

HISTORIA DEL RETABLO NEOGRANADINO (1550-1800)

Adrián Contreras Guerrero



UCOPress



Editorial Universidad de Córdoba

HISTORIA DEL RETABLO NEOGRANADINO (1550-1800)

ADRIÁN CONTRERAS GUERRERO

Historia del retablo neogranadino (1550-1800) / Adrián Contreras Guerrero. Córdoba: UCOPress: Editorial Universidad de Córdoba, 2020.

318pp. ; 21,5 x 15,5 cm.

Colección ARCA VERDE, 19

Directores:

Cristobal Belda Navarro
Paula Revenga Domínguez

Consejo asesor:

Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Jonathan Brown (Institute of Fine Arts. New York University)
Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada)
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)
María Olga Sáenz González (Universidad Nacional Autónoma de México)

Publicación revisada mediante el procedimiento de pares ciegos.

HISTORIA DEL RETABLO NEOGRANADINO (1550-1800), 2020

© UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba
Campus Universitario de Rabanales
Ctra. Nacional IV, km 396 14071- Córdoba, Spain
Tlf: 957212165
www.uco.es/ucopress · ucopress@uco.es

© De los textos: el autor

© Las imágenes tienen sus propietarios. Se incluyen a efectos académicos y de investigación científica, al amparo de la vigente Ley de Propiedad Intelectual

1ª edición 2020

ISBN: 978-84-9927-575-8

ISSN: 1138-1884

Diseño y Maquetación: Samuel Fernández Yedra, Lucía Trinidad Figueredo
Fernández



Esta publicación se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons BY-NC-SA 4.0. Puede copiar, distribuir, adaptar y crear obras derivadas de este contenido, siempre y cuando le atribuya la autoría original y no utilice esta obra con fines comerciales. Las obras derivadas también deben estar bajo una licencia similar.

ÍNDICE

EXORDIO	7
1. RETABLOS DE HUMILDAD. SOLUCIONES ALTERNATIVAS A LA MADERA DORADA	13
<i>Toldos y lienzos pintados</i>	14
<i>La pintura mural</i>	20
<i>El barro y el adobe</i>	23
2. IMPORTACIÓN DE RETABLOS	29
3. IMPORTACIÓN DE ENSAMBLADORES	49
4. LA PLANEACIÓN. TRATADOS, TRAZAS Y MAQUETAS	55
5. GEOGRAFÍAS DEL RETABLO EN COLOMBIA	71
<i>El retablo santafereño entre Ascucha y Caballero</i>	71
<i>Tunja y el área boyacense</i>	169
<i>Soluciones caribeñas</i>	225
<i>Popayán, sucursal de Quito</i>	235
<i>El rocóco dieciochesco en los departamentos de Santander y Norte de Santander</i>	274
6. DEL BARROCO AL NEOCLASICISMO. EL RETABLO EN LOS INICIOS DEL SIGLO XIX	285
CONCLUSIONES	291
RECURSOS DOCUMENTALES CITADOS	295
BIBLIOGRAFÍA	303

EXORDIO

Este libro es el resultado de la tesis doctoral que defendí en la Universidad de Granada sobre las Artes escultóricas neogranadinas¹, y, en última instancia, del compromiso personal que mantengo con la Historia del Arte Americano. En él se estudia una de las manifestaciones más características del arte hispánico: el retablo².

El retablo no es sólo un elemento ornamental sino que también posee una fuerte carga simbólica³: subraya la sacralidad del altar al que está asociado, focaliza el rito que allí tiene lugar, y, además, es un objeto artístico de especial interés ya que se convierte en una encrucijada donde convergen arquitectura, mobiliario, pintura y escultura. Por eso los retablos se han entendido simultáneamente como grandes muebles litúrgicos, arquitecturas hechas en madera y marcos escenográficos para la narración de las historias sagradas. Por si fuera poco, los retablos también son parte fundamental de la evangelización, y podríamos decir que son los equivalentes visuales de la retórica discursiva propia de la predicación. En ambas disciplinas el “tema se plantea, se estructura, se ornamenta y se dirige al público”⁴ con objeto de convencer y mover a devoción⁵. Por tanto, podemos establecer un verdadero paralelismo entre la predicación oral y la retablística, pues ambas tienen como finalidad presentar al fiel un paradigma a seguir, un *exempla*, valiéndose para ello de los recursos que lo hacen atractivo. Constanza Villalobos también ha insistido en estos planteamientos definiendo los retablos como “artificios retóricos, materializaciones del clásico arte de la memoria, porque allí

1 Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia* (tesis doctoral). Granada: Universidad, 2018. Dicha tesis fue dirigida por el profesor D. Rafael López Guzmán y fue defendida el día 14 de noviembre de 2018 obteniendo la calificación de Sobresaliente cum laude.

2 La problemática metodológica que plantea el estudio del retablo español, así como las principales contribuciones historiográficas en esta materia, fueron expuestas en BELDA NAVARRO, Cristóbal. “Metodología para el estudio del retablo barroco”. *Imafronte* (Murcia), 12-13 (1998), pp. 9-24.

3 Belda 1998, pp. 18-23.

4 GONZÁLEZ, Ricardo. “Los retablos barrocos y la retórica cristiana”. En ARANDA, Ana María et al. *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2001, t. I, p. 669.

5 El arte de la predicación fue objeto de admiración en muchos santos y teólogos de la Iglesia como Juan Crisóstomo, lo que dio lugar a la redacción de diversos manuales para el ejercicio de esta facultad. Los teóricos medievales señalaban de hecho que “la presentación de relatos o alegorías [debían ser] plasmadas a través de una forma ornamentada o coloreada por la materia lingüística”. González 2001, pp. 672-673.

se ejecutaron todas las leyes establecidas para la construcción de un discurso y sus partes”⁶.

Los retablos son parte esencial de la presentación de las imágenes sagradas, y, a veces, participan incluso de sus milagros. Así, en la doctrina de Guaca existía una popular pintura de *Nuestra Señora del Socorro* en cuyo retablo creció milagrosamente un frondoso cedro⁷:

Crece una planta en la disposición, y fragancia, como el cedro, y tan frondosa, que cubriendo el retablo, brillando los dorados con vistosa hermosura entre ojas verdes, dentro de una Iglesia cubierta de teja, sin que saliera el Sol, y en parte tan alta, que no le podía alcanzar la humedad de la tierra, ni bañarla el rocío del Cielo; según el orden natural con que se mantiene la vida de las plantas, es milagro tan evidente, como manifestación de que su Imagen quiso probar esta Señora, que lo es de aquel encumbrado Cedro de el monte Libano (...)

En otras ocasiones, los retablos fueron el lugar adecuado para protegerse del mal, una especie de castillo de la fe, como en aquel caso en que don José de Herrera y Berrio, oficial real, padeciendo de delirio persecutorio, se encaramó al retablo mayor del pueblo de Barbacoas para defenderse de los que querían matarlo⁸.

Según la magnitud y riqueza de cada templo, éste puede tener un único retablo mayor o llegar a contar con una importante colección de ellos sobre los muros laterales. Esta multiplicación de los altares, y el hecho de que la mesa de ellos estuviera siempre empotrada a la pared, eran consecuencias del ceremonial litúrgico vigente hasta el Concilio Vaticano II, según el cual el sacrificio eucarístico se hacía de espaldas al pueblo.

En lo tocante al lenguaje estilístico usado por los retablos neogranadinos hay que tener presentes las reflexiones hechas por Gil Tovar sobre su eminente carácter barroco. Estimó este autor que durante los siglos XVII y XVIII “se construyeron en territorio colombiano algo más de mil retablos de iglesia (solamente en Bogotá, unos cuatrocientos),

6 VILLALOBOS ACOSTA, María Constanza. *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, pp. 199-200.

7 ZAMORA, Alonso. *Historia de la provincia de san Antonino del Nuevo Reino de Granada*. Barcelona. Imprenta de Joseph Llopi, 1701, pp. 243-244.

8 ACC. 6617 (Col. C III-11 g), ff. 1r-106v. *Autos obrados por la Junta de la Real Hacienda y por los alcaldes ordinarios de Barbacoas para apremiar a don Casimiro Cortés de que entregue la caja real de la que se había hecho cargo por demencia del oficial encargado de ello*. 27-XI-1801 a 21-XI-1802.

de diferentes tamaños y calidades, aunque casi todos en formas barrocas”⁹. Desde luego, se trata de un barroco bastante taimado en comparación con los retablos que contemporáneamente se estaban haciendo en la Nueva España o en el Perú, pero así fue el Barroco en Nueva Granada: un estilo que nunca se desprendió del todo de los esquemas del Quinientos. Tovar también justificó el estudio de los retablos porque en su opinión:

entran en la historia de las manifestaciones estéticas del país con el mismo derecho y aun con más fuerza que muchas arquitecturas, pinturas o esculturas. Aún más: en el caso de Colombia, donde las iglesias no tienen fachadas barrocas, la labor más importante en este estilo fundamental del período hispánico se concentró en los retablos y en el conjunto de la ornamentación interior. Si no fuera por ellos sería muy difícil poder afirmar que el barroquismo hispanoamericano tuvo alguna presencia en el país¹⁰.

Ahora bien, ¿quiénes fueron las manos artesanas que confeccionaron todos esos retablos virreinales que encontramos en Colombia? Contrariamente a lo que ocurrió en la Península -al menos en líneas generales-, en Nueva Granada no existió una separación nítida entre los profesionales que se dedicaban a tallar esculturas, los que ensamblaban retablos o los que ejecutaban muebles para el uso doméstico. Lo que demuestra la documentación archivística es que todos estos trabajadores de la madera están agrupados bajo la voz “carpintero”. Un ejemplo de ello es Francisco Delgado quien fue puesto de aprendiz de carpintería con Pablo de Abril en Tunja¹¹, siendo referido más adelante en otros papeles como “maestro ensamblador”. El único testimonio de la época que nos muestra una clara distinción entre las figuras del carpintero y el escultor son las cuentas de gastos dejadas por fray Agustín Gutiérrez durante su administración de la Capilla del Rosario de Tunja. En ellas, el fraile da cuenta que había contratado la obra con el ensamblador José de Sandoval pero cuando se colocó el primer cuerpo del retablo, Gutiérrez decidió incluir una cariátide por cada grupo de tres columnas y los nuevos elementos fueron encargados entonces a Lorenzo de Lugo “porque fuesen de mano de escultor”¹². Además, hay que destacar que

9

9 GIL TOVAR, Francisco. *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janes, 2002, p. 72.

10 Gil 2002, p. 76.

11 AHRB. Notarías Tunja, n. 1^a, l. 130, f. 141r-v. *Pablo de Abril, oficial de carpintería recibe en su taller al menor Francisco Delgado*. 10-V-1634.

12 APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, lib. 43, f. 60v. *Libro de recibos, gastos e inventarios de la Capilla del Rosario de Tunja*. 4-VII-1679 a 1-VII-1832.

Lugo también ejecutó los ángeles que completaban el retablo, lo que refuerza la apuesta del comitente por encomendar la talla figurativa a un escultor especializado.

Sin embargo la tónica general fue otra y ante la falta de una regulación establecida por las autoridades, el artesano tallista sólo debía adecuarse a la demanda que le llegaba al taller. Hay que advertir además, que la versatilidad de los maestros neogranadinos no fue algo privativo de los primeros momentos de estrechez propios de la conquista sino que continuó durante todo el periodo virreinal. Así, Pedro Méndez que vivió durante el siglo XVII era lo mismo dorador que escultor y ensamblador. Entre las obras que nos consta que ejecutó Méndez merece la pena citar el contrato suscrito en 1660 con el capitán Barrera donde se le llama “maestro batihoja dorador”. Las tareas para las que se le contrataba iban desde dorar un retablo preexistente en Villa de Leyva hasta hacer un santo de bulto para llenar una hornacina de ese mismo mueble¹³.

En vistas a facilitar la comprensión del lector, merece la pena ofrecerle algunas pautas para la interpretación de este trabajo. La primera de ellas tiene que ver con la citación bibliográfica. Las referencias a textos o autores en los que se apoya el discurso está señalada en número arábigos y se encuentra a pie de página. La primera vez que se cita una publicación se indican todos los datos de la misma, y, si se vuelve a repetir de nuevo la misma fuente, se recurre a una forma de citación abreviada (apellido año, página). En cambio, las fuentes archivísticas siempre se reproducen completas, a no ser que la cita inmediatamente precedente sea el mismo documento, escribiendo entonces “Ibídem” y el folio en cuestión. Otro dato a tener en cuenta es que cuando se recoge alguna información que procede a su vez de una tercera persona, se ha indicado esta fuente primigenia. Con ello he querido facilitar el acceso a la información primaria a posibles investigadores interesados en ella. También es oportuno indicar que cuando un libro es una reedición de una publicación más antigua, se ha colocado el año de la publicación original entre paréntesis para clarificar la temporalidad de los datos aportados. Finalmente, todas las referencias documentales se encuentran compendiadas al final del trabajo. En este apartado no aparecen todos los trabajos consultados sino únicamente los que han sido citados.

13 AHRB. Archivo Histórico de Tunja, t. 100, ff. 21r-21v. *Mortuoria, inventario de bienes y reclamo de deudas del escultor Pedro Méndez*. 16-II-1661 a 7-III-1661.

Con respecto a las ilustraciones, confieso que su buena calidad ha sido para mí un motivo de especial preocupación. Las obras de arte son el material fundamental del que partimos los historiadores del arte y una buena imagen siempre debe ser la bases de la que partimos. Por esta razón, y porque creo que para hablar adecuadamente de una pieza es necesario conocerla en persona, la gran mayoría de las fotografías que uso las he tomado yo mismo durante las diferentes estancias de investigación que he realizado, siendo luego retocadas y recortadas digitalmente para una mejor presentación -*nulla ethica sine aethetica*-. Únicamente se han reproducido de otros autores las obras que han sido destruidas, modificadas o cuyo acceso no ha sido posible. En cuanto a los pies de foto, todas las obras se han catalogado recogiendo los siguientes datos: nombre, autor, fecha, técnica, medidas y lugar. El más conflictivo de ellos suele ser el de la autoría ya que en la mayoría de las piezas no se cuenta con información al respecto. Aún así sólo se ha optado por poner “anónimo” cuando no existe ningún tipo de certeza sobre la procedencia de la obra, prefiriendo hablar de escuelas en el resto de los casos. A veces existe la sospecha fundada de que la obra está relacionada con un determinado autor, pero como no se tienen pruebas documentales de ello se opta por decir “atribuido a...”.

Hasta aquí estas consideraciones previas. Entremos ahora en materia.

1. RETABLOS DE HUMILDAD. SOLUCIONES ALTERNATIVAS A LA MADERA DORADA

Durante el primer siglo de implantación del cristianismo en Tierra Firme, no todas las parroquias contaron con los recursos necesarios para importar retablos desde la Península, y, en la mayoría de los casos tampoco podían permitirse contratar los servicios de maestros españoles o indígenas para dotar sus edificios. Entran entonces en juego una serie de recursos alternativos cuyo fin es asegurar la decencia del culto divino sin hacer grandes gastos, tales como el uso de toldos, el fingimiento de retablos pintados y la fabricación de estos en materiales más asequibles que la madera dorada. No hay que olvidar que los requisitos mínimos para celebrar los sacramentos cristianos se reducían a contar con: un espacio suficiente, una mesa de altar con su piedra consagrada -el ara, un sagrario donde quedarán resguardados la Eucaristía y los santos óleos, alguna imagen del titular al que se había dedicado la iglesia y/o alguna imagen de Cristo o la Virgen, una pila bautismal, una campana y un manual para dirigir la oración¹⁴. El resto de objetos, desde los grandes retablos dorados hasta los bancos para sentarse son elementos que venían a engrandecer la dignidad de un templo, pero que no eran obligatorios. Los templos más pobres fueron sin duda los doctrineros, limitándose en muchos casos a simples estructuras de bahareque cubiertas de paja que ni siquiera tenían puertas o campana, como ocurría con la iglesia del pueblo de Pesca en 1596¹⁵. Ciertamente, los encomenderos estaban obligados a dotar los templos de sus pueblos con el ajuar necesario, pero frecuentemente desatendían este deber, algo que por ejemplo irritó al arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero. Tras ordenar una serie de visitas para comprobar el estado en que se hallaban estos templos, el 27 de noviembre de 1599, imponía diversas multas a todos aquellos encomenderos que carecerían del ajuar más esencial¹⁶. En este listado puede comprobarse la

14 Aparte, claro está, de los objetos litúrgicos apropiados: cáliz con copa de metal noble, indumentaria adecuada -casulla, estola y manipulo-, sacras con "las palabras de la consagración" y otros elementos como andas para transportar a los difuntos en los entierros.

15 AGN. Colonia, Visitas Boyacá, t. 3, rol. 16, ff. 766r-767r. Citado en ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. *Los pueblos de indios en Nueva Granada*. Granada: Atrio Patrimonio, 2010, p. 161.

16 Cfr. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y VARGAS MURCIA, Laura Liliana. "En los orígenes de la retablistica neogranadina: trazas y contrato para un retablo de Tunja (1586)". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 29 (2017), pp. 211 y 220-222.

precariedad de muchos de ellos donde faltaban puertas, campanas, misal, pila bautismal, y por supuesto, retablos.

Toldos y lienzos pintados

Son muchos los testimonios que conservamos sobre las necesidades que afligían a los primeros templos erigidos en el Nuevo Reino. Buen ejemplo de ello es la carta que el P. José María Cervellini, cura doctrinero en Tame, envió al P. Francisco Pepe. En ella da cuenta de como los indios del lugar usaban las hojas de una planta “semejante al datilero napolitano” de cuyas fibras e hilos hacían “cobijas tan finas que las podemos utilizar en las iglesias para la decoración de los altares”¹⁷.

Los textiles más usados para este aseo eclesiástico fueron los toldos, que consistían en una especie de dosel de respeto, a veces pintado, con que se cubría la zona del presbiterio. Estuvieron en boga durante los siglos XVI y XVII en las doctrinas del altiplano cundiboyacense como puso de relieve Guadalupe Romero¹⁸, investigadora que nos ofreció numerosas noticias al respecto. Así, en 1596 cuando el oidor Andrés Egas de Guzmán visitaba el pueblo de Pesca, ya citado, mandaba que se adquiriera para el templo: “otro frontal [para el altar] de manta pintada para remudar”, “Dos mantas pintadas para que estén a los lados de el altar que le acompañen” y “Un çielo para el altar de mantas pintadas”¹⁹.

Que estos toldos formaban parte del equipamiento básico de las doctrinas lo confirma el hecho de que siempre sean referidos en los libros de visitas. En Cáuqueza en 1594 había un altar mayor y dos colaterales cubiertos con diferentes paños gastados²⁰, en la iglesia de Tamara en 1602 “un çielo de manta de pinçel bueno”²¹ y entre 1621 y 1623 se solicitaban “dos cielos de tafetán de colores”, uno para la iglesia de Cayaima y otra

17 GONZÁLEZ MORA, Felipe. “Arquitectura del templo misionero en las reducciones jesuíticas del Casanare, Meta y Orinoco, siglos XVII-XVIII. Estudio de interpretación espacial basado en fuentes documentales primarias y publicadas”. Apuntes (Bogotá), 20-1 (2007), p. 43.

18 ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. *Los pueblos de indios en Nueva Granada* (tesis doctoral). Granada: Universidad, 2008.

19 AGN. Colonia. Sección Colonia. Fondo Visitas Boyacá, t. 3, rol. 16, ff. 767r-767v. Citado en Romero 2010, p. 161.

20 AGN. Colonia, Visitas Cundinamarca, t. 8, rol. 46, ff. 82r-83v. Citado en Romero 2010, p. 160.

21 AGN. Colonia, Visitas Santander, t. 7, rol. 62, ff. 802r-802v. Citado en Romero 2008, p. 3333. Sin embargo, el visitador no encontró suficiente el templo y mandó hacer uno nuevo que a su vez “a de tener ençima del altar mayor un çielo de lienzo de la tierra que esté siempre puesto”.

para la de Natagaima²². Con el tiempo, estas soluciones provisionales se intentaban sustituir por retablos de madera dorada, siendo buen ejemplo de ello los ruegos que hacía el cura de Cajicá, Domingo de Rojas, en 1649. Protestaba Rojas por no contar en su iglesia con un tabernáculo apropiado pues sólo había “un dosel (...) muy biecho y roto” estando el altar “mui indeseñte”²³.

Los toldos a menudo se combinaron con otras pinturas que colocadas sobre la testera del templo sustituían al retablo mayor. Así, cuando se piensa en erigir simultáneamente tres nuevos templos para unas parcialidades en la región de Pamplona-Mérida, se prevé como dotación inicial imprescindible: “Un lienzo pintado de grandes dimensiones que hiciera las veces de retablo mayor”²⁴. En semejantes términos se pronuncia el capitán y visitador don Antonio Beltrán de Guevara cuando en el año de 1602 manda hacer “una imagen de pinsel que sirva de tabernáculo”²⁵ para el pueblo de Cania, y, Juan del Rincón cuando prescribe para el de Cócota “un cielo de lienço de la tierra que este sobre el altar el qual dicho altar a de tener una ymagen de pinsel que sirva de tabernaculo para su adorno”²⁶. Lamentablemente no se ha conservado ningún ejemplar de los siglos XVI o XVII y no sabemos a ciencia cierta si estas pinturas carecían de bastidor, presentando por tanto una técnica muy similar a de las sargas.

Lo que sí nos ha llegado son varios retablos pintados de finales del siglo XVIII en el sur colombiano. Estas piezas se enmarcan dentro de una difundida tradición que observamos en otras regiones americanas²⁷. En el caso mexicano, los retablos pintados son habituales en Puebla y Tlaxcala

22 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y GILA MEDINA, Lázaro. “El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia). Aproximación a las obras, modelos y artífices”. En GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2013, p. 308.

23 AGN. Colonia, Fábrica de Iglesias, SC. 26, 20, D. 39, f. 933r. *Autos en raçon de los reparos de la iglesia del pueblo de Cajicá de la Real Corona y ornamentos y otras cosas que se piden*. Iglesias de Cayaima y Natagaima. 22-VI-1649 a 15-IX-1649.

24 AGN. Colonia. Sección Colonia. Fondo Visitas Santander, t. 3, rol. 58, ff. 634r-635r. Citado en Romero 2010, p. 164.

25 AGN. Colonia. Sección Colonia. Fondo Visitas Venezuela, t. 13, rol. 83, ff. 830r-831v. Citado en Romero 2010, p. 3430.

26 AGN. Colonia, Visitas Santander, t. 5, f. 233r. 19-III-1602.

27 Es una práctica enraizada en todo el arte hispánico, un análisis de ejemplos peninsulares se puede encontrar en HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. Retablos simulados. “Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía occidental”. En AA.VV. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*, Ouro Preto: Universidad Federal de minas Gerais, 2008, pp. 100-120.

y en la capital de este último estado, por ejemplo, hay dos ejemplares de retablos simulados en la Iglesia de Santa Cruz que reproducen las columnas salomónicas y el dorado de los demás retablos del templo. Son de enormes dimensiones y uno de ellos presenta la peculiaridad de incorporar en su centro una hornacina para escultura ya prevista en el contrato de obra²⁸. Las arquitectura fingidas también se usaron en Quito siendo buena prueba de ello la celda del Provincial del convento de la Merced de Quito realizadas en 1797 por Manuel de Samaniego y Bernardo Rodríguez donde encontramos pintura mural que finge zócalos, pedestales, columnas y cornisas. Otra solución más próxima al caso que nos ocupa es la pintura sobre lienzo adherida al muro del santuario de Guápulo, única pintura firmada por Nicolás Javier Goríbar, que finge un retablo dedicado a la Virgen del Pilar.



Retablo mayor, obrador payanés, 1801. Óleo sobre lienzo, Hacienda Calibío, Popayán.

28 Para el caso mexicano véase SOLANO ANDRADE, Agustín René. “Noticias de retablos pintados en la región de Puebla-Talxcala. ¿Categoría y/o representación?”. En *Actas del III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, Sevilla 14-15 marzo de 2017, en prensa.



Retablo de la Virgen del Pilar, Nicolás Javier Goribar, entre 1700-1725.
Óleo sobre lienzo. Santuario de Guápulo, Quito.

En Popayán y vinculados precisamente al arte quiteño, se hicieron algunos de estos retablos fingidos a finales siglo XVIII y principios del XIX. Se trata de trampantojos arquitectónicos que nos muestran el giro hacia el lenguaje neoclásico y están pintados en varios módulos o secciones, cada uno con su bastidor, de forma que encajan entre sí²⁹. En la capilla del colegio San Camilo de Popayán, fundado en 1765, consta que había un “altar mayor (...) de lienzo, pintado por el maestro Mariano Burbano de Lara, al temple, pero de muy buen gusto arquitectónico. Por seguir la moda de arruinar todo lo antiguo aunque sea de mérito, el capellán, que carecía de buen gusto, lo hizo quitar”³⁰. De entre los ejemplares que hemos conservado destacan dos retablos pintados situados en las capillas de dos haciendas que se deben al patrocinio de los mismos dueños: Marcelino Mosquera y Figueroa y Josefa Hurtado de Mosquera. De acuerdo con Germán Colmenares³¹, la finca Antón Moreno se conformó a comienzos del siglo XVIII cuando se fraccionaron gradualmente las grandes encomiendas en torno a Popayán. Parte de su edificación parece que existía ya en 1760, estando completa en lo esencial antes de que acabara el siglo. La capilla data de finales del siglo XVIII. El retablo es claramente neoclásico pues imita el acabado marmoleado, tiene sencillas columnas jónicas y una greca clásica en el friso. En el primer cuerpo las pinturas de San José y Santa Catalina de Alejandría escoltan la hornacina principal, practicada en el muro, mientras que en el ático se encuentra la representación de Tobías y el ángel. Copando el espacio disponible en la testera, dos ángeles recostados sujetan flores y rosarios. Por su parte, la capilla de la Hacienda Calibío fue terminada hacia 1793. Al ser contemporánea de la anterior y propiedad de los mismos dueños, es probable que su retablo fuera ejecutado por el mismo obrador. Según reza la cartela situada en el banco, fue acabado el 12 de marzo de 1801. En esta ocasión aparecen pintados San José y San Joaquín en los extremos mientras que en la calle medial debió haber una pintura de la Trinidad, ya que sobre el arco central se lee la letanía *Sancta Trinidad, unus Deus, miserere nobis* (“Santa Trinidad, un solo Dios, ten piedad de nosotros”).

29 El único que ha llamado la atención sobre estas piezas ha sido VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo. “Los retablos de la Nueva Granada”. En ARANDA, Ana María et al. *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2001, t. I, p. 761.

30 Bueno y Buenaventura 1945, p. 104.

31 Cfr. COLMENARES, Germán. *Popayán: Una sociedad esclavista 1680-1800*. Bogotá: La Carreta, 1979, p. 203.

Un último ejemplo de retablo pintado, aunque de una cronología mucho más avanzada, lo encontramos en la Iglesia de San Francisco. Posee una hornacina en el centro y cuatro módulos pintados dispuestos alrededor de ésta: el más pequeño que coincide con la parte central del banco, dos a los costados de la hornacina que llegan hasta la cornisa del primer cuerpo y el último que se corresponde con el medio punto del ático. Para ganar en credibilidad, las esquinas de las cornisas están pintadas directamente sobre la pared pues sobresalen del lienzo. Según Bueno y Quijano fue el señor Tomás Olano quien “hizo construir un altar de perspectiva”³² en la segunda mitad del siglo XIX cuando el ilustrísimo señor Pedro Antonio Torres suprimió la procesión del Jueves Santo. La finalidad era ubicar en él la imagen de San Francisco Javier, que se considera hecha en 1803 por Caspicara en Quito.



Retablo mayor, obrador payanés, ca. 1790-1800. Óleo sobre lienzo, Hacienda Antón Moreno, Popayán.

32 BUENO Y QUIJANO, Manuel Antonio y BUENAVENTURA ORTIZ, Juan. *Historia de la Diócesis de Popayán*. Bogotá: Academia Colombiana de la Historia, 1945, p. 61.



Retablo mayor, obrador payanés, ca. 1790-1800.
Óleo sobre lienzo, Hacienda Antón Moreno, Popayán.

La pintura mural

La pintura practicada directamente sobre la pared fue otra de las soluciones que se dio a la carencia de medios. Se usó tanto para fingir retablos como para mostrar diferentes composiciones religiosas³³. Ciñéndonos a la primera de estas funciones, encontramos que es una práctica común en todos los territorios hispánicos, desde la Península Ibérica hasta México y Perú³⁴. En Nueva Granada, la iglesia del pueblo de San Agustín (Neiva) tenía en 1670 un altar “bien pintado, en forma de tabernáculo, con sus

33 Sobre la pintura mural neogranadina véase VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo y ARANGO, Clemencia. *Imágenes bajo cal y pañete. Pintura mural de la Colonia en Colombia*. Bogotá: El Sello Editorial – Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998.

34 En España podemos señalar el ejemplo de la iglesia de la Encarnación de Benaque (Málaga) y en el área peruana resalta el retablo pintado en la Iglesia de Oropesa, que incorpora en su calle medial una hornacina practicada en el muro y junto a el la figura arrodillada del donante indígena que lo

imágenes [de bulto] en los nichos”³⁵. Otro ejemplo paralelo, conservado actualmente, lo encontramos en la capilla de San Antonio construida por el cacique Vicente Pascué y el Padre Eugenio del Castillo y Orozco en el resguardo indígena de Chinas (Tierradentro). Su retablo pintado sobre la testera, de carácter muy popular, imita la composición de un retablo convencional, incorporando tres hornacinas practicadas en la pared para contener imágenes de bulto.



*Retablo de San Francisco Javier, obrador neogranadino, finales del s. XVIII.
Pintura sobre tela, Iglesia de San Francisco, Popayán.*

costeó. La iglesia de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia) también conserva un impresionante conjunto mural que tapiza toda la iglesia y un retablo mayor pintado.

35 AGN. Colonia, Poblaciones Varias, t. 5, f. 838r. *Antonio de Vargas, vecino de la villa de Timaná, certifica el estado de la iglesia del pueblo de San Agustín*. 1670. Citado en VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, p. 229.

En otros lugares el devenir histórico conllevó la sustitución de estas pinturas provisionales por retablos de madera cuando los medios lo permitieron. En Ocaña, por ejemplo, se conservan restos de pintura mural detrás del gran retablo barroco de la Catedral de Santa Ana. Se ha podido comprobar que el motivo principal es una cruz de la que pende un sudario y bajo ella hay un sol, una luna y algunos elementos de la Pasión: columna, látigo y estrella. También se ha constatado la presencia de pintura mural en el frontal de altar sobre el que se levanta el retablo actual de madera y se cree que las pinturas pueden datar de 1749, año en que se reconstruye por última vez del templo. Por tanto aquella solución provisional habría estado a la vista dos décadas hasta que se contrató el retablo en 1768³⁶.



Calvario, anónimo neogranadino, ca. 1749. Pintura mural situada tras el retablo mayor, Catedral de Santa Ana, Ocaña.
Fuente: José Miguel Navarro Soto.



Dios Padre y los cuatro Evangelistas, obrador neogranadino, s. XVII. Pintura al temple sobre muro, 7'62 x 4'66 cm, Iglesia de San Antonio, Soledad (Barranquilla).

³⁶ Cfr. NAVARRO SOTO, José Miguel. *Estudios preliminares para la conservación y restauración del retablo mayor de la Catedral de Santa Ana de Ocaña-Colombia*. Ocaña: autoedición, 2013, s.p.

En la Iglesia de San Antonio de Soledad (Barranquilla) encontramos un ejemplo similar donde las pinturas del altar mayor fueron sustituidas por un retablo barroco. En esta doctrina de la costa caribeña los frailes dominicos mandaron pintar un gran mural del que perviven algunas figuras del registro superior: Dios Padre sentado sobre un trono de nubes, los cuatro evangelistas con el tetramorfos y dos ángeles abriendo un dosel. Casos similares se pueden encontrar en otros muchos puntos del país, siendo uno de los más conocidos el de Sutatausa³⁷.

El barro y el adobe

En las Constituciones sinodales de Bartolomé Lobo Guerrero (1606), se exigía que toda las iglesias “y en particular, en los pueblos de indios” se contara con una mesa de altar “de piedra o de ladrillo o adobes” además de “un tabernáculo de madera”³⁸. La medida estaba destinada a evitar los altares de caña, tan acostumbrados en aquella época. Sin embargo, entre aquellos elementales altares de caña y los grandes retablos barrocos de madera había un sinfín de posibilidades³⁹. Una de las más difundidas, en efecto, fue la utilización del barro y el adobe como materiales baratos y accesibles. Aún así, fueron constantes las llamadas de los visitantes de doctrinas para que las mesas de altar hechas en caña se mudasen por otras de adobe. Un buen ejemplo de ello es el mandato que en 1594 emitió el oidor Miguel de Ibarra respecto a que los altares de la iglesia de Cáqueza se hicieran “fijos de piedra o de ladrillos y adoves, por el riesgo que corre siendo de varvacoa en que se quevrara algún palo”⁴⁰. Cuando los medios eran cortos, incluso las pilas de agua bendita se hicieron en barro, como las que había en las doctrinas de los Coyaima y los Natagaima⁴¹.

37 Véase por ejemplo, FRASSANI, Alessia. “El templo doctrinero de Sutatausa y su pintura mural”. En ZALAMEA, Patricia (coord.). *El patrimonio artístico en Cundinamarca. Casos y reflexiones*. Bogotá: Gobernación de Cundinamarca – Universidad de los Andes, 2014, pp. 72-87.

38 PACHECO, Juan Manuel. “Constituciones Sinodales del Sínodo de 1606, celebrado por don Bartolomé Lobo Guerrero”. En *Eclesiástica Xaveriana* (Bogotá), V (1955), p. 170.

39 Una de las técnicas más curiosas que hemos podido encontrar en el trascurso de esta investigación, nos refiere la presencia de un “altar fabricado de hierro, i piedra” en la iglesia de San Cristóbal (Antioquia) en 1834. AAM. Fondo Popayán, Vicaría Superintendente, caj. 30, carp. 14, Inventarios 1763-1824, s.p. *Inventario formado por el cura de esta santa yglesia parroquial de San Cristóbal, Enrique Vargas y el mayordomo de fábrica Esteban Velázquez*. 8-X-1837.

40 AGN. Colonia, Visitas Cundinamarca, t. 8, rol. 46, ff. 82r-83v. Citado en Romero 2010, p. 159.

41 AGN. Colonia, Fábrica de Iglesias, t. 15, f. 149v. *Autos para que se hagan ornamentos para las iglesias de coyaima y Natagaima de la Real Corona*. 29-III-1621 a 3-XI-1623. Transcrito en Vargas

También fueron usados el barro y el adobe para construir retablos completos, práctica habitual en otras regiones americanas como la del Valle del Colca en Perú⁴². La visita del convento-hospital de San Juan de Dios en Cali, realizada el 9 de enero de 1775, nos informa de que el altar mayor “se halló con un aseado retablo de barro cosido, y pasta dorado, y matisado de colores, con siete nichos”⁴³. Al centro de la calle medial había un camarín abierto en arco donde descansaba la imagen de la Virgen de Chiquinquirá y además siete nichos con esculturas de diferentes advocaciones que sorprendentemente, eran “todas del mismo material que el retablo de lo que también es el frontal, tallado, y plateado”. El retablo juanino de Cali no ha llegado hasta nuestros días pero sí otros ejemplares similares como el que está dedicado al Calvario en la Iglesia de Sutatusa. Esta fábrica, muy popular, presenta un cuerpo, tres calles y un ático. Tanto las columnas de capitel corintio como el amplio entablamento, que va recorrido por franjas de denticulos y ovas, son ajenas a cualquier canon de proporciones, contribuyendo así a la sensación de pesadez del conjunto. Debe ser obra de finales del siglo XVIII o principios del XIX.

Un interesante dato nos lo ofrece el Padre Rivero, quién a propósito de las misiones jesuíticas del Casanare apunta la humildad con que se fundó el pueblo de la Concepción a orillas del río Cravo. Llegado a este enclave como cura doctrinero el Padre Juan José Romeo, se encargó de la primera dotación de la capilla y, sin tener formación de carpintería “extendióse también al arte de la escultura, é hizo un tabernáculo con muchas columnas y seis nichos para la iglesia, y aunque es verdad que no era de cedro sino de varas y de barro, aún así servía de mucho adorno”⁴⁴. La condición autodidacta del jesuita nos habla claro de las estrecheces económicas, materiales y personales que debieron ser salvadas en muchos de estos pueblos de provincias.

La construcción de retablos en adobe, barro y argamasa se perpetuaría hasta los albores de la Independencia y así en los primeros años del siglo XIX encontramos otra solución de marcado sabor popular en Mompox.

Murcia 2012, p. 172.

42 Allí encontramos algunos de los ejemplos más elaborados. En la Iglesia de Lari existe un interesante retablo labrado en piedra y estuco de finales del XVIII de tres calles y dos cuerpos, y en la Iglesia de Yanque la portada exterior fue trabajada a base de relieves en yeso.

43 AGN. Colonia, Conventos, t. 54, n. 570, f. 520r. *Actas de la visita de fray Fernando Gaviola practicada en el convento hospital de San Juan de Dios de Cali*. 9-I-1775 a 10-II-1775.

44 RIVERO, Juan. *Historia de las misiones de los Llanos de Casanare y los ríos Orinoco y Meta*. Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía, 1883, p. 413.

Allí el español Pedro Martínez de Pinillos, que llegó a ser regidor y alcalde mayor de la villa ribereña, fundó con sus bienes varias obras pías según escritura pública dictada junto a su mujer el 28 de mayo de 1801⁴⁵. Una de ellas fue el colegio que hoy lleva su nombre, inicialmente conocido como Real Colegio Universidad de San Pablo Apóstol. Fue aprobado por real cédula de Carlos IV en 1804 y comenzó a funcionar el 29 de agosto de 1809. El retablo mayor de la capilla está modelado en argamasa, presentando unas extrañas pilastras a base de elementos curvos y una orla general no menos extraña que reproduce el mismo motivo.

Por último, y aunque nos vayamos hasta el año 1810, merece la pena citar otro retablo que recoge toda esta tradición de materiales alternativos. Se trata del que se encuentra en el altar mayor de la Iglesia de Guadalupe en Cartago, obra realizada a base de ladrillos cortados que al parecer fue dirigida por Mariano Ormazá y Matute⁴⁶. Aquí la expresión “arquitectura de retablos” cobra más sentido que nunca.



Retablo del Calvario, obrador neogranadino, finales del siglo XVIII o principios del XIX. Trabajo en adobe y yeso policromado, Iglesia de San Juan Bautista, Sutatausa.

45 GROOT, José Manuel. *Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1956, v. I, p. 380.

46 SEBASTIÁN, Santiago. “El Arte Iberoamericano del siglo XVIII”. En AA.VV. *El Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985, v. 2, p. 332.



*Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1790-1810.
Capilla del Colegio Pinillos, Mompox.*



Retablo mayor, atribuido a Mariano Ormaza y Matute, ca. 1810.
Obra de albañilería, Iglesia de Guadalupe, Cartago.

2. IMPORTACIÓN DE RETABLOS

Vistas algunas de las alternativas planteadas al arte de la carpintería, veamos ahora cuales fueron los inicios del retablo neogranadino. Para ello, debemos comenzar hablando de los retablos importados desde la metrópolis pues, como afirmó Marco Dorta, “Los talleres sevillanos del primer cuarto del siglo XVII tuvieron buena clientela en el Nuevo Reino de Granada”⁴⁷. La primera noticia que tenemos de uno de estos envíos data de 1550 cuando se contrató con el entallador Bartolomé de Ortega y el dorador Hernando de Esturnio un primer retablo para la Catedral de Cartagena por un precio de 6.250 reales⁴⁸. Dos años más tarde se estaba trasladando en dos cajas cuadradas y una alargada a aquella próspera ciudad. Su contenido era descrito así⁴⁹:

Seis tableros de pincel que son: la Resurrección de Nuestra Señora, y el ángel y santa Catalina y san Sebastián y san Cristóbal; y diez arquetes de la tabla y cuatro remates, y dos medios redondos de dos rostros de san Pedro y san Pablo, y ocho pilares entallados en una cruz por remate; y un banco para el retablo y una cornisa corre por medio del retablo, y otras dos cornisas pequeñas van por la parte de arriba que atan con el arco, más dos escudicos sueltos que se han [de] clavar en el banco a los cabos, y este retablo es para la iglesia mayor de Cartagena.

Se trataba pues de un retablo de dos cuerpos con cuatro pilares simples en cada uno de ellos y pinturas en las calles. Según la descripción, el remate debió ser similar a otros retablos sevillanos del siglo XVI como el de San Lorenzo en la parroquia de Santa María de Écija. Este retablo, con la mayoría de los que llegaron en aquellos primeros años, se han perdido, siendo el más antiguo el que se conserva en la Catedral de Tunja. Es de mediados de siglo, de pequeño formato y la tradición ha querido ver en él el oratorio portátil ante el que el agustino Vicente de Requexeda dio la primera misa en la ciudad⁵⁰. La obra poseía unas puertas hoy inexistentes donde estaban pintadas las imágenes de San Sebastián y San

47 MARCO DORTA, Enrique. “La arquitectura del siglo XVIII en Panamá y en Colombia”. En ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona: Salvat, 1956, v. 3, pp. 259-260.

48 VILLA NOGALES, Fernando de la y MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI y XVIII*. Sevilla: s.n., 1993, pp. 117 y 157.

49 AGI. Contratación, 1635, L. 10, fol. 51r. Transcrito en Vargas Murcia 2012, pp. 77-78.

50 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación la Candelaria y Convenio Andrés Bello, 2006, p. 110.

Laureano, y, en la parte superior había una inscripción que informaba de que fue comisionada por Lázaro López de Salazar y su mujer María Cerón⁵¹. Respecto a su autoría, Jesús Palomero Páramo⁵² la ha vinculado con Roque Balduque⁵³ por encontrar en él las características estilísticas propias del maestro flamenco: “El núcleo central aparece embocado por un arco carpanel y en perspectiva, como es habitual en los retablos de Balduque, que se apea sobre dos columnas corintias, análogas a las utilizadas en el tabernáculo de la Concepción, de Guernica, por lo que puede fecharse en torno a 1560”⁵⁴.

Lázaro López de Salazar fue “uno de los primeros descubridores del [Nuevo Reino] y de los mas importantes”⁵⁵. Pasó a Indias en 1539 y era hijo de Sebastián López de Salazar y Lucía de Aranda, vecinos de Valladolid⁵⁶. Llegó a Rio de Hacha en 1550 acompañando al licenciado Alonso de Zurita cuando éste fue nombrado juez de residencia de Díaz de Armendáriz (cuarto regente del Nuevo Reino)⁵⁷, fecha que según Dorta está de acuerdo con el estilo de las pinturas del retablo⁵⁸. El retablo bien pudo llegar en esta ocasión como parte de su equipaje o ser traído

51 “ESTE RETABLO MANDO HAZER LAZARO LOPEZ DE SALAZAR Y MARIA CERON SU MUJER. S. SEBASTIAN ORA PRO NOBIS. SAN LAUREANO ORA PRO NOBIS”.

52 PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. “Retablos y esculturas en América: Nuevas aportaciones”. En TORRES RAMÍREZ, Bibiano y HERNÁNDEZ PALOMO, José (coords.). *Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*. La Rábida: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983, t. 2, p. 433; “El retablo sevillano del Renacimiento (1560-1629). Sevilla: Diputación, 1983, pp. 154-155. Esta paternidad ha sido mantenida por otros autores posteriores: Herrera y Gila 2013, p. 343; APONTE PAREJA, Jesús Andrés. *Escultura en el Nuevo Reino de Granada siglos XVI-XVII*. Bogotá: autoedición, 2015, p. 43.

53 Se conocen otros envíos de Balduque a Indias, como cierto retablo con cuatro pinturas cuyo destino fue encomendado a Fernando González de la Cuesta quién iba a Chuquisaca a tomar posesión de su obispado. Sin embargo, murió durante el viaje en Panamá y no se tiene certeza de donde acabó la pieza. Cfr. MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias, 1972, p. 30.

54 Palomero 1983, p. 433. También PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento (1560-1629)*. Sevilla: Diputación, 1983, pp. 154-155.

30

55 AGI. Patronato, R.1, f. 1r. *Informaciones de los méritos y servicios de Lorenzo de Salazar, de su hijo Rodrigo López de Cerón y don Bernardo de Vargas, su yerno, hechos en el descubrimiento y conquista del Nuevo Reino de Granada y jornada de El Dorado*. 1584 a 1600.

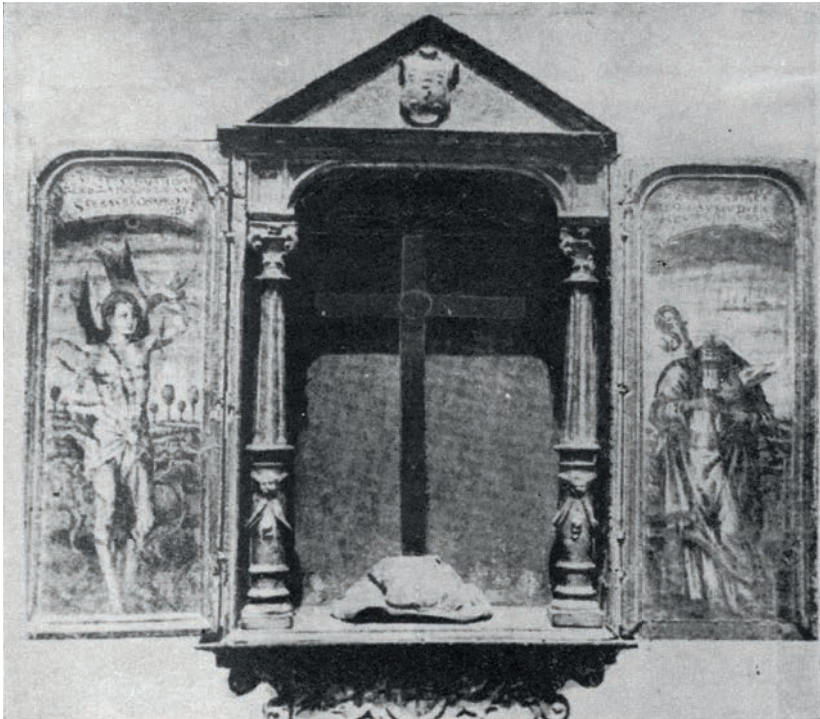
56 AGI. Contratación, 5536, L. 5, F. 174R(6). *Libro de asientos de pasajeros, viajero Lázaro López de Salazar*. 29-V-1539.

57 FERNÁNDEZ DE PIEDRAHITA, Lucas. *Historia General de las conquistas del Nuevo Reyno de Granada*. Amberg: s.n., 1688, p. 472.

58 Marco 1950b, p. 344; ARELLANO, Fernando. *El arte hispanoamericano*. Caracas: Ex Libris, Universidad Católica Andrés Bello, 1988, p. 130.

posteriormente por sus hijos, pues sabemos que estos obtuvieron permiso para pasar a Indias en 1557⁵⁹.

El segundo retablo más antiguo que se conserva, del año 1583, es el que preside la famosa Capilla Mancipe de Tunja, insigne obra de Bautista Vázquez el viejo que vino para guarnecer el calvario que aún contiene. Es una sobria pieza manierista con una única caja flanqueada por columnas toscanas cuyo primer tercio va decorado por grutescos. El friso alterna triglifos y caras de ángeles. El frontón partido estaba originalmente coronado por un tondo con el relieve de busto de Dios Padre, hoy reservado en la casa cural⁶⁰.



Fotografía antigua del retablo que muestra las puertas desaparecidas.

Fuente: Palomero 1983, s.p.

59 AGI. Indiferente, 1965, L.13, F. 276V. *Real Cédula a los oficiales de la Casa de la Contratación para que den licencia a Juan López Hidalgo y Rodrigo Cerón, hijos de Lázaro López de Salazar, estante en el Nuevo Reino de Granada, para pasar a ésta.* 21-I-1557.

60 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. "Escultura sevillana al otro lado del Atlántico. El caso de la Nueva Granada (Colombia)". En *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna* (Osuna), 14 (2012), p. 96.



Retablo portátil, atribuido a Roque Balduque, ca. 1560.
Madera tallada policromada y dorada. Catedral de Santiago, Tunja.

Atribuido al mismo maestro se conserva en Bogotá un retablo de un cuerpo y tres calles en el Santuario de Monserrate, al parecer falto de su ático-remate. Es el único de esta época que sobrevive en la capital, aunque redorado y repintado con un mal gusto evidente. Aponte que fue el primero que lo relacionó con Vázquez, señalando que este ejemplar “es de capital importancia a la hora de conocer la evolución de este tipo de estructura lignea en Colombia”⁶¹. En el banco encontramos cartelas sujetas por *putti* como en el retablo Mancipe y las columnas tienen que ver con el retablo portátil de Tunja.

Conocemos otras importaciones de retablos en la última década del siglo⁶². En 1586 Francisco Delgado Gutiérrez embarca en la nao La Salvadora rumbo a Cartagena un retablo de Nuestra Señora “de limosna para una iglesia de las minas de las esmeraldas de la ciudad de los musos”. En 1592 el capitán Blas de Herrera y Juan Bautista Carrillo, mayordomos de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Cartagena encargan un retablo para la citada advocación. En 1596 el médico sevillano Francisco López Maruel envía a Sebastián Arias Crespo en Tierra Firme “un tabernáculo de un niño Jesús” junto a otras imágenes, y, ese mismo año se envía un sagrario con peana, cornisa y frontispicio para la iglesia mayor de Tunja, debiendo recogerlo en Cartagena el capitán Rodrigo Méndez y Beatriz de la Cruz. Todas estas piezas se han perdido a lo largo del tiempo. Sí sobrevive un vestigio retablístico firmado en 1597 que se encuentra en la cabecera de la Iglesia de las Nieves de Bogotá. Se trata de dos pinturas firmadas por Francisco Pacheco en 1597, cuyos temas son *San Juan Bautista* y *San Andrés*. A la vista del resguardo arquitectónico que aún conservan es fácil deducir que estamos ante las calles laterales de un retablo sevillano finisecular. Sabemos que en 1596 la iglesia había sufrido un fuerte incendio que había devorado, entre otras cosas, la imagen titular, por lo que creemos que este retablo fue encargado en Sevilla junto a la nueva imagen de la *Virgen de las Nieves* que habría ocupado la hornacina central del mismo.

61 Aponte 2015, pp. 81-85.

62 Cfr. GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)”. En GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco, 2010, pp. 511-513.



Retablo de la Vera Cruz. Juan Bautista Vázquez el viejo, 1583, madera tallada, dorada y policromada. Capilla Ruiz Mancipe, Catedral de Santiago, Tunja.



Detalle del banco del *Retablo de la Veracruz*, Capilla Mancipe.



Retablo, obrador de Juan Bautista Vásquez el Viejo, segunda mitad del s. XVI. Trabajo en madera tallada (repintado e incompleto), Iglesia de Monserrate, Bogotá.

Mudado el siglo, se reciben en el Nuevo Reino grandes cantidades de sagrarios realizados en Sevilla bajo la dirección de Juan Martínez Montañés. Ante la imposibilidad económica de costear retablos completos para su envío a los numerosísimos templos americanos, la confección de sagrarios fue una constante en los primeros años del siglo XVII. El sagrario era uno de los elementos básicos con los que debía contar un templo ya que en él debían resguardarse la hostia y los santos óleos. Por eso, cuando los jesuitas pasan a Santafé a fundar su primer convento, el rey manda a la Casa de la Contratación que les costee “un sagrario de madera dorado”⁶³ por real cédula de 6 de marzo de 1604.

Montañés, que fue asiduo al comercio con Indias, envió cinco sagrarios a Cuba en 1601, tres a Puerto Rico, Cuba y Margarita en 1605, ocho a Venezuela entre 1601 y 1607, y, lo que más nos interesa ahora, hasta un total de treinta y cinco al Nuevo Reino de Granada⁶⁴. En 1598 firma diez sagrarios para los dominicos y doce para los agustinos⁶⁵, constando que la segunda de estas partidas estaría compuesta por diez sagrarios dorados con relieves eucarísticos en las puertas y otros dos de mayor formato con cuatro columnas y relieves de San Agustín y San Nicolás de Tolentino. Se suma a estos encargos privados el que le hiciera a Montañés el presidente de la Casa de la Contratación en nombre del rey, en 1604, consistente en trece sagrarios más: cinco pequeños, cinco medianos y tres grandes⁶⁶.

63 AGI. Indiferente, 2870, L. 6, 1, ff. 315v-316r. *Real Cédula dirigida a la Casa de la Contratación para que se haga un sagrario de madera para la casa de la Compañía de Jesús que se ha de fundar en el Nuevo Reino de Granada*. 6-III-1604.

64 Para la región de Cusco también consta que se llevaron diez sagrarios diseñados por Montañés, cfr. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “La escultura en Lima siglos XVI-XVIII”. En AA.VV. *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, pp. 57-58.

65 HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Guadalquivir, 1987, p. 105.

66 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez Jiménez y Cía., 1932, pp. 240-241; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Escultura montañesina en América”. *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 38 (1981), p. 510.



San Juan Bautista y san Andrés. Francisco Pacheco, 1597.
Óleo sobre tabla, Iglesia de las Nieves, Bogotá.



Sagrario, obrador de Juan Martínez Montañés, 1604. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de Santa Bárbara, Tunja.



Sagrario, Juan Martínez Montañés (diseño), Artus Jordan (ejecución) y Gaspar de Ragis (policromía), 1604. Trabajo en madera tallada y policromada, Museo Diocesano de Arte Religioso Julio Franco Arango, Duitama.

Algunos de estos sagrarios montañesinos aún se pueden identificar en Colombia a pesar de que han sido muy mal tratados por el tiempo. Unos más que otros, presentan ciertas diferencias con respecto a los contratos firmados con Montañés, lo que puede deberse a modificaciones modernas o incluso a que se dieran variaciones sobre lo acordado. Por ejemplo, algo de lo que carecen todos es la cúpula con la que deberían estar rematados. Aún así Aponte relacionó acertadamente estos envíos de Montañés al Nuevo Reino con cinco sagrarios conservados en Bogotá, Tunja, Duitama y Pamplona⁶⁷. Los diseños de estas piezas son claramente manieristas, algo que se pone de relieve en el sagrario de Santa Bárbara de Tunja que presenta columnas melcochadas, pilastras escamosas y una peana agallonada con aplicación de volutas sobrepuestas. El relieve metálico de la puerta no es original. Por su parte, el que se encuentra en el Museo Julio Franco Arango de Duitama ha perdido sus dos columnas pero aún conserva la puerta original donde se pintó un copón y una hostia radiante que coinciden con la descripción de los sagrarios medianos manufacturados para los franciscanos. En estas piezas la intervención de Montañés se limitó a dar el diseño y supervisar los trabajos, algo que quedaba estipulado en los contratos. Así, por el de 1604 sabemos que Montañés subcontrató al pintor manierista flamenco Artus Jordan para construirlos y a Gaspar de Ragis, habitual colaborador del alcalaíno en estos menesteres, para policromarlos y dorarlos.

El que se encuentra en el Museo de Pamplona ha perdido la puerta y presenta una inscripción en la cornisa que dice: “Este sagrario mando azer [falta] de Morales siendo provincial N. P. frai Ioan de Eventes Año [falta]”. Los dos conservados en Bogotá responden exactamente al mismo modelo de planta trapezoidal, hornacinas con relieves de santos en los chaflanes y columnas en los ángulos. El más transformado es el que forma parte del retablo mayor de la Recoleta de San Diego: ha sido cercenado en su parte superior y vuelto a dorar, lo que ha conllevado la pérdida sus acabados originales incluyendo el escudo de Felipe III que debía figurar en su puerta. Pertenece a la partida encargada en 1604 para los franciscanos, lo que queda refrendado por conservarse en el templo de su antigua recolección y representar en sus hornacinas a San Buenaventura y San Luis de Tolosa, obispos de la orden que visten el hábito talar. La pintura de la Virgen con el Niño que presenta hoy en su puerta no es original.

67 Cfr. Aponte 2015, pp. 198-205.



Sagrario, obrador de Juan Martínez Montañés, principios del s. XVII. Trabajo en madera tallada y policromada, Museo Arquidiocesano de Arte Religioso, Pamplona.



Sagrario, Juan Martínez Montañés, 1598. Madera tallada, policromada y estofada, Iglesia de San Diego, Bogotá.



Sagrario, Juan Martínez Montañés (diseño), Artus Jordan (ejecución) y Gaspar de Ragis (policromía), 1604. Madera tallada y policromada, 88 x 11 x 37 cm, Palacio Arzobispal, Bogotá.

El último de estos sagrarios se encuentra en el Palacio Arzobispal de Bogotá y aunque ha perdido sus cuatro columnas ha llegado en mejores condiciones. Forma parte del envío destinado a templos agustinos y aunque presenta algunas variantes con respecto al papel contractual, mantiene los relieves de San Agustín y San Nicolás Tolentino recogidos en él. Las parejas de figuras presentes en estos dos muebles, si bien siguen los lineamientos estéticos de Montañés son seguramente hechas de su obrador.

También desde Sevilla llegaría en la primera década del siglo XVII un retablo salido de los talleres de Francisco de Ocampo. Juan Rodríguez de Castro fue el contratante de este retablo que se conserva en la Iglesia de Santo Domingo de Tunja. Está perfectamente documentado pues además de haberse localizado su contrato, lleva la firma de sus autores en los laterales del banco: “Franco. de Ocampo escultor lo hi[z]o en Sev^a” y

“Blas Martín Silvestr[e] lo pintó”. El precio estipulado el 28 de enero de 1608 fue de 190 ducados⁶⁸, siendo terminado al año siguiente aunque. Se advierten algunas discordancias con respecto a lo firmado: los relieves de Santo Domingo y San Pedro Mártir que iban en los intercolumnios laterales fueron sustituidos pinturas de las Beatas Lucía de Narni y Columba de Rieti de cuerpo entero y sobre ellas las de las Santa Catalina de Ricci y Santa Catalina de Siena. El hecho de que no se mencione en ningún momento el motivo central del retablo hace pensar que éste ya existía en Tunja. Lo que sí consta es que su destino fue la Capilla del Rosario, estancia donde hubo tres retablos hasta su transformación integral acaecida en 1679.



Arco de los Gavi. Lucio Vitrubio Cerdo, s. I a. C., piedra tallada, Verona.

68 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cia., 1928, pp. 72-73.



A manera y ordenación del arco de castil viejo de que vamos tratando es desta misma disposición y ordenes que se mite
 tra aqui. baxo aunque del Friso arriba no ay en el cosa ninguna por donde se conozca de la manera q' el podía ser; que
 que los miembros en este perfil deste arco vienen tan pequeños q' se pueden mal entender, en la planta siguiete los mostraré
 mas particularmente en un por muestra como por escripto. Aquele arco triumphal por lo que en el se halla en la parte de
 dentro escripto quieren decir algunos q' Vitruuio lo hiziese hazerlo qual yo no creo por dos razones. La primera es q'
 yo no veo q' lo escripto digno Vitruuio p' algunos donde parece q' desta del otro Vitruuio el q' le hizo y la otra q' es q'
 ni parece mas suficiente razon q' siempre Vitruuio p' ellos en sus escriptos no tanca q' data mucho al Architectura
 estar en una misma cornija de sillones y caseris entheta no se vee estar esto hecho en una cornija y por tanto yo no affirma ni creo q' Vi
 truuio el grande architecto aya ordenado aquele arco; pero sea de una manera o de otra el arco tiene un parecer muy buena forma.

Aqueñas letras estan de hazo del
 encañamiento en el pedestal.

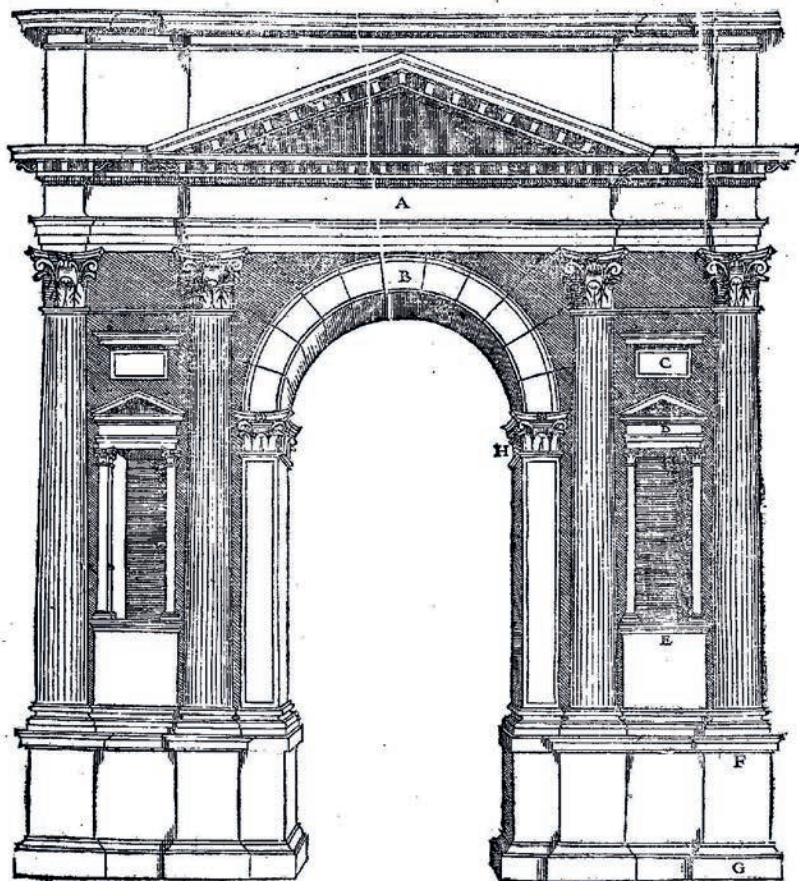
A CAYO GAVIO ESTRA
 BON HIIJO DE CAYO.

Aqueñas letras estan en el costado
 del arco en la parte de dentro.

LVCIO VITRVVIO LEPIDO Y ILLA
 MADO CEKCO ARCHITECTO.

Aqueñas letras estan en el
 pedestal del encañamiento.

A MARCO GAVIO MA
 CRO HIIJO DE CAYO.



Libro Tercero de Arquitectura (Lámina LXVIII), Sebastiano Serlio, 1552.
 Grabado sobre papel, Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Retablo de Santa Catalina. Francisco de Ocampo y Blas Martín Silvestre (policromía), 1608, madera tallada, dorada y policromada. Iglesia de Santo Domingo, Tunja.



Detalle de las firmas de Francisco de Ocampo y Blas Martín Silvestre en el Retablo de Santa Catalina.

Tras ser removido de allí, el retablo fue adaptado para contener otras imágenes. Un inventario de la década de 1830 nos informa de que en ese momento estaba ubicado en la nave de la Epístola y tenía en su centro dos pinturas, una de la *Virgen de la Salud* y otra de *San Vicente Ferrer*⁶⁹:

En el altar de Nuestra Señora de la Salud, están las siguientes imágenes: Nuestra Señora con su niño en los brazos de retablo, con su marco dorado y colorado que está entre un cajón grande: un Santo Cristo y cruz de metal amarillo, un cuadro grande de marco dorado de San Vicente Ferrer y encima

45

69 APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, lib. 43, f. 105v. *Libro de recibos, gastos e inventarios de la Capilla del Rosario de Tunja*. 4-VII-1679 a 1-VII-1832.

un Padre Eterno y otros dos cuadros a cada lado del cuadro grande, de santa Lucía y Santa Catalina de Resis, Santa Columba y Santa Catalina de Siena (...)

En cuanto al modelo formal de este retablo, es claro que Francisco de Ocampo usó el tratado de Serlio para su composición. Se ha relacionado concretamente con la lámina XXX del Cuarto Libro⁷⁰, sin embargo nosotros creemos que es más fiel a la lámina LXVIII del tomo Tercero, donde el orden arquitectónico es corintio, sí están las columnas de los extremos y también el antepecho del coronamiento. Conviene recordar que Serlio no fue el inventor de dicha composición sino que reprodujo un arco triunfal del siglo I antes de Cristo construido por la poderosa familia Gavi en Verona, modo de significarse socialmente. De esta forma, acabamos teniendo en Tunja una reminiscencia de la antigüedad clásica.

En 1616 y siguiendo el ejemplo de Juan Rodríguez de Castro, se encargaría un nuevo retablo en Sevilla para la misma Capilla del Rosario. Fue costeadado por Félix del Castillo y éste sí, tuvo por finalidad albergar a la Virgen del Rosario⁷¹. No hemos conservado descripciones de este retablo pero suponemos que debió ser similar al anterior de Ocampo. Cuando se remozó la capilla por parte de fray Agustín Gutiérrez el antiguo tabernáculo fue vendido al prior general fray Nicolás Solano, quien se obligaba “por un papel que esta en el escritorio de Nuestra Señora a dar cien patacones por el tabernaculo viejo para ayuda de la obra porque dicho tabernaculo compra para el angélico Señor Santo Tomás para este convento y ha de dar los dichos cien pesos dentro de tres años”⁷². Los libros de cuentas del Rosario confirman que este pago se produjo en marzo de 1688 siendo abonado por Martín de Aguirre⁷³.

En 1672, la Corona envió un retablo para el pueblo costero de Tolú “que se componía de distintas esculturas de madera distribuidas en cuatro baúles de cuero”⁷⁴. Tras esta noticia no disponemos de documentación

70 Gila y Herrera 2010, pp. 524-528.

71 CORRADINE ANGULO, Alberto. “Documentos sobre la historia del Templo de Santo Domingo de Tunja”. En *Apuntes* (Bogotá), 12 (1976), pp. 13-14.

72 APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, lib. 43, f. 27v. *Libro de recibos, gastos e inventarios de la Capilla del Rosario de Tunja*. 4-VII-1679 a 1-VII-1832.

73 *Ibidem*, f. 29v.

74 AGI. Contratación, Registros de ida, Cartagena, doc. 1634, n. 10, ff. 1r-4v. *Retablos y ornamentos dirigidos a la iglesia de Tolú*. 1672. Citado en PÉREZ PÉREZ, María Cristina. *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2016, p. 17.

sobre otros retablos importados, quedando la disciplina en manos de los talleres locales regentados por españoles emigrados.

Finalmente contamos con una última y curiosa noticia sobre el envío de retablos al Nuevo Reino de Granada aportada por la investigadora Corinna Gramatke. Dicha noticia data de 1761 y en ella se refiere que el Padre Batalla, rector del colegio de Cartagena, llegó a encargarse en Italia, a través de su asistente en Roma, un retablo enteramente manufacturado en mármol cuyo valor ascendía a 6.500 escudos romanos. Tras ser comenzado el trabajo, y a la vista de los elevados costes de fabricación y, sobre todo, de envío, el Padre Manna, nuevo provincial electo, canceló el encargo en 1764 teniendo que indemnizar al artista por su trabajo⁷⁵. Si bien esta práctica de encargar piezas italianas de mármol ya había sido constatada, es la primera vez que se documenta la hechura de un retablo completo de estas características⁷⁶.

75 GRAMATKE, Corinna. “Llegó en malísimo estado la estatua de San Luis Gonzaga? La dificultosa organización del envío de obras de arte en los siglos XVII y XVIII desde Europa a las instituciones jesuitas de las Américas”. En *Tornaviaje. España/Nueva España, siglos XVI-XIX*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, en prensa.

76 Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, Adrián y NICOLO, Francesco de. “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli”. *Espéride. Cultura artistica in Calabria* (Catanzaro), 17-18 (2016), pp. 132-148.

3. IMPORTACIÓN DE ENSAMBLADORES

Los artistas peninsulares que marcharon al Nuevo Reino de Granada en busca de un mejor panorama laboral llegaron fundamentalmente durante la segunda mitad del Quinientos, y, a base de admitir ayudantes en sus talleres, tuvieron a su cargo la formación de las nuevas generaciones y el despegue de la disciplina. Son muchos los testimonios que ponen de manifiesto la necesidad que había en los templos americanos de importar ensambladores. Uno de ellos nos lo proporciona Cristóbal de Hojeda, sevillano de 27 años que el 7 de septiembre de 1553 pedía que se le hiciese información de limpieza de sangre, constatándose que era “muy buen oficial y escultor de imaginería y es visto usar de su arte mucho tiempo”⁷⁷. Pues bien, alegando la insuficiencia de oficiales en el Perú, de forma que se exportaban retablos e imágenes desde España que llegaban muy maltratados por el viaje, pedía licencia para pasar al virreinato junto a cuatro oficiales, dos entalladores y otros escultores. Las autoridades pertinentes daban su autorización el 14 de marzo de 1554. De igual modo, cuando se llevó a cabo el poblamiento de Santa Marta en la costa colombiana, se requirió allí la presencia de diferentes artesanos capaces de atender las necesidades de una sociedad en ciernes. Así, el capitán García de Lerma concertó con el portugués Sebastián Bello Cabrera la llevada de “cincuenta hombres portugueses, los veinte y cinco casados con sus mujeres, y los veinticinco solteros”, entre los que debía haber “oficiales de albañiles, carpinteros y herreros y de otros oficios y todas las otras cosas que fueren necesarias para la población perpetua de la dicha tierra”⁷⁸.

En las décadas siguientes se mantendría esta tendencia en la provisión de ensambladores⁷⁹:

- 1565-09-27. Apoyo real para el paso al Nuevo Reino de Granada de un oficial de hacer retablos por petición de Cristóbal Rodríguez Cano, mercader vecino de Santa Fe.
- 1572. El mercader santafereño Marcos García provee la llegada del entallador Alonso Rodríguez a Bogotá pues “a su noticia ha venido

77 VARGAS UGARTE, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968, p. 102.

78 TRIANA Y ANTORVEZA, Humberto. “Extranjeros y grupos étnicos en los gremios neogranadinos”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá), 1 (1965), p. 25.

79 Cfr. Gila y Herrera 2010, pp. 511-513.

que en el nuevo reyno de granada ay grande necesidad de personas de su oficio y tal que por no las aver ay muchas obras paradas asi de iglesias como de otra suerte, y porque visto esto y que en estos reynos padece necesidad, se a determinado a pasar a aquellas tierras a ejercer su oficio” e insiste que “en la dha. Cibdad [Bogotá] ay yglesias que es la iglesia mayor e dos monesterios donde ay necessidad de proseguir la sobras necesarias e asi mismo en el monesterio de San Francisco de la dha. Ciudad”. Al año siguiente embarca rumbo a Nueva Granada.

- 1583-11-29. Diego Leal, entallador sevillano, pide permiso para pasar a Cartagena de Indias donde se encuentra su hermana Juana Leal, pues en Sevilla no encuentra sustento suficiente.

De estos y otros muchos artífices no se han conservado otros datos que nos informen de su actividad en tierras neogranadinas aunque podemos sondear como fueron recibidos a través de dos casos paradigmáticos: el de Bartolomé de Moya en Tunja y el de Ignacio García de Ascucha en Santafé.

Bartolomé Moya había llegado a Tunja hacia 1567 y en 1572 se hizo cargo de las cubiertas de la iglesia mayor de Tunja al fallecer el maestro Francisco Abril⁸⁰. En su postulación para dirigir la obra se declaró apto para el puesto porque “había hecho obras mucho más importantes y delicadas en la ciudad de Córdoba en España y era viejo en el oficio”⁸¹. En una carta posterior, fechada en 20 de marzo de 1580, Moya llama a Tunja a su hija Catalina, residente en Córdoba, para que se reúna con el núcleo familiar. Además, hace extensivo este llamado al marido de ella al que aún no conoce, pero del que ha sabido “que es oficial de mi oficio”⁸². En su misiva informa de su participación en las obras de la iglesia mayor: “Aquí hay una obra muy curiosa, y estos señores de adonde ella es están muy aficionados a mi”⁸³ y presume de ser el taller más capaz de Tunja, y en efecto debía ser así, pues además de trabajar en él los miembros del clan

80 VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo. “Las armaduras mudéjares en Colombia”. En HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*. Granada: Universidad, 1993, p. 311.

81 MONASTOQUE VALERO, Jorge. *La iglesia mayor de Santiago de Tunja 1539-1984*. Tunja: Arquidiócesis, 1984, p. 28.

82 Como parte de los expedientes de viaje a Indias se conservan en el AGI numerosas cartas “de llamada” en la que emigrantes españoles del momento escribían a sus familiares y amigos para que cruzaran el Atlántico.

83 AGI. Indiferente General. Leg. 2093. Citado en OTTE, Enrique. *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616*. Jerez: Junta de Andalucía, 1988, p. 324.

familiar y querer traerse a su yerno, tenía en ese momento cuatro esclavos con el rango de oficiales. En Tunja estaban con él su mujer y al menos tres hijos: “Mariquita la hermosa”, Martín de Moya, y otro hijo varón cuyo nombre no se menciona pero que seguramente se corresponda con el de Juan de Moya, ensamblador activo en Tunja a principios del siglo XVII⁸⁴.

En 1582 Catalina de Moya y Juan Sánchez obtenían la aprobación para su viaje gracias a los testimonios de diferentes testigos que intervinieron en el proceso. Agustín Verdugo, vecino de Tunja pero estante en Madrid declaró conocer a Bartolomé de Moya admitiendo que vivía en aquella ciudad “y en ella tiene casa y familia y esclavos y hace la obra de la iglesia mayor de la dha. Ciudad y le va bien”. Su aval para que la pareja viajara se sostenía sobre la base de que “siendo como dicen que es dho. Juan Sanchez offal. de carpintero el dho. suegro le favorecería especialmente aviendo como ay necesidad de oficiales en aquella tierra para acabar la yglesia mayor y otras que ay, e a ella pasarían mexor e mas acomodadamente”. En el mismo sentido declaró otro testigo, Álvaro Suárez de Deza, pues en su opinión “ganaría bien de comer en aquella tierra por haber buenas obras e muchas e pocos officiales e porque dho. Bme. de Moya le acomodaría muy bien porque tiene a su cargo la obra de la Yglesia mayor de la dha. ciudad de Tunja y otras obras y es hombre viejo y tiene rrazonablemente lo que es menester tener”⁸⁵.

Por tanto, la llegada de artistas y artesanos peninsulares se veía como algo recomendable dada su escasez. Aún así, la situación no llegaba a ser tan dramática como apuntaba la *Relación* de 1610, donde se afirmaba que en materia artística Tunja contaba sólo con tres carpinteros, un escultor, tres pintores y un batidor de oro⁸⁶. Realmente no fue así, pues sólo para el caso de la iglesia mayor se tiene conocimiento de al menos once carpinteros y ensambladores que intervinieron en sus obras por aquellos años⁸⁷.

84 En 1624 Juan de Moya se estaba obligando a satisfacer una deuda en Bogotá, denominándose maestro ensamblador. AGN. Protocolos Bogotá, Escribanía 2ª, t. 34, f. 149r. *Juan de Moya se obliga a pagar 100 pesos de plata corriente a Pablo de Mondragón*. 17-IV-1624. Dos años más tarde contrataba un retablo en Tunja. AHRB. Notarías Tunja, n. 1ª, t. 117, ff. 380v-381v. *Juan de Moya se obliga a la construcción de un retablo con Francisco de Monroy, mayordomo de la Hermandad de la Concepción*. 3-X-1626.

85 Herrera y Vargas 2017, p. 215.

86 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada. Málaga: Universidad, 1998, p. 77.

87 Cfr. Herrera y Vargas 2017, p. 216.

Nos trasladamos ahora a Santafé de Bogotá y centramos nuestra atención en Ignacio García de Ascucha, otro emigrante español que se erigiría en la figura dominante de la disciplina en esa ciudad. Aunque se conocen algunos encargos de retablos anteriores, podemos afirmar que antes de la llegada de Ascucha al Nuevo Reino los maestros de la madera estaban dedicados fundamentalmente a la carpintería constructiva. Su irrupción en el medio bogotano se produce en un momento clave, cuando empiezan a encargarse los grandes retablos de los templos capitalinos. Sus trabajos se constituyen así en verdaderos paradigmas para la retablística local, llegando su influencia incluso hasta el siglo XVIII. La prolongación de sus pautas estilísticas estuvieron en manos de una serie de artífices posteriores entre los que destaca su propio hijo Francisco Ignacio García de Ascucha, a quien se le asignan con seguridad los retablos mayores de los conventos del Carmen (1659) y de Santa Inés (1668). Aunque Francisco de Ascucha no aprendió el oficio junto a su padre por defunción de éste, todo apunta a que la transmisión del mismo se produjo a través de Marcos Suárez, quién sí había sido su discípulo e incluso su albacea testamentario (lo que demuestra sus vínculos afectivos). Ratifica esta teoría el hecho de que en 1666 Francisco Ascucha y Marcos Suárez firmaran juntos un contrato para cubrir la iglesia de Santa Inés. A través de la obra de estos y otros artífices asistimos a la consolidación de la sintaxis retablística en Santafé.

Conviene señalar asimismo que el limitado número de ensambladores de retablos determinó una gran itinerancia de los mismos entre las diferentes ciudades neogranadinas, lo que también contribuyó a la divulgación de la disciplina. Es el caso de Luis Márquez, que en 1629 estaba desplazándose a Tunja desde Santafé, ciudad en la que vivía habitualmente⁸⁸, o del ya nombrado Francisco Ignacio García de Ascucha que es otro de los ensambladores que anduvieron por la zona tunjana⁸⁹.

88 AGN. Notarías Bogotá, Escribanía 2ª, t. 54, f. 55v. *Luisa de Perea, viuda de Diego de Sandoval, vecino que fue de la ciudad de Tunja, otorga su poder cumplido a Luis Márquez, próximo a partir para la ciudad de Tunja, para que en su nombre venda las casas que le pertenecen en esa ciudad.* 26-IV-1629. Citado en Herrera y Gila 2013, p. 347.

89 Concretamente su nombre aparece relacionado con el pueblo de Sogamoso: allí inspeccionó los daños ocasionados al tiempo doctrinero por un terremoto en 1646 y en la misma localidad adquiere un molino del presbítero Alonso de Cañas, aunque firma la compra ante notario en Tunja, lo que lo sitúa recorriendo los caminos de Boyacá y probablemente trabajando para sus iglesias. AHRB. Notarías Tunja, Escribanía 1ª, prot. 142, f 12v. *Alonso de Cañas presbítero vecino de Tunja vende a Francisco Ignacio García de Ascucha un sitio de molino con una cuadra de tierra en circuito por 160 pesos de a 8 reales.* 9-II-1646. Citado en Herrera y Gila 2013, p. 347.

La llegada de artistas peninsulares fue un fenómeno que tuvo su punto de inflexión en la segunda década del siglo XVII y conforme avanza el tiempo apenas se tienen noticias de artistas españoles en Nueva Granada. Es significativo que cuando fray Lope de San Antonio viaja desde Popayán a Madrid en 1758, se encuentra con serias dificultades para convencer a arquitectos y carpinteros para que lo acompañen en su regreso a las Indias, aún cuando lo harían con trabajo asegurado. En una carta dirigida a su convento en Popayán se lamenta de que el arquitecto portugués que había buscado se fugó antes de la partida, viéndose obligado a buscar un sustituto: “tengo apalabrado otro que también es bueno, yo no sé si se arrepentirá, también tengo un buen carpintero y ebanista juntamente, estos me parece que están mas firmes en su advocación que lo que estuvo el portugués”⁹⁰. Además de proveer a los profesionales que los franciscanos necesitaban en Popayán, el fraile traía en su equipaje una virgen guarnecida con su “nicho de madera” que había costado 360 pesos de hechura y otros 360 de dorado⁹¹.

90 ACC. 9418 (Col. E I-7 or), f. 1v. *Carta de fray Lope de San Antonio al Padre Guardián del Colegio de Popayán donde trata de los negocios que le habían encargado*. 18-II-1755.

91 ACC. 9255 (Col. E I-11 ms), f. 6r. *Cuenta y razón de los gastos que se puede ofrecer en adelante a fray Lope de San Antonio en la misión que tiene a su cargo*. 18-X-1755.

4. LA PLANEACIÓN. TRATADOS, TRAZAS Y MAQUETAS

La gran mayoría de los retablos neogranadinos fueron trazados en base a otros ya construidos. Como afirma Ramón Gutiérrez, en el arte virreinal americano es corriente encontrar referencias a que tal o cual obra debía hacerse a imitación de otra ya existente⁹². Con ello, el comitente establecía un modelo visual bastante próximo, sabiendo como sería el producto que obtendría. Otra herramienta fundamental de los tracistas fue la literatura artística. La primera noticia que se conserva sobre el envío de tratados de arquitectura a Indias data de 1586, año en que se enviaron diez volúmenes de la obra de Vignola y dos de la de Alberti a Nueva España⁹³. En el caso neogranadino, tenemos documentados diversos tratados de arquitectura en manos de varios artistas y conventos, e incluso sabemos que el virrey-arzobispo Antonio Caballero Góngora tenía en su biblioteca el tratado de Vitrubio, registrado en 1788 bajo la alusión “Vitruui Architect”⁹⁴. El testimonio más elocuente de la llegada de estos tratados lo encontramos en el inventario de la biblioteca de los jesuitas santafereños, donde se encuentran hasta un total de trece volúmenes diferentes bajo el apartado “Mathematici”⁹⁵. Las obras italianas son numerosas y entre ellas no falta, de nuevo, el famoso tratado de Vitrubio, así como el de Giovanni Antonio Rusconi, *Della Architettura* (1590), traducción de Vitrubio que incluía un total de ciento sesenta figuras según las nuevas formas. Los tratados renacentistas y manieristas están representados por el de Vignola en dos tomos (1562), el de Serlio también en dos tomos y lengua italiana (1537-1551), el de Girolamo Cattaneo sobre poliorcética, *Dell'arte militare* (1584), así como los escritos por los dos grandes maestros del Véneto: Palladio (1570) y Scamozzi (1615). De cronología más avanzada y estilo barroco son el tratado del jesuita Andrea Pozzo en dos tomos (1693),

92 GUTIÉRREZ, Ramón. “Los gremios y academias en la producción del arte colonial”. En GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 37.

93 PÉREZ GALDEANO, Ana María. “Algunas consideraciones sobre la difusión de los tratados de arquitectura en Hispanoamérica”. En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 40 (2009), p. 109.

94 TORRE REVELLO, José. “La biblioteca del virrey-arzobispo del Nuevo Reino de Granada Antonio Caballero y Góngora, 1788”. En *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* (Buenos Aires), t. IX (1929), p. 40.

95 BNC. Manuscritos, ind. 1435, lib. 399, ff. 60r-64v. *Inventario de la biblioteca común del colegio máximo de la Compañía de Jesús de Santafé de Bogotá*. 28-X-1766 a 21-XI-1767.

el *Insignium Romae templorum prospectus* de Iacobo Rubeis (1684), en el que se mostraban vistas y secciones de emblemáticas obras romanas como la Iglesia del Gesú o el Baldaquino de Bernini, o el poco habitual tratado de Giuseppe Leoncini (1697)⁹⁶.

Entre los tratados españoles de arquitectura encontramos el de fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y Uso de Arquitectura* (1639-1665) y el de Juan de Torija, *Breve Tratado de Bóvedas* (1661). Otros volúmenes interesantes son el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1649) y *De Varia Commensuracion para la Sculptura y Architectura* de Juan de Arfe (1585-1587), donde se estudian las medidas y proporciones del cuerpo humano y de los animales. Como se puede apreciar, los frailes jesuitas estaban bien proveídos de manuales artísticos. Aún aparece un misterioso y anónimo “Libro de ciento, y treinta, y tres estampas, un tomo pergamino del numero primero”⁹⁷. Quizá se tratara de una recopilación más o menos arbitraria de grabados.

Otros testimonios que nos hablan de la importancia de este género de literatura artística los encontramos en la *Instrucción* de 1777. Esta legislación de carácter ilustrado quiso instituir la obligación de los maestros y padres de enseñar a leer y escribir a los aprendices, entre otras razones, para que pudieran “leer algún tratado particular de su Arte: y para ello los Padres, y Maestros tendrán (...) egemplares de los tratados que puedan adquirir, cuidando el que sus hijos, y Discípulos no se distraigan de semejante lectura”⁹⁸. Ello demuestra que la consulta de tratados especializados era algo deseable para todos los oficios. Más llamativo es el caso de José Bruno Benítez, carpintero de lo blanco que en su solicitud de licencia para abrir tienda en la región de Antioquia lamenta no estar instruido en los ordenes arquitectónicos⁹⁹:

darne por presentado en la forma que llevo dicho de manufactura y no de teoría, por ignorar las cinco reglas que tiene dicho arte [de la arquitectura], que ahora ha llegado a mi noticia, que son toscana, dórica, jónica, corintia y compuesta, que la última fue su autor el padre Tosca y las cuatro Euclides,

96 LEONCINI, Giuseppe. *Istruzioni architetoniche pratiche concernenti le parti principali degli edifici delle case, secondo la dottrina di Vitruvio e d'altri autori*. Roma: s.n., 1697.

97 BNC. Manuscritos, índ. 1435, lib. 399, f. 62v. *Inventario de la biblioteca común del colegio máximo de la Compañía de Jesús de Santafé de Bogotá*. 28-X-1766 a 21-XI-1767.

98 AGN. Colonia, Miscelánea, t. III, f. 292r. *Instrucción general para los Gremios*. 14-IV-1777.

99 Citado en LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1995, pp. 37-38.

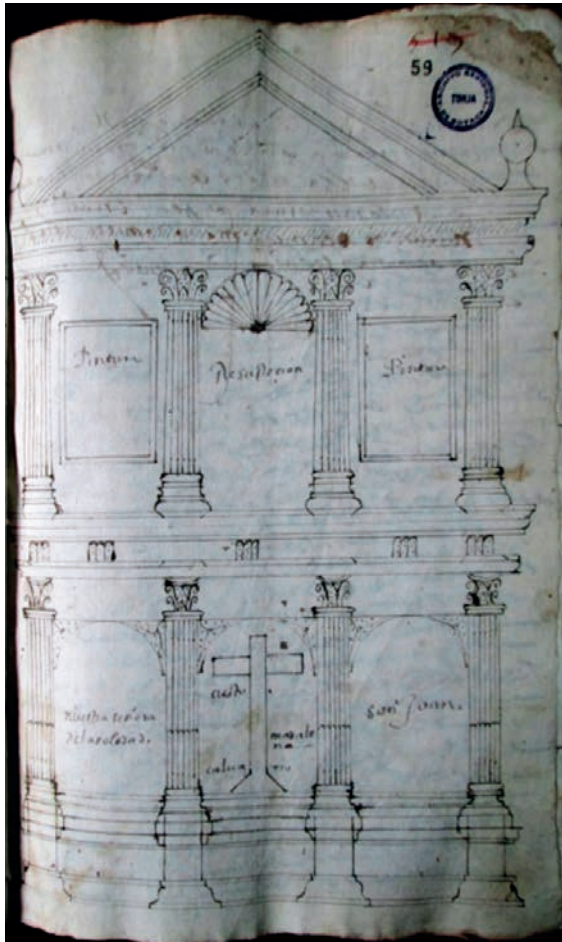
cuya explicación no me enseñaron por ignorarla los maestros que se hallan con tiendas públicas.



Arte y Uso de Arquitectura, fray Lorenzo de San Nicolás, 1736. Grabado sobre papel, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

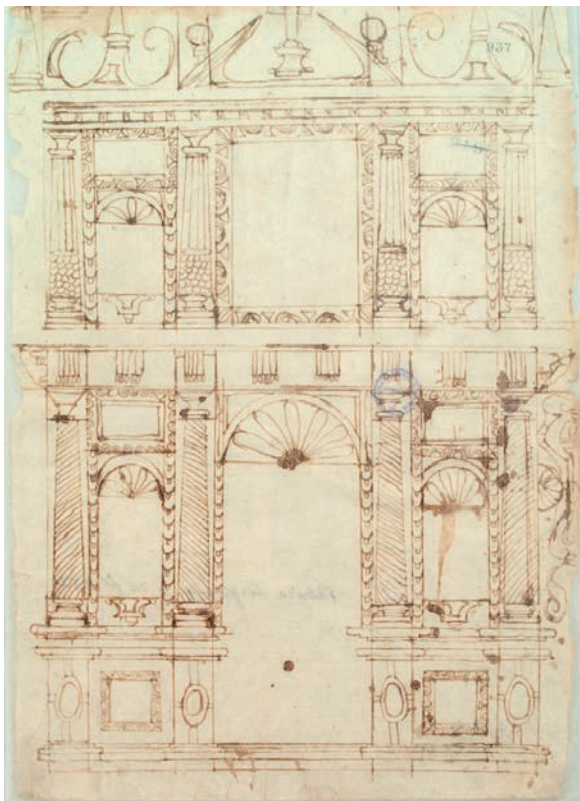
Antes mencionábamos el viaje realizado por fray Lope de San Antonio a la metrópolis y su propósito de regresar a Popayán con varios artesanos de diferentes oficios. Pues bien, por su testimonio sabemos que el carpintero y el ebanista con los que había pactado este viaje le habían

impelido a “comprar una porción de herramientas para el oficio y los libros de la Arquitectura”¹⁰⁰. Este requerimiento subraya que para los artífices de la madera los tratados arquitectónicos eran una parte esencial de sus herramientas. Añade el fraile que había accedido a la compra del material teniéndolo preparado “para remitirlo a Cádiz en [la] primera ocasión”.



Retablo de la Soledad del Humilladero, Andrés Granado, 1586.
 Dibujo a tinta sobre papel, Archivo Histórico Regional de Boyacá, Tunja.
 Fuente: Herrera y Vargas 2017, p. 226.

100 ACC. 9418 (Col. E I-7 or), f. 1v. *Carta de fray Lope de San Antonio al Padre Guardián del Colegio de Popayán donde trata de los negocios que le habían encargado*. 18-II-1755.



Diseño de retablo mayor para la Iglesia de Cajicá, obrador neogranadino, 1649.
Dibujo a tinta sobre papel, Archivo General de la Nación ©, Bogotá.

Pues bien, una vez consignada la abundante presencia de tratados en Nueva Granada, toca hablar de las trazas o bocetos para retablos. Que el dibujo era una herramienta corriente en la planeación de las piezas es algo lógico ya que el comitente quería saber lo que contrataba y el artesano a lo que estaba obligado. Además, el dibujo servía para el cálculo de las medidas de los diferentes elementos así como para la orientación de aquellos miembros del taller que intervinieran en la obra. Con respecto al tema de los dibujos preparatorios, aún no existe en Nueva Granada un estudio del género más allá de los debidos a Vázquez de Arce y Ceballos, muchas veces nombrados. Pareciera que los artistas neogranadinos no se molestaron en dibujar, como había sostenido Moñino en los años cincuenta para el arte español. Esto obviamente no es así.

Aunque conservamos contadísimos dibujos de retablos, la existencia de ellos es referida por las fuentes primarias. El español Bartolomé Carrión, por ejemplo, dio la traza para la portada de la iglesia mayor de Tunja comprometiéndose luego a fabricarla “según consta en la planta y montea”¹⁰¹. Sin embargo, el mejor testimonio lo aporta el inventario póstumo de Ignacio García de Ascucha, importante escultor-ensamblador de origen asturiano del que ya hemos hablado¹⁰². En dicho documento aparecen registrados varios libros y papeles de trazas, como “un libro de dibujos” o “ciento y tres papelitos grandes y chiquitos que parescen ser algunas de trasas descultores y otras ymagines chiquitas y otros papeles dellas de muy poca consideraçion”. Aunque la escueta anotación no permita asegurarlo, cabe la posibilidad de que estos apuntes dibujísticos reprodujeran ciertas imágenes de bulto copiadas por el artista en la península. También se consignan trazas, presumiblemente de retablos, en anotaciones como “quinze papeles grandes y chicos destraça”. Sin embargo, este repertorio gráfico que seguramente no tuviera parangón en la ciudad, se quedó sin postor cuando sus bienes fueron puestos a la venta en almoneda pública. Apenas se remataron “un libro viejo de trazas en patacón y medio” adquirido por Francisco González y “un papelillo de una estampa que tiene una hoja, en medio real” que compró Diego de la Guía, siendo muy posible que ambos personajes “tuvieran que ver con el mundo artístico bogotano de la época”¹⁰³. En cuanto a esta práctica, hay que recordar que los artistas realizaban durante su formación estos materiales de trabajo que posteriormente les servían para el desempeño del oficio. Se conserva uno de estos álbumes en el colegio territorial de arquitectos de Valencia, con veintiocho dibujos de trazas de retablos sevillanos y estampas pegadas, posiblemente pertenecientes a Alonso Cano¹⁰⁴.

101 Morales Folguera 1998, p. 100.

102 GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “Ignacio García de Ascucha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629). Aproximación a su vida y obra”. En *Anales del Museo de América* (Madrid), 19 (2011), p. 96.

103 Gila y Herrera 2011, p. 96.

104 Queda constancia de que el maestro granadino mandó su tratado de Vignola con otros libros de arte, estampas y moldes a la Cartuja de Portaceli de Valencia, cfr. NAVARRETE PRIETO, Benito. “La estampa como modelo en el Barroco andaluz”. En MORALES, Alfredo J. (coord.). *Congreso Internacional Andalucía Barroca. I Arte, Arquitectura y Urbanismo. Actas*. Vizcaya: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, p. 163.

Tanto los retablos de grandes dimensiones como las piezas de menor escala eran planeadas. Otro caso reportado sobre un boceto preparatorio lo encontramos en los escritos de fray Juan de Santa Gertrudis, peninsular mallorquín que recorre el sur colombiano como misionero franciscano entre 1756 y 1767. A su vuelta a España escribe su obra *Maravillas de la Naturaleza* donde cuenta como adquirió un retablillo portátil en Quito para llevarlo al pueblo de Agustinillo que él mismo había fundado, en el actual Departamento de Putumayo, Colombia. Dice así¹⁰⁵:

Quando yo llegué a Quito (...) Quedábame todavía ciento y setenta pesos, y dispuse comprar un tabernáculo de un altarcito, puesto dentro de un cajón de cinco varas de alto. Yo lo hice dibujar, y lo contraté en cien pesos fuera de la clavazón, bisagras, chapas y cerradura.

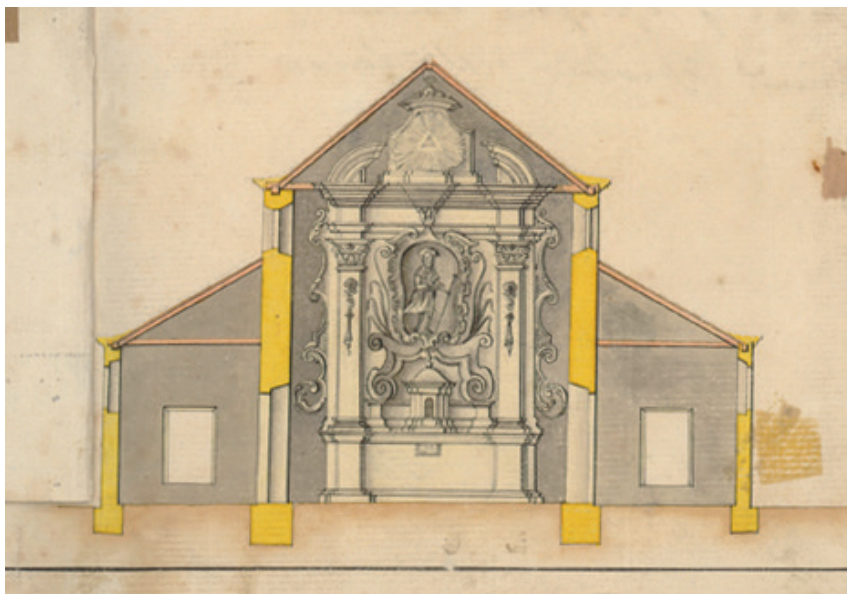
Por otra parte, son muchas las ocasiones en las que los contratos de retablos hacen referencia a las trazas dadas por los maestros ensambladores. Puede servirnos como ejemplo el retablo que contrataba en 1626 Juan de Moya, del que se especifica que debía ejecutarse “conforme a la traza que he hecho y dado”¹⁰⁶. Moya debió aprender el oficio junto a su padre Bartolomé de Moya, del que ya hemos hablado, incluyendo la práctica del dibujo. Pero más allá de estas alusiones, sólo hemos conservado como algo excepcional cuatro trazas: la primera como anexo de un contrato, práctica que pocas veces se siguió, la segunda porque acompañaba un escrito solicitando a los administradores de la Real Corona financiación para la obra, la tercera como parte integrante de un diseño mucho más amplio para un hospital de leprosos, y la cuarta como respaldo de unas cuentas de fábrica.

El *Retablo de la Soledad* del Humilladero de Tunja es la traza más antigua, de 1586, y está firmada por Andrés Granado. Dada a conocer

105 SANTA GERTRUDIS, Juan de. *Maravillas de la Naturaleza*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1994, t. 3, p. 53. En Quito se conocen otras noticias sobre dibujos preparatorios. Otro ejemplo lo tenemos cuando en 1629 Francisco de Arellano, patrono y miembro de la cofradía de la Inmaculada de Quito, con sede canónica en la iglesia de San Francisco contrataba con Antonio de la Torre la hechura de un retablo “que llene toda la capilla donde está fundada la cofradía, de tres cuerpos con diez columnas, y su sagrario según la manera que se hizo un mapa dibujo entre todos en la casa de dicho patrón”. VERDI WEBSTER, Susan. “Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la Colonia”. En KENNEDY TROYA, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Nerea, 2002, p. 73.

106 AHRB. Notarías Tunja, n. 1ª, t. 117, f. 380v. *Juan de Moya se obliga a la construcción de un retablo con Francisco de Monroy, mayordomo de la Hermandad de la Concepción*. 3-X-1626.

por Francisco Herrera y Laura Liliana Vargas¹⁰⁷, “nos enseña las limitadas habilidades en el arte del dibujo del carpintero, ofreciendo una muestra pobre, esquemática, muy lineal, carente de detalles ornamentales y sin referencias proporcionales (...) Tampoco el contrato señala dimensiones, de manera que sería el testero el que marca la pauta de sus mensuras”¹⁰⁸.



Proyecto para el Hospital de San Lázaro de Cartagena de Indias (detalle),
Antonio de Arévalo, 1764. Archivo Militar de Madrid.

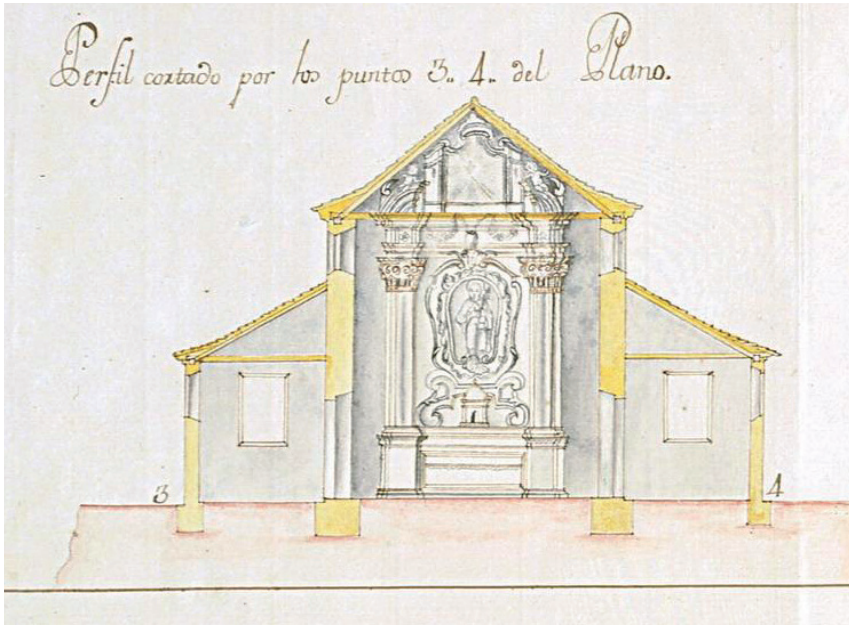
El proyecto para Cajicá (1649) sigue las pautas compositivas del momento, tiene dos cuerpos y tres calles, columnas melcochadas y tritóstilas, hornacinas con el medio punto avenerado y remates de frontones partidos con pirámides escurialenses. Domingo de Rojas, cura de Cajicá declaraba haber tratado el asunto con los indios del pueblo de forma que “se haga un tabernaculo de la planta que presento el qual esta consertado de hechura en blanco en tresientos patacones y los indios se ofrecen a dar la madera y acudirán con lo que pudieren para dorarlo”¹⁰⁹.

107 Herrera y Vargas 2017, pp. 207-228.

108 Herrera y Vargas 2017, p. 217.

109 AGN. Colonia, Fábrica de Iglesias, SC. 26, 20, D. 39, f. 933r. *Autos en razón de los reparos de la iglesia del pueblo de Cajicá de la Real Corona y ornamentos y otras cosas que se piden.* Iglesias de

Se ha juzgado que el autor del dibujo sería un indígena “que había logrado asimilar los rasgos esenciales de los retablo bogotanos del momento, de un esquema a estas alturas sobradamente asumido, que se pretende extender a las distantes iglesias parroquiales doctrineras”¹¹⁰.



Proyecto para el Hospital de San Lázaro de Cartagena de Indias (detalle), copia de Juan de Casamayor, 1764. Archivo General de Indias.

Ya en el siglo XVIII contamos con otro diseño de retablo ejecutado por el español Antonio de Arévalo, uno de los ingenieros militares llegados a Cartagena para participar en las obras defensivas de la ciudad. En 1764 Arévalo diseñó un nuevo lazareto para Cartagena ya que, por razones de seguridad, el antiguo, ubicado en las cercanías del Castillo de San Felipe de Barajas, debía ser demolido. El proyecto de Arévalo no se restringió a dar la planta del edificio según las teorías higienistas propias del momento, sino que representó una sección del mismo donde se observa con toda precisión como debía ser el retablo mayor. El Hospital de San Lázaro se construyó en el entorno del Caño del Oro situado en la isla de Tierra

Cayaima y Natagaima. 22-VI-1649 a 15-IX-1649.

110 Herrera y Gila 2013, p. 343.

Bomba, sin embargo, fue destruido posteriormente y no sabemos si el retablo llegó a concretarse en la forma prevista¹¹¹. Existe una copia del plano hecha por Juan de Casamayor que curiosamente cambia algunos detalles del retablo de manera deliberada: las pilastras con relieves son sustituidas por columnas estriadas, los aletones laterales se suprimen, y el ático se maciza ganando además dos angelotes recostados sobre los trozos de frontón partido.

Por su parte, el *Manifestador* de Girón construido entre 1788 y 1790 presenta un dibujo mucho más movido y barroco, lo que muestra un claro contraste entre el diseño de retablo más simplificado del caso anterior, propio de un ingeniero militar como Arévalo, y el gusto popular más abigarrado propio de la provincia. El Archivo General de la Nación lo tiene catalogado como dibujo de Joaquín Lozada, albañil y carpintero que consta que dio otros diseños para la obra como maestro mayor de la misma. Sin embargo, Lozada reconoce que el dibujo no es suyo al referirse a él de la siguiente manera: “la obra del sagrario que he hecho para la santa yglesia de esta ciudad, el qual se halla concluido puntualmente según el diseño que para su formación se me dio”¹¹². Llama la atención que no se nombre en ningún momento al autor de la traza, máxime cuando si se da el pormenor de todos los peones que intervinieron en la construcción del templo y quizá se trajo de la capital en alguno de los viajes que se hicieron para obtener financiación por parte de la Corona. En 1790 se estaba contratando a un platero para hacer la custodia que iría colocada en su interior.

Una década anterior a la traza de Girón es la *Instrucción general para los gremios* de Francisco Iturrate, secretario del virrey Flórez. En esta regulación se pone de manifiesto “la necesidad del dibujo para la perfección de las Artes”, declarando la necesidad urgente de establecer una escuela de dibujo en Bogotá. Iturrate afirma¹¹³:

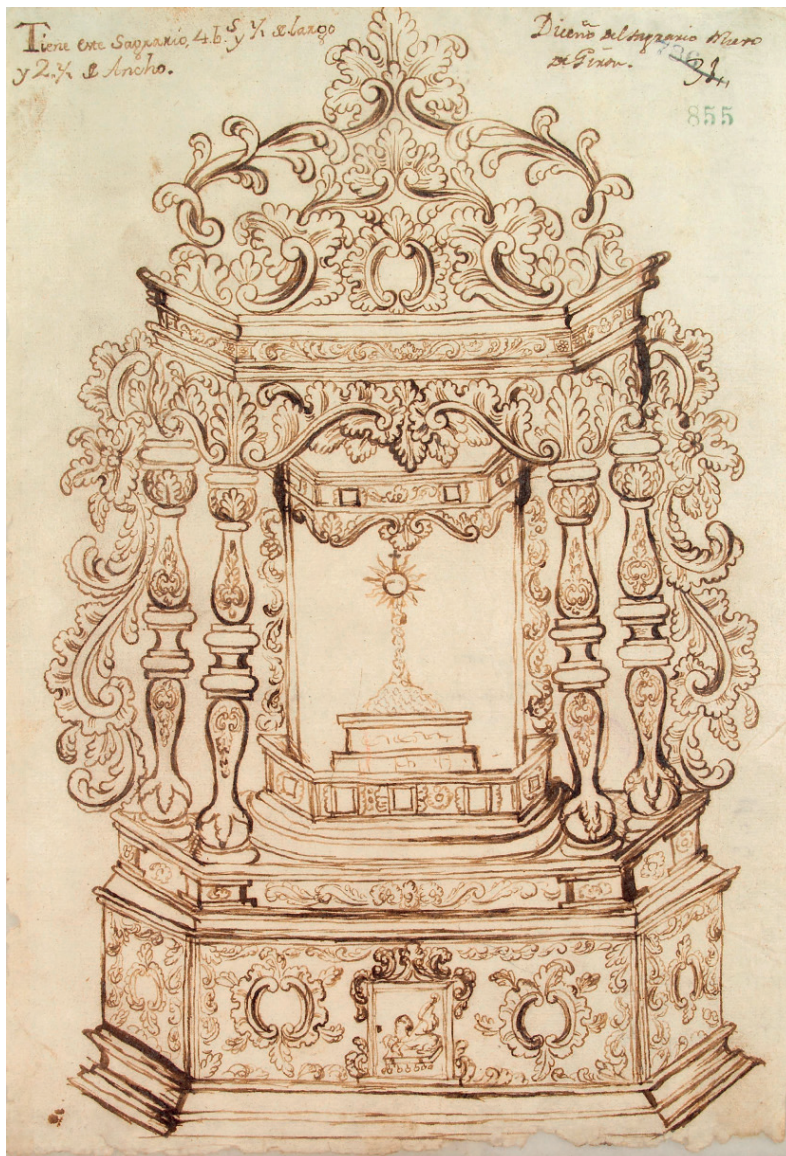
por ahora no discurro como podría en este Reino conseguirse, pues falta generalmente su conocimiento, y con dificultad se encontrará alguno capaz de enseñarlo: No obstante en esta Capital podría ponerse alguna Escuela de

111 GÁMEZ CASADO, Manuel. “Ingenieros militares y obras públicas. Algunos ejemplos de Nueva Granada en el siglo XVIII”. *Ars Longa* (Valencia), 27 (2018), p. 136. Agradecemos a Manuel Gámez los planos del edificio que acompañan estas líneas. Las signatura de ambos planos son AGMM (Archivo General Militar de Madrid). Cartoteca, signatura COL-11/7 y AGI. MP-PANAMÁ, 248.

112 AGN. Colonia, Fábrica de Iglesias, t. 3, f. 832r. *Cuentas de los caudales invertidos por don Felipe Salgar, cura de Girón, en la conclusión y adorno de aquella iglesia*. 11-IV-1788 a 12-XII-1790.

113 AGN. Colonia, Miscelánea, t. III, f. 298r. *Instrucción general para los Gremios*. 14-IV-1777.

el, que con el tiempo fuera perfeccionandose: Para esto convendría aregar á su proyectada Universidad una cátedra de dibujo con igual premio que las otras; por ser tan semejante su utilidad.



*Diseño del manifestador de la iglesia de Girón, obrador neogranadino, 1787.
Dibujo a tinta sobre papel, Archivo General de la Nación ©, Bogotá.*

Esta estrategia había sido recogida de las tesis de Campomanes sobre la educación popular, publicadas dos años antes en Madrid¹¹⁴. Las medidas que debían adoptarse para un buen provecho de esta escuela de dibujo eran: establecer un horario de clases a distinto a la jornada laboral para que los artífices para “no impedir á los aprendices la asistencia á los obradores de sus Maestros”, elaborar un listado de los aprendices que faltan e informar a sus respectivos maestros para que los castiguen y que el catedrático de dibujo no deje salir a ningún alumno de sus clases. También se aconsejaba impartir en clase “las reglas generales del dibujo, y las partes del cuerpo humano”¹¹⁵. Ante la falta de artesanos capaces de manejarse con el dibujo, la idea de crear esta escuela fue llevada a la práctica y ese mismo año de 1777 se materializó el consejo de Iturrate siendo nombrado don Francisco Benito de Miranda para dirigir la institución¹¹⁶.

Ahora bien, algo menos habitual debió ser la realización de maquetas pues no nos han llegado noticias acerca de estas herramientas de planeamiento. En Sevilla hay noticias de algunas de estas “muestras” y “modelos” como los que había elaborado Alejo Fernández para el retablo mayor de la Catedral, en 1511¹¹⁷. También hay datos contextuales en el ámbito neogranadino que se refieren a otras disciplinas como la platería: en Popayán el 1 de junio de 1730 se firmaba la realización de una custodia eucarística por parte de la madre Clara del Espíritu Santo, abadesa del convento de la Encarnación, y los plateros Juan de Vinuesa, enjoyador, y Bonifacio de Padilla, su oficial¹¹⁸. Pues bien, las monjas habían comprado un lote de 3.280 esmeraldas que pusieron a disposición del maestro “para que este escojiese de ellas las mas a proposito para dicha obra y formada

114 RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, Pedro. *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid: Antonio Sancha, 1775.

115 AGN. Colonia, Miscelánea, t. III, ff. 298r-298v. *Instrucción general para los Gremios*. 14-IV-1777.

116 Cfr. GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *El grabado en Colombia*. Bogotá: ABC, 1960, pp. 98-99; TRIANA Y ANTORVEZA, Humberto. “El aprendizaje en los gremios neogranadinos”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá), 8 (1965), p. 738.

117 HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla”. En HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza, Obra Social de Cajasol y Diputación de Sevilla, 2009, p. 46.

118 ACC. Escribanía 1ª de Popayán, 1730, ff. 129r-v. 1-VI-1730. Citado en FAJARDO DE RUEDA, Marta. “La platería quiteña en la Nueva Granada. Los casos de Popayán y Santafé de Bogotá”. En ORTIZ CRESPO, Alfonso y PACHECO BUSTILLOS, Adriana (ed.). *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional, agosto de 2007*. Quito: FONSAI, 2010, p. 84.

dicha custodia en cera se halló entrar en ella, y todo su enjoyado mil novecientas y sesenta y seis piedras”. Fabricando un modelo a escala en cera era muy fácil adherir las gemas para saber exactamente cuantas entraban. Pero ¿qué ocurrió con los retablos? ¿También se hicieron maquetas previas?

Puede que tengamos una pista al respecto en la Iglesia de Santo Domingo de Tunja. En un retablo adyacente al presbiterio, donde está el famoso *Judío Errante*, existe un peculiar retablo en miniatura que sirve como puerta de un sagrario. Hasta ahora se ha tenido por un marco fabricado para la pintura que lleva en su centro, una representación de el *Niño de la Espina*¹¹⁹, sin embargo, podríamos estar ante la única maqueta de retablo conservada en Colombia. El Padre Zamora nos trae la noticia de su origen: estando Francisco Suárez, Provincial de los dominicos, en el convento de Tunja se produjo el milagroso hallazgo de una buena cantidad de dinero, oro y joyas valorados en 6.000 pesos. Al día siguiente mandó llamar a diversos oficiales presentes en la ciudad para mejorar la humilde iglesia¹²⁰:

Hizieron diferentes dissenos de un retablo, y escogió el mas primoroso. Abrió ventanas, enladrilló la Iglesia, y logró sus desseos, poniendo un sumptuoso retablo, que llenando la testera de la Capilla mayor, hermossea toda la Iglesia. Se compone la fabrica de tres cuerpos con triplicadas columnas, que dividiendo los tableros, están en ellos de medias tallas los Mysterios del Rosario. En el medio del primer cuerpo se puso un Sagrario, donde se esmeró la curiosidad para formar en menores piezas toda la obra del retablo.

Aquí está la clave. Aunque actualmente está recompuesto para servir como marco de la citada pintura, el pequeño retablo reproducía originalmente la estructura del retablo mayor, al que servía de sagrario. Mediante un ejercicio de reconstrucción digital hemos retirado los añadidos de diferente factura, comprobando que el resultado casa con la estructura general del retablo mayor del templo. Resulta de gran interés este asunto ya que si la obra estuvo ahí desde el principio, bien pudo haber fungido como maqueta. Las opciones son: que una vez construido el retablo se pensara en reutilizar la maqueta adaptándola como puerta para el sagrario, o que desde el principio se hubiera pensado en esta función para la pieza, lo que no quita que se hiciera con anterioridad para servir como guía. En cualquier caso, tanto el retablo mayor como el *modellino*

119 Vallín 2001, t. I, p. 759.

120 Zamora 1701, pp. 500-501.

pueden datarse entre 1657 y 1660, años del provincialito de Francisco Suárez. Tan original sagrario debió retirarse de su emplazamiento cuando se decidió añadir un gran manifestador en el siglo XVIII.

Aquella novedad debió causar impresión entre los dominicos ya que una década después fue replicada en la iglesia capitalina de la orden, en este caso sobre un retablo preexistente. De nuevo es Zamora quien nos aporta la noticia al describir dicho templo: “Tambien se ha hecho un Sagrario nuevo, en que con prolixa curiosidad està abreviada toda la obra del Retablo, fuera de los arcos, que tiene dentro, multiplicandolos mas vistosos los respaldos de espejos cristalinos”¹²¹. Un inventario del templo hecho hacia 1967 nos ofrece luz sobre esta pieza pues especifica que la obra de este retablo abreviado fue hecha “A devoción del P. Prior Fr. Diego de Ochoa (1677 y 1691)”¹²².



Estado actual de la maqueta recompuesta para servir como sagrario en el Retablo del Nazareno.

121 Zamora 1701, pp. 371-372.

122 APSLBC. San Antonino, Conventos, c. 3, carp. 2, f. 4r. *Descripción del convento dominico de Bogotá localizado entre papeles de temas varios*. Ca. 1967.



Reconstrucción digital de la maqueta en su probable estado original, eliminando los añadidos posteriores.

Finalmente tenemos que indicar que las maquetas irían cobrando cada vez más importancia como un instrumento de planeación, y, aunque no se trate de un retablo, bien merece la pena apuntar el caso de la Catedral de Santa Fe de Antioquia, construida entre 1799-1837, de la que se ha conservado un modelo “posiblemente ejecutado por el carpintero Antonio Correa, interpretando los planos del templo, bien durante su construcción o antes”¹²³. Se trata de un relieve de madera con un tamaño de 91 x 56 centímetros que presenta un acabado polícromo que difiere del acabado blanco actual de la fachada.

123 VIVES MEJÍA, Gustavo. *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia. Colecciones de Santa Fe de Antioquia*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1988, pp. 216-217.



Retablo mayor, obrador tunjano, entre 1657-1760.
Trabajo en madera tallada y dorada. Iglesia de Santo Domingo, Tunja

5. GEOGRAFÍAS DEL RETABLO EN COLOMBIA

A continuación mostramos un catálogo de los más destacados retablos neogranadinos ordenados por regiones y cronología. Las áreas geográficas ha considerar, cada una con su propia entidad estilística, son: Santafé, Tunja y el área boyacense, la costa caribeña, Popayán, Antioquia y el Valle del Cauca y finalmente los departamentos de Santander y Norte de Santander. Para presentar este nutrido catálogo nos hemos decantado por un criterio cronológico, de forma que cada entrada está precedida por la datación exacta o aproximada de la obra, seguida de su identificación y emplazamiento. Analizar los retablos neogranadinos siguiendo una secuencia temporal tiene un claro beneficio: así presentados podemos entender de forma muy visual como evolucionó la disciplina a lo largo del tiempo, reconociendo los estilemas propios de cada área geográfica.

El retablo santafereño entre ascucha y caballero

Aunque se conocen algunos retablos anteriores, podemos afirmar que con la llegada de Ignacio García de Ascucha a Santafé se produce el verdadero nacimiento de la disciplina en Nueva Granada. Tanto es así que sus soluciones formales van a ser incansablemente repetidas durante más de medio siglo hasta que irrumpa en la ciudad el orden salomónico. La otra gran figura del retablo santafereño, por su originalidad, es el enigmático Pedro Caballero, que trabaja a finales del siglo XVIII. Entre estos dos hitos artísticos, que funcionan a modo de paréntesis, se desarrolló un arte usualmente impersonal y anónimo del que se desmarcan muy pocas obras.

1582. Retablo del Crucifijo, Catedral de la Inmaculada

María de Oriego, viuda del capitán y conquistador Antonio de Olalla se obliga a fundar una capellanía en la Capilla del Crucifijo de la nueva catedral que se estaba levantando en Santafé, dotándola entre otros ornamentos de “el rretablo e ymagenes que convengan para el servicio de la dicha Capellanía que en ella e de fundar, pondré a mi costa los ornamentos e frontales, caliz e ara, misales, e lo demás que sea nesçesario para el servicio del culto divino”¹²⁴.

124 AGI. Gobierno, Audiencia de Santafé, 231. Citado en Herrera y Vargas 2017, p. 212.

Entre 1609-1619. Tabernáculo, Iglesia de San Ignacio

El primer inventario de la Iglesia de San Ignacio (1619) consigna un total de quince “retablos” en la zona del presbiterio. Algunas veces se ha leído este término en su sentido actual, no obstante, es obvio que en realidad hace referencia a pinturas o grabados. La prueba la encontramos en que incluso los retratos de los generales de la orden son nombrados como “retablos”.

Había en cambio una única estructura retablística: “un tabernaculo en tres cuerpos en el 1º esta la caja del santissimo sacramento en el 2º un niño Jesus pequeño, el 3º media naranja con quatro remates y Por ultimo una cruz con su pie y a los lados del 1º cuerpo estan dos imagenes pequeñas de bulto de s. Pedro y s. Pablo”¹²⁵. Este dato nos permite comprender como se dotaban los espacios sagrados incluso antes de ser acabados, pues la iglesia estaba en proceso de construcción en ese momento, empleando soluciones que irían mejorando conforme las circunstancias lo permitieran. Lo que aquí parece describirse es un tabernáculo exento de tipo turriforme con remate cupulado. En todo caso, debió ser la segunda solución dada en San Ignacio ya que el mismo inventario también consigna la presencia de palios de respeto en el apartado “Cielos y velos de los altares”¹²⁶, tal como hemos visto para el caso de las doctrinas.

1619. Retablo mayor, Catedral de la Inmaculada

El retablo mayor de la segunda catedral de Bogotá se contrató con Ignacio García de Ascucha a un año vista de su llegada a Santa Fe. Él mismo había dado trazas y condiciones para el encargo más importante del momento, ganando posteriormente la puja por 3695 pesos a su amigo Luis Márquez y al fraile agustino Alonso Sánchez. La policromía fue ejecutada por el pintor Manuel Martínez, a quien el cabildo catedralicio terminaba de pagar el 30 de mayo de 1623¹²⁷. Asimismo, consta que Ascucha otros

125 Cfr. “Libro donde se escriben las cosas de la sacristia de este colegio de la comp^a de IHS De santa fe desde nueve de diciembre de 1619”, reproducción fotográfica en FAJARDO DE RUEDA, Marta. *El Arte Colonial Neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Bogotá: Convenio Andrés Bello-Arte Dos Gráfico, 1999, p. 143.

126 BNC. Manuscritos, ind. 73, lib. 57, f. 5r-v. *Libro viejo de la iglesia y sacristía del Colegio de Compañía de Jesús de Santafé*. 1619-1662.

127 AGN. Notarías Bogotá, n. 3ª; t. 14, ff. 299r-300r. Citado en Gila y Herrera 2011, p. 77.

trabajos de carpintería para el templo durante su relación laboral con el mismo.

Debió ser un retablo de tres cuerpos y al menos tres calles, que contenían pinturas sobre la vida y pasión de Cristo. Según especifica Caycedo y Flórez el retablo y las pinturas “fueron costeadas de las rentas de fábrica, siendo mayordomo de ella D. Bernabé Ximenes de Bohorques”¹²⁸.

1623. Retablo del Rosario, Iglesia de Santo Domingo

En 1619 se habían terminado las obras del templo dominico en la capital, llegando el momento de dotarlo de retablos. El 9 de febrero de 1623 Ascucha firmaba contrato con los dominicos para el ensamblaje del retablo de la capilla del Rosario por un importe de 1300 pesos de plata, siendo el plazo de ejecución de cuatro meses¹²⁹. Flórez de Ocáriz dejó escrito que fray Francisco de Garaita, fiel devoto de la Virgen del Rosario, fue el que “fabricó la capilla, colateral a la mayor, a su lado derecho, menor de lo que hoy es pero de muy buen edificio, proporción y arte, con dos tribunas que servían de coro donde puso órgano y con sacristía y buenos ornamentos y tabernáculo en el altar con bultos de medio relieve, embutidos y otros enteros en nichos, y en el de en medio colocó la Santa imagen”¹³⁰. Este fraile llegado a Indias en 1614 y muerto en 1639 llegó a ser prior del convento. No debe referirse el cronista a que el retablo se hiciera durante su mandato sino a que se implicó en la búsqueda de fondos para pagarlo ya que el contrato con Ascucha fue firmado por el entonces prior fray Mateo de Valenzuela. Constaba de una gran caja central donde se situaba la escultura sevillana de la advocación rosarista a la que flanqueaban dos nichos para esculturas y un remate ochavado sobre la cornisa. Aunque las columnas eran corintias, el ático presentaba la originalidad de disponer “unas terminas de escultura”, recurso ya conocido en la Nueva Granada, pues se había usado en las sillerías de coro de la iglesia mayor de Tunja y de la catedral bogotana. Esta incorporación a la retablística, tendría sin embargo una repercusión enorme. Como se ha dicho “Debió de tratarse

128 CAYCEDO Y FLÓREZ, Fernando. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de Espinosa, 1824, p. 37.

129 AGN. Protocolos Bogotá, n. 2ª, t. 32, f. 46r-46v. Citado en Herrera y Gila 2013, p. 315.

130 FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro primero de las genealogías del nuevo Reyno de Granada*. Madrid: José Fernández de Buendía, impresor de la Real Capilla de su Majestad, 1674, p. 223.

de una de las obras punteras del momento, orientadoras del posterior devenir del modelo de retablo ampliamente difundido en el altiplano¹³¹.

Entre 1623-1624. Retablo mayor, Iglesia de Santo Domingo

Un primer retablo mayor de la Iglesia de Santo Domingo se debió también a la iniciativa del ya nombrado fray Francisco de Garaita. Así lo asegura Ocáriz¹³². Sabemos que para 1624 debió estar recientemente concluido ya que en la cesión de derechos de patronazgo de la capilla mayor a favor de Juan de Lasarte se informa de que algunas de sus hornacinas aún estaban vacías¹³³:

Y que en el tabernáculo del dho. Altar mayor se le permite pueda poner y ponga el dho. Ju^o de laste. las imágenes de bulto o de lienço al olio de su devoción que son las de nra. Señora del rosario, san Juan baptista santa elena reyna santa catherina Virgen y mártir Santa Catherina de sena y en cada uno de los dhos. quadros o ymagenes y remates ponga el escudo de sus armas.

De su hechura no se conoce el autor, aunque recientemente se ha propuesto que hubiera estado a cargo García de Ascucha, dado el rango de fechas manejado y que se contó con sus servicios para el de la Capilla del Rosario, concurriendo al encargo el mismo templo y el mismo mecenas¹³⁴. A finales de la centuria fue modificado siendo descrito por el Padre Zamora en los siguientes términos¹³⁵:

La Capilla mayor de la primera nave, que llaman cuerpo de Iglesia, haze frente à la puerta, y Coro, rematando en un famoso retablo de obra primorosa de ensablage con tres cuerpos, que descansan sobre sotabancos, y columnas doricadas, vestidas de parras, que trepando llenas de razimos, suben à las cornizas, en que se detienen, para bolver à trepar por toda su altura, formando proporcionadas divisiones à diferentes Retablos, en que están los Mysterios del Rosario de media talla, obra de escultura primorosa, y de gran viveza. Entre columnas se forman diferentes arcos, en que están algunas Estatuas de Santas Virgenes, con las divisas de sus martyrios. Sobre las columnas colaterales de todo el Retablo están dos corpulentas Estatuas de los Gloriosos Martyres San Estevan, y San Lorenço. Enmedio del segundo cuerpo está una

131 Herrera y Gila, 2013, p. 315.

132 FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro segundo de las genealogías del nuevo Reyno de Granada*. Madrid: José Fernández de Buendía, impresor de la Real Capilla de su Majestad, 1676, p. 223.

133 AGN. Protocolos Bogotá, Escribanía 2ª, prot. 34, fol. 306r. Citado en Herrera y Gila 2013, p. 316.

134 Herrera y Gila, 2013, pp. 316-317.

135 Zamora 1701, pp. 371-372.

Estatua de Nuestra Señora sentada en Magestuoso Trono, lleno de Cherubines, dando el Rosario à nuestro Padre Santo Domingo, que está de rodillas al lado derecho, y al otro Santa Cathalina de Sena, recibiendo otro Rosario, que le dà el Niño que tiene en los brazos su Madre Santissima. Y sobre este sirve de remate otro Retablo, en que estàn coronando las tres Personas de la Beatissima Trinidad. Por averse desfigurado con el humo de las luzes todo el dorado, se ha hecho de nuevo por disposicion del muy Reverendo Padre Provincial Maestro Fray Julian Correal, y renovado los ropages con varios estofados de finissimos colores. Tambien se ha hecho un Sagrario nuevo, en que con prolixa curiosidad està abreviada toda la obra del Retablo, fuera de los arcos, que tiene dentro, multiplicandolos mas vistosos los respaldos de espejos cristalinos (...) A los Colaterales de la Capilla mayor ay dos hermosos Retablos, que con la misma obra sirven en la de N. P. S. Francisco, y à la del Angelico Doctor Santo Thomàs.

Este último apunte que habla de sendos retablos laterales “con la misma obra” que la testera parecen delatar que se trataba de un conjunto envolvente similar al del presbiterio de San Francisco, labrado por los mismos años. Esto conferiría una cierta unidad a los templos más importantes de la ciudad. El motivo central del retablo consistía la representación de la *Virgen entregando el rosario a Santo Domingo y Santa Catalina* sobre un trono de nubes y querubines, grupo que pudo ser similar al del frontón de la Bordadita (1654). Un inventario posterior del templo precisa que la intervención en el retablo por parte de fray Julián Correal se produjo entre 1691 y 1695¹³⁶, momento en que la columna emparada empieza a divulgarse en la retablística santafereña, como habrá tiempo de comprobar más adelante.

1623. Retablo mayor, Iglesia de San Francisco

Guillermo Hernández de Alba encontró el contrato de ejecución de esta magna obra¹³⁷. El 13 de julio de 1623, Ignacio García de Ascucha contrataba el retablo bajo el diseño que él mismo había dado y que había firmado al dorso junto al escribano Luis Gómez y varios religiosos del convento. El retablo se refería únicamente a la testera del presbiterio y habría de tener tres cuerpos, tres calles y dos entrecalles que separaban la central de las extremas. Ascucha comenzaría labrando el zócalo de piedra sobre el que se asentaría toda la obra de madera de cedro, siendo entregado “en blanco

136 APSLBC. San Antonino, Conventos, c. 3, carp. 2, f. 4r. *Descripción del convento dominico de Bogotá localizado entre papeles de temas varios*. Ca. 1967.

137 Hernández de Alba 1938, pp. 72-76; “El retablo mayor de San Francisco”. *Hojas de cultura Popular* (Bogotá), 21 (1952), pp. 1-6.

en toda perfección” y “sin escultura”¹³⁸. El banco presentaría las típicas ménsulas de corte manierista que son características de su producción, llamadas en el contrato “cartelas”. Las columnas debían contar con “capiteles tallados con una horden de hojas que ymita al conposito”¹³⁹ y se dispondrían por parejas, excepto en la calle central que por su importancia era resaltada con grupos de tres. Además se especifica que los fustes o cañas de las columnas debían ser “melcochadas”, es decir con estrías oblicuas, adjetivo que proviene del parecido de estas columnas con cierto género de repostería contemporánea llamado “melcocha”, consistente en un bollo torcido hecho de harina, miel y especias¹⁴⁰. La calle central adquiriría un mayor protagonismo al no ser adintelada como las laterales: en el primer cuerpo tenía un “frontispicio agudo”, y en el segundo “un frontispicio escarsano labrado con sus cartelas [ménsulas] como su cornisamiento lo demanda”¹⁴¹. Remataba el conjunto “un sobrecuerpo que viene en medio”, es decir, un ático que prolongaba la calle medial, cuyo acento decorativo incluía “dos terminas talladas y el cuadro tallado de agallones y a los lados sus arbotantes labrados y el cornisamiento de este cuerpo y su frontispicio con dentellones tallados”¹⁴². Finalmente “en los resaltos últimos” se disponían diversas “pirámides labradas las urnias de gallones”. Todos estos elementos formales típicos del arte manierista ya habían aparecido con anterioridad a la llegada de Ascucha y su uso se prolongará hasta el siglo XVIII. Debemos destacar la decoración vegetal a base de roleos con mascarones, figuras infantiles o cestas de frutas.

Como hemos dicho, todas las condiciones expresadas hacían referencia únicamente al frontis del retablo ya que los paños laterales fueron añadidos con posterioridad. El acuerdo inicial contemplaba un plazo de ejecución de dos años a partir de la firma, siendo la contraprestación total de cinco mil pesos: cuatrocientos pesos serían abonados al inicio, cien pesos se irían pagando cada mes, y lo restante al año y medio de que el retablo fuera acabado, una vez inspeccionado por los maestros del gremio. Al

138 AGN. Notarías Bogotá, n. 3ª, t. 13, f. 36r. Ignacio García de Ascucha, *ensamblador y arquitecto, se obliga a realizar el tabernáculo de la capilla mayor de la Iglesia de San Francisco*. 13-VII-1623.

139 *Ibidem*, ff. 34v-35r.

140 Cfr. LÓPEZ PÉREZ, María del Pilar. “Reflexiones sobre la obra de Ignacio García de Ascucha, entallador, ensamblador y arquitecto. Santafé, Nuevo Reino de Granada, primeras décadas del siglo XVII”. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* (Bogotá), 21 (2011), pp. 19-31.

141 AGN. Notarías Bogotá, n. 3ª, t. 13, f. 35r. Ignacio García de Ascucha, *ensamblador y arquitecto, se obliga a realizar el tabernáculo de la capilla mayor de la Iglesia de San Francisco*. 13-VII-1623.

142 *Ibidem*, f. 35v.

mes siguiente, el 24 de agosto de 1623, la cantidad que se le entregaba a Ascucha ascendía ya a mil tres pesos y cinco tomines, señal de que el encargo se había ampliado de alguna manera. Sea como fuere, Ascucha necesitó hipotecar su casa en la parroquia de las Nieves, así como tres esclavos negros de su propiedad –Juan Criollo, oficial de ensamblador, Sebastián de Angola y María- para avalar la obra, y, no bastándole aún con estos valores, tuvo que salir a fiarle el pintor Diego de Salas¹⁴³.

En 1625 o 1626 fray Pedro Simon decía de la iglesia franciscana: “Está también acabada una muy buena iglesia de mampostería, con un buen retablo en la capilla mayor”¹⁴⁴. Hay que advertir que no son del todo veraces sus palabras ya que para ese año la fábrica del retablo no estaba ni mucho menos acabada. Así en el testamento dictado por Ascucha el día 10 de octubre de 1628 el artista declara “que esta mi cargo la hechura del retablo del altar mayor del convento de San Francisco de esta ciudad a toda costa como se contiene en las escrituras que tengo otorgadas y (...) después (...) volvió a mi el proseguir con su labor por impedimento de Luis Márquez, a quién lo había traspasado”¹⁴⁵. Retornado el retablo a Ascucha y dictado este testamento, hubo de fallecer a los seis meses, el 6 de marzo de 1629, debiendo cumplirse la manda que decía: “caso de que yo muera sin que se haya acabado el dicho retablo lo acabe Antonio Rodríguez, maestro inteligente de este arte”. Por tanto, podemos concluir fehacientemente que si bien el diseño fue dado por el asturiano, la traslación del mismo a la madera estuvo a cargo de diferentes manos. Otro tanto se puede decir de los tableros escultóricos que completan el retablo, cuyo análisis ya lo hemos abordado en su correspondiente lugar. Nos interesa en este momento resaltar que aún se estaba trabajando en ellos en 1633, lo que nos da una idea de la demora que se tuvo en la culminación de la obra.

Del retablo original de la testera perviven únicamente las calles esquinas ya que el centro fue sustituido durante el siglo XVIII. Antes de esta intervención el aspecto del retablo era menos dinámico, con estructura de casillero.

143 Gila y Herrera 2010, pp. 550-551.

144 MANTILLA, Luis Carlos. *El templo de San Francisco Bogotá*. Bogotá: Comunidad Franciscana Provincia de la Santa Fe, 2011, p. 7.

145 AGN. Notarías Bogotá, n. 3ª, t. 24, f. 368r. *Testamentaria de Ignacio García de Ascucha*. 10-X-1628. Citado en Gila y Herrera 2011, p. 82.

1631. Retablo mayor, Catedral de Santiago (Fontibón)

Aunque actualmente Fontibón es un área conurbada con Bogotá, a principios del siglo XVII era un núcleo poblacional del cinturón de la ciudad con consideración de doctrina, gestionada desde 1608 por los jesuitas. La primitiva iglesia se incendió en agosto de 1619 y se solicitó a la Real Audiencia el auxilio económico para construir una nueva, siendo el comisionado Enríquez de Novoa quién recurrió al padre Juan Bautista Coluccini, de la propia orden jesuita, para que estimara el gasto necesario y diera trazas para el nuevo templo. El edificio se comenzó en 1621 y se terminó en 1632, estando ultimado el retablo para el año 1631 como se desprende de la declaración conjunta de Juan de Sologuren, contador y juez oficial, el padre Coluccini, el alarife Cristóbal Serrano y el cura doctrinero José Hurtado. En dicho documento se afirma que la iglesia contaba con “un retablo grande que el dicho padre Jusephe Hurtado y los indios por su devoción an acrecentado y echo”¹⁴⁶.



Retablo mayor, ¿Hermano Loessing?, 1631. Trabajo en madera tallada y dorada, Catedral de Santiago, Fontibón.

Dado que los jesuitas levantaron de forma coetánea los retablos mayores de Fontibón y San Ignacio de Bogotá, es muy probable que la traza también la diera el hermano jesuita Loessing. La estructura de casillero y las columnas melcochadas se vuelven a repetir aquí aunque ahora las calles están ocupadas por hornacinas de medio punto aveneradas. El mayor clasicismo del diseño se evidencia en la superposición en altura de los órdenes dórico, jónico y corintio de las columnas, costumbre introducida en Roma, y, sobre todo, en los triglifos y las metopas propias del entablamento del primer estilo. No obstante, no se trata de un clasicismo muy estricto ya que aparecen estrías melcochadas e imoscapos en las columnas.

El expositorio central a modo de tabernáculo es un añadido del siglo XVIII, y, dados los desiguales empalmes que hay en ciertas piezas de la calle medial, no habría que descartar que ésta también haya sido modificada.

Entre 1630-1635. Retablo mayor, Iglesia de San Ignacio

Los trabajos de la iglesia comenzaron en 1609 prolongándose casi durante toda la centuria, aunque fue consagrada en 1635 antes de ser acabada la obra. En diciembre de 1619 había colocado en el altar mayor un cuadro con el tema del Calvario, un Niño Jesús de bulto y “dos quadros uno de nuestro Santo Padre y otro de nuestro Padre francisco Xavier con guarniciones de dorado y azul que estan en el altar mayor a los lados del quadro de xpto n. señor”¹⁴⁷. Enseguida sería sustituida esta dotación provisional por una gran maquina línea que ocupó toda la testera y que se debe al hermano jesuita Loessing o “Luisinch”. De él sabemos que llegó al Nuevo Reino en 1618, que falleció en 1675 y que “dio mucho provecho a la religión de mas del ahorro de sus propias obras de la fábrica de la casa, como todos los tabernáculos que tiene su Yglesia, y el del altar mayor, púlpito, y aforros del coro, y corredores, todo de muy buena obra, y sin embargo de haber cegado continuó en superintendente de obras de su oficio, dando modo, y disposición para ellas”¹⁴⁸. El hecho de que Loessing llegara a Santafé con 23 años de edad ha dado pie a pensar que pudo

147 Cfr. “Libro donde se escriben las cosas de la sacristia de este colegio de la comp^a de IHS De santa fe desde nueve de diciembre de 1819”, reproducción fotográfica en Fajardo de Rueda 1999, p. 142.

148 Flórez de Ocariz 1676, p. 66.

completar su formación como tallista bajo la influencia de Ignacio García de Ascucha, quien desarrollaba el grueso de su labor por aquellos años¹⁴⁹.



Retablo mayor, Hermano Loessing, 1630-1635. Trabajo madera ensamblada y dorada (reformado a finales del s. XVIII), Iglesia de San Ignacio, Bogotá.

Según el *Libro de Sacristía* conservado en la Biblioteca Nacional, el retablo se doraba entre 1635 y 1640, pues el 23 de abril de este último año ya estaba terminado. Se apunta en dicho libro: “Ase dorado el retablo mayor y puesto en él de bulto nueve santos aora de nuevo y tres que tenía son dose”. Ello ha dado pie a los investigadores para fijar su cronología entre 1630-1635. La siguiente referencia al retablo la encontramos en las *Letras Annuas* escritas entre 1638 y 1643, momento en que estaba completamente acabado: “Labrose en él un retablo costosísimo y dorose lucidamente, disponiendo en sus nichos doce cuerpos de santos ricamente estofados”¹⁵⁰. Al centro del primer cuerpo estaba el sagrario-manifestador, lo que confirma también el inventario hecho en 1646.

Presenta un claro diseño de casillero con cinco calles en los dos primeros cuerpos y tres en el tercero. Las columnas de los distintos niveles comparten entre sí el capitel corintio y la presencia de imoscapo, mientras que sus motivos decorativos presentan distintas combinaciones. Entre ellos se pueden destacar dos soluciones introducidas aquí por primera vez: el motivo de escamas, aplicado en los imoscapos de las columnas del segundo nivel, y el fuste de estrías multidireccionales, en el tercer nivel. Ambos recursos marcarán tendencia en el arte neogranadino. También son inéditos los cartones laterales en forma de volutas que suavizan la transición entre el segundo y el tercer cuerpo, hoy parcialmente ocultos por las figuras de *San Pedro* y *San Pablo*. La trascendencia de estos elementos reside en su influencia posterior: se reprodujeron en varios retablos laterales del mismo templo¹⁵¹, fueron transferidos a la retablística quiteña por el hermano Marcos Guerra¹⁵² y reinterpretados en clave popular en la retablística boyacense. En relación a los demás elementos formales, el autor del retablo recurrió a los tratados de Serlio y Palladio de donde extrajo los motivos trenzados y las acanaladuras que decoran los entablamentos de los cuerpos segundo y tercero. Los recuadros superpuestos sobre las hornacinas y las guirnaldas encapiteladas

150 Villalobos 2012, p. 98.

151 Los retablos laterales fueron levantados a partir de 1639 cuando se empiezan a vender las capillas menores, cfr. Hernández de Alba 1938, p. 100.

152 Uno de los retablos que incorpora los cartones con volutas se encuentra en la sacristía de la Compañía en Quito hecho por Marcos Guerra hacia 1643. Ésta y otras notas afines como los motivos ornamentales del banco y los remates de pirámides fueron considerados por Mesa y Gisbert como una influencia de Loessing sobre Guerra, cuando este trabajó bajo su dirección en Bogotá. MESA, José y GISBERT, Teresa. “La arquitectura jesuítica española en Bogotá y Quito”. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* (Caracas), 23 (1978), pp. 125-164.

proviene asimismo de la obra de Palladio, mientras que “las ‘ferronerías’ del primero delatan la consulta de estampas flamencas”¹⁵³.

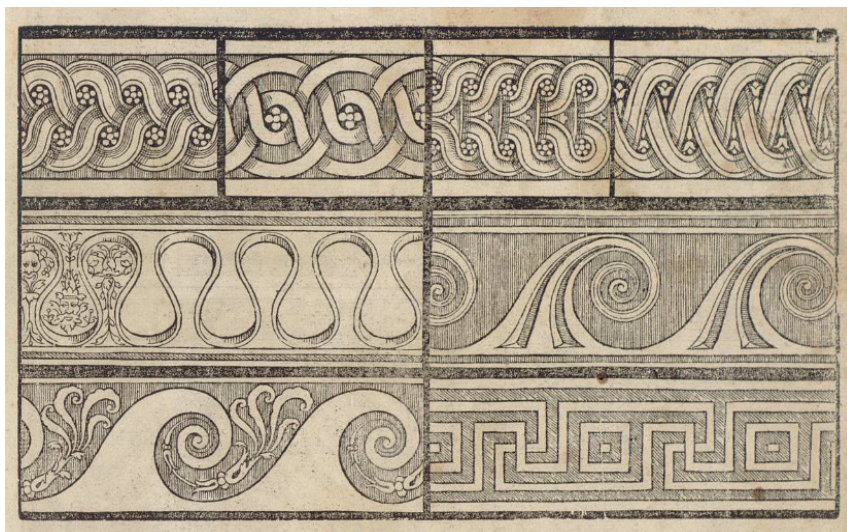


Lámina sin numerar, Sebastiano Serlio, Libro IV de Arquitectura. Edición de 1563, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Las modificaciones del retablo han sido constantes a lo largo del tiempo. Una de las primeras noticias registradas al respecto data del 15 de enero de 1659, cuando se daba cuenta de la confección del “sagrario nuevo del altar mayor con quatro santos pequeños de bulto, de nra Señora, de san Joseph, de santa Ana, de san Joaquín con sus diademas pequeñas de plata: en la parte superior de dicho sagrario la Fe de bulto”¹⁵⁴. La descripción del retablo que más se ajusta a su aspecto original es la que nos proporciona el inventario de 1767:

Yten el altar mayor que consta de tres cuerpos de talla dorada, con sus columnas, y demas correspondiente: en el primer cuerpo tiene quatro estatuas de San Juan Evangelista, San Pedro, San Pablo, y San Juan Bautista, y en medio un sagrario con una luna de cristal de una vara de alto, marco de cristal al pie: un pedestal con tres lunas de a tercia cada una, guarnecidas de filigrana de plata, y quinze vidrios azules, y naranjados con siete campanitas de plata con galon de lo mismo, y en el sagrario pequeño una lamina de Nuestra Señora de una

153 Herrera y Gila 2013, p. 324.

154 BNC. Manuscritos, ind. 73, lib. 57, f. 95r. *Libro viejo de la iglesia y sacristía del Colegio de Compañía de Jesús de Santafé*. 1619-1662.

tercia de alto con su críстал. En el segundo cuerpo hai cinco estatuas de San Luis Gonzaga, San Francisco de Borja, San Ignacio, San Francisco Xavier, y San Estanislao de Cosca, y en el cuerpo tercero, una estatua de Nuestra Señora de la Concepción en medio, y dos dichas a los lados de Santa Catarina, y Santa Barbara¹⁵⁵.

Las esculturas de mayor antigüedad son la *Inmaculada* que siempre estuvo ubicada en el mismo lugar y la pareja formada por *San Pedro* y *San Pablo* que flanqueaban la calle central y que fueron reubicados tras una reforma posterior. Las santas *Catalina* y *Bárbara* desaparecieron posteriormente. Estos cambios vinieron determinados por dos hechos: la supresión y modificación de las hornacinas centrales del cuerpo bajo en 1840 (de lo que hablaremos más adelante) y la incorporación de nuevos santos jesuitas que fueron canonizados de manera tardía: en 1839 San Francisco Jerónimo y en 1888 San Alonso Rodríguez, San Pedro Claver y San Juan Berchmans.

Los jesuitas mantuvieron una política de renovación artística durante el siglo XVIII que afectó a varios retablos de su templo. Al parecer, también planearon sustituir el retablo mayor ya que al momento de la expulsión se encontraban fabricando nuevas piezas con este fin, las cuales “fueron adjudicadas a las religiosas de la enseñanza, quienes las habían solicitado para ubicarlas en su monasterio”¹⁵⁶.

1635. Prolongación del Retablo mayor, Iglesia de San Francisco

Finalizado el trabajo de ensamblado y dorado del retablo mayor y viéndose capaces de engrandecer aún más la obra, los franciscanos contratan el 2 de febrero de 1635 su prolongación por el profundo presbiterio a Alonso de Sanabria, artífice que había sido discípulo de Ascucha, y Antonio de Villahizán. El costo sería de 2.200 patacones y el plazo de un año, ofreciendo el convento el espacio para taller y la clavazón. Entre las condiciones formales de la obra se contempla que el retablo “ha de empezar a correr (...) desde el final de retablo que hoy está puesto hasta topar con el arco toral de dicha capilla mayor (...) siguiendo el orden de tableros de dicho retablo (...), guardando el orden de columnas y de

155 AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, ff. 210v-211r. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-09-1776 a 1-10-1783.

156 AGN. Colonia, Miscelánea, orden 17, ind. 873, ff. 288-306. Citado en Villalobos 2012, p. 99.

dos en dos y de la misma labor¹⁵⁷. Es decir, se repite el esquema general de la obra preexistente aunque con algunas variaciones: los capiteles no son corintios sino toscanos y las ménsulas del banco en lugar de llevar acanaladuras y ristras de escamas presentan una gran hoja de acanto.



Prolongación del retablo mayor por los laterales, Alonso de Sanabria y Antonio de Villahizán, 1635. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Francisco, Bogotá.

Entre 1636-1643. Retablo de Santo Domingo in Soriano, Iglesia de Santo Domingo

Fray Luis de Colmenares¹⁵⁸ decoró una capilla en el Convento de Santo Domingo durante su provincialato, esto es, entre 1636 en que fue electo provincial y 1643 en que lo relevó el Padre Francisco Farsan, criollo santafereño. Zamora trae la siguiente información sobre la capilla¹⁵⁹:

En su Iglesia adornó una Capilla, y colocò en ella la Imagen de N. P. Santo Domingo en Soriano. Es muy frequentada, por sus continuas maravillas. Una de las ricas Laminas, que hizo entallar en el Retablo, es de N. Señora del Rosario, cuyo sudor copioso, q brotò un día, y vimