (this material had been previously introduced by the woodwinds) and eight bars later connects it with another melody in double stops (m. 63) that condenses Giorgio and Lord Valton’s response to Arturo, and finally it connects again with a new line that represents Arturo and Elvira’s interjections. Example 13 shows the connection between the fragments of the opera and the bassline.

Bottesini's <i>I Puritani</i> , mm. 55-69	Bellini's <i>I Puritani</i> , quartet “ <i>A te, o cara</i> ” form Act I.
<p>EXAMPLE 13. Material form Bellini’s quartet “<i>A te, o cara</i>” developed through the bass line by Bottesini¹⁹</p>	

Between measures 105 and 138, Bottesini borrows a material again from Arturo’s part, but develops the material by suggesting a virtuoso variation for the repetition of the previously presented theme; the initial transcription comes from the vocal line in Arturo’s “*Nel mirarti un solo instante*” from Act III. Example 14 shows the connection between the

¹⁹ Unless otherwise annotated, the music examples in this section for the comparisons between Bottesini’s and Bellini’s *I Puritani*, are taken from Giovanni Bottesini, *Fantasia “I Puritani” Yorke Complete Bottesini: for Double Bass and Piano*, Rodney Slatford (ed.), vol. 2, London: Yorke Edition, 1978, pp. 19-38, and from Bellini’s *I Puritani*, Opera in three Acts with Libretto by Carlo Pepoli, Milan: G. Ricordi, 1897. Reprint edition, New York: E. F. Kalmus, 1960.

	Section I	Section II	Section III	Section IV	Section V	Section VI	Section VII
Bottesini	mm. 1 – 54	mm. 55 – 91	mm. 92 – 104	mm. 105 – 138	mm. 139 – 148	mm. 149 – 183	mm. 184 – 286
	Piano Introduction and flourishing entrance by the bass (mm. 52 – 54)	Cantabile - Poco meno	<i>Allegretto</i> Piano interlude	<i>Espressivo</i> bass entrance after the interlude and variation	Piano interlude	Continuation of the material borrowed in Section III	Cantabile leading into a short <i>cadenza</i> that prepares a brilliant finale.
	G	G – Em – G	Em – G	G	G – Em	Em	G – D – G
Bellini	Opening <i>Sinfonia</i>	Act I, Scene 3 Quartet “ <i>A te, o cara</i> ”	Act II, Scene 3 Elvira’s “ <i>A tu sorridi</i> ”	Act III, Scene 2 Arturo’s “ <i>Nel mirarti un solo instante</i> ”	Act III, Scene 2 <i>Più mosso</i>	Act II, Scene 3 Elvira’s “ <i>A tu sorridi</i> ”	
	D	D – Bm – D	Bb – Gm	C	C	Gm	
	Bottesini’s introduction is based literally on bars 1 - 50 from Bellini’s orchestral introduction to Act I.	Bottesini placed on the bass Arturo’s opening part along with the dotted rhythm form woodwinds accompaniment. The ensemble section is portrayed by the double stops in the bass part and then is transferred to the piano part. The virtuoso accompaniment displayed on the bass when the piano has the thematic material emulates the orchestral accompaniment to the ensemble singing.	The interlude is based on the woodwinds accompaniment that prepares Elvira’s entrance. In Bellini’s opera this material will reappear at the end of Act 3. Bottesini completed the transcription of this accompaniment in bar 150 (Section VI).	In bars 105 to 119 Bottesini transcribed Arturo’s line but added the dotted rhythm from the instrumental introduction. Bars 120 to 138 are a variation from the preceding section where the bass provides a virtuoso accompaniment above the same harmonic patterns of the initial theme.	Bottesini’s material is loosely based on the orchestral accompaniment for Elvira and Arturo’s duet that closes the Scene 2.	Bottesini continued in the bass line the material that followed, in Bellini’s original, the accompaniment for Elvira’s aria. The interlude from Section III presented the first eight bars of Bellini’s material; this section starts from the ninth bar of that material. In bars 170 to 183 the bass provides the accompaniment meanwhile the piano returns the melodic material from the interlude in Section III.	Original material; not borrowed from Bellini’s opera.

DIAGRAM 4. Giovanni Bottesini, *Fantasia “I Puritani”*. Formal Diagram: Basic formal structure on the whole work and thematic relationships from Bellini’s opera²⁰.

²⁰ The measure numbers for Bottesini’s work are taken from Giovanni Bottesini, *Yorke Complete Bottesini: for Double Bass and Piano*, pp. 19–38. Although Bottesini’s original piece was composed in A major, to be played with solo scordatura, Slatford provides an edition in G major to be played in orchestral tuning.

The case of two more works: *La Straniera* and *Lucia di Lammermoor*

Although *La Straniera* is technically speaking a “*Fantasia*,” it does not have many textual references to the original opera. Most of the work is based on newly composed material except from a theme and variations in the middle of the work; the only paraphrased material corresponds to Valdeburgo’s part “*Giovin rosa, il vergine*” from his duet with Isoletta in the first act of the opera. Apart from this reference, there are no more connections with Bellini’s opera. With *Lucia di Lammermoor*, the situation is similar to what happens with *La Straniera*; the original title of the piece is *Fantasia su motivi della “Lucia di Lammermoor” di Donizetti*; and just as the title implies, the work does not provide a direct thematic reference to original opera; probably because the vocal style of Donizetti, the long-breath melodies are not presented in the bass part and the piece is limited to a virtuoso writing.

Both pieces are expressive and worth studying, but for the purposes of this paper, this situation defies the possibility of tracing the lines of the original operas along the double bass paraphrases.

Conclusions from the “Tracing Process”

After reviewing the compositional techniques and the different approaches that Bottesini adopted for this selection of operatic paraphrases, various similarities arise creating connections with a wider span of contexts and also point out challenging enterprises for the performers.

Most of these works can be divided into sections. The *Fantasias* included in this study seem to be organized in seven sections containing introductions and piano interludes in between more relevant, or thematically exposed regions, for the soloist. In almost every internal section devoted to the soloist there is a direct reference to the paraphrased opera, in many cases these references transcend the technique of literal transcriptions and become a recomposition that synthesizes larger amounts of material through a fluid and organic melodic line in the double bass part and also in the accompaniment.

Accordingly, in many sections the melodic material presented in the bass solo is not exclusively presented in the vocal parts of the original operas; many vocal sections are prepared by an instrumental introduction, which without being exactly the same as the vocal lines, that anticipates the most relevant melodic materials. When Bottesini presented his renditions of this material, the differences between the instrumental accompaniment and the vocal sections are integrated; in this way Bottesini kept the warmth emotion or expressive qualities of the voice at the same time that developed an idiomatic language for the double bass adapted through the motivic development and formal growth more typically found in instrumental literature.

Additionally, the solo sections interplay with introductions and interludes that could be based on newly composed material. Most of the tonal structure of the works is determined by the idiomatic writing for the instrument; therefore, the borrowed materials do not keep the same tonalities presented in the original operas and may generate a static state for the tonal discourse. From this point of view the piano interludes are essential for the dramatic unfolding of the compositions, as they could provide additional paraphrases and intensify the thematic connections throughout the piece; they also allow the soloist to recover the strength needed to play the remaining sections, and provably more important: they provide tonal variety at the core of each work as they also prepare different changes of meter, tempo and timbre.

Lastly, the operatic paraphrases provided Bottesini with a large number of compositional devices and the possibility of combining them into a large-scale form characterized by improvisatory and experimental character. At the same time it allowed him to gain the attention from audiences whose aesthetic expectations were determined in part by the success of Italian opera and as well its influence on other instruments' virtuoso repertoire, especially the piano and the violin²¹

Closing Tips and Suggestions to Grasp the Vocal Qualities Through the Double Bass

At this point, the reader probably has a more comprehensive recollection of the specific materials that Bottesini transferred into the double bass line along each of his most popular operatic paraphrases. The next challenge would be finding a way to enhance the vocal and emotional qualities demanded by the composer; one of the main purposes of this research is to point to the variety of expressive possibilities that the performer could explore from his awareness of the thematic relationships with each opera. Some of the suggestions in order to expand the performers expressive possibilities are:

Have a close contact with different versions of each opera upon which the paraphrase is based. Nowadays is progressively easier to access larger amounts of information, on the other hand our time seems to be more limited for anything. This is why it is important to maximize our attention, especially to every detail that could enhance our interpretation of the work.

Just as important to know the original operas borrowed by Bottesini, it is also very important to pay close attention to different instrumental paraphrases by virtuosi compo-

²¹ Jaime Ramirez-Castilla, "Musical Borrowings in the Music for Double Bass by Giovanni Bottesini: Reconsideration Beyond the Operatic Paraphrases," D.M.A. diss., University of Cincinnati, 2007, p. 67.

sers that could have borrowed the same materials in many different ways. In special Liszt and Thalberg have composed their own operatic paraphrases on the same operas used by Bottesini; sometimes, composers like Liszt even composed more than one paraphrase on the same opera. Knowing the kind of instrumental virtuosity exploited by other composers might enrich our perspective just as Chopin's renditions of *Norma* affected Bottesini's recomposition of the same material.

Try to apply different techniques used by singers to reinforce their command of the texts in relationship with the music. Carol Kimbal has written extensively on effective drills and exercises to help singers find an emotional and rational connection with the text; reading aloud the texts (in its original language and in its translation) used in each paraphrased section would allow the performer to identify different emotional descriptors that could guide a sustain a richer as well as a more serious performance²². Be aware of the expressive power of the text in connection with the timbre, dynamic range and different articulations that can be transferred through the double bass. Furthermore, examine different approaches to performance practice of *Bel Canto*; Martha Elliott's observations on this issue can be illuminating for a bass player who needs to find a singer's voice through his instrument²³.

In order to find a better connection between the bass lines and the opera texts, Nicola Malagugini points out how Bellini's passed hours around the texts, repeating different words and finding their implicit directions; knowing that the text was the basis for the music from Bellini's perspective, it is important to stress the difference in the symbols that sometimes confuse phrasing with bowings. Especially in a context where most (if not all) of Bottesini's pieces were intended for his own performance, most of the articulations annotated on the page might be not as precise if the text initially set for the music is not considered. As a resource, Malagugini proposes to write the texts above the bass lines to correct the phrasing through the bow²⁴.

Finally, as a closing thought, probably the most important suggestion for every performer, and especially when working with Bottesini, would be to place the expressive power of the singing voice as guiding light for the technical dexterity. As in many occasions seasoned musicians recommend "Sing what you play and play what you sing."

²² See Carol Kimball, *Art Song: Linking Poetry and Music*, Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2013, pp. 57-103.

²³ See Martha Elliott, *Singing in Style: A guide to Vocal Performance Practices*, New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 126-159.

²⁴ See Nicola Malagugini, "Le Fantasie di Bottesini alla luce della Poetica Belliniana", *Note Musicali Trimestrale dell'Istituto Superiore di studi musicali idi Caltanissetta*, II, 3 (2012), <http://www.nicolamalagugini.it/it/news/dettaglio/publicazioni>. Accessed 25 August 2018.

Normas de presentación de originales

FOTOS, ILUSTRACIONES Y TABLAS

Las fotos, ilustraciones o tablas deben estar relacionadas directamente con el texto y ser de excelente calidad, en lo posible tomadas de originales.

Su resolución debe ser de al menos 300 dpi y en lo posible en formato TIFF. En caso de tablas de Excel, obtener las de mayor resolución como imágenes.

PIES DE FOTO

Deben identificar plenamente la obra o documentoreproducido, incluyendo datos de publicación, ejecución, técnicas y la colección a la que pertenecen y el nombre del fotógrafo.

PERMISO DE REPRODUCCIÓN

El autor es responsable de obtener el permiso de reproducción de cualquier fotografía o ilustración, ya sea de materiales publicados en forma de libros, artículos impresos o digitales o de cualquier otro tipo de publicación en la Internet.

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La recepción de artículos es permanente.

Artículos. Los documentos se deben presentar en la redacción definitiva, a doble espacio, en Word.

Idiomas. Se reciben contribuciones en español, inglés, francés, italiano, portugués y alemán.

OTROS REQUISITOS

Cada artículo debe venir acompañado de un resumen del contenido en español, de máximo 90 palabras, y la respectiva traducción al inglés. Un máximo cinco (5) palabras clave en español y en inglés y una breve hoja de vida (máximo 120 palabras).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Todas las referencias bibliográficas deben ser incluidas en las notas de pie de página. No se reciben listas

Artículos de revistas o periódicos.

Nombre y apellido del autor; título del artículo entre comillas; nombre de la revista o periódico en bastardilla (cursiva), tomo, volumen y número, fecha completa; página o páginas citadas.

Libros.

Nombre y apellido del autor; título de la obra en bastardilla o cursiva; lugar de publicación seguido de dos puntos; editorial seguida de coma; año de la edición (en cifras arábigas); página o páginas citadas. Si se citan diferentes páginas deben ir separadas entre sí por una coma.

Los títulos de obras y artículos deben citarse completos en la primera referencia que se haga de ellas. En las siguientes se usará solamente el apellido del autor seguido de las páginas citadas. En caso de que se cite más de una obra de un autor, estas obras se diferenciarán usando la primera palabra del título y se procederá de la forma indicada.

En caso de faltante del año de publicación: s.f., del lugar de publicación: s.l., y de editorial, s.e. En el caso de autopublicación o publicación del autor, se usa [Publicación del autor].

CITAS Y OTRAS CONVENCIONES

Citas textuales. Las citas extensas se escriben en un puntaje menor, en párrafo aparte y sin comillas. Las citas breves se destacan entre comillas.

Comillas. Las comillas sencillas se utilizan para: indicar los significados de las palabras estudiadas, llamar la atención sobre un tecnicismo o usar una palabra en sentido peculiar.

Años. Siempre van en números arábigos y sin el punto después de los miles, así: 1810, 1981, etc. Para los siglos se usan números romanos en mayúscula. En lo posible los números menores de veinte irán en letras (once, doce, etc.). Para referirse a décadas se prefiere 1840s, 1850s, o en el caso que el contexto lo permita, años cuarenta, cincuenta, sesenta, etc.

Abreviaturas. Se usan: p., pp., vol., t., ts., núm., núms., fasc., fascs., f., ff., sig., sigs., ed., cap., caps., art., ms., mss., col., cols., íd., ibid., loc. cit., cf., vid., passim, sic., etc.

Corchetes o paréntesis angulares [...]. Se emplean cuando, al hacer una cita o transcripción, se omiten letras palabras o cuando se introduce cualquier elemento extraño al mismo texto o se desea aclarar el sentido de este. Se usan solo tres puntos para indicar los suspensivos.

Superíndices. Deben colocarse siempre después de las comillas y antes de la puntuación.

Cobertura temática

La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, con sede en Bogotá. Su principal propósito es dar a conocer resultados de investigaciones y artículos de reflexión en torno a la historia y la teoría de las artes visuales, la arquitectura y la música. Sin descartar aportes originales en torno a estos temas en el arte mundial,

la revista acoge con especial interés aquellas contribuciones en las áreas del arte colombiano, en particular, y el latinoamericano, en general. Los textos que en la revista se publican se presentan a manera de artículos ilustrados, reseñas de otras publicaciones y reproducciones comentadas de documentos de interés histórico. La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE está destinada primordialmente a la comunidad académica internacional.

IMAGEN DE PORTADA:
Fachada del órgano de Boavita, Boyacá.
Ceferino Cavieles, 1890.
Fotografía de José Luis Castillo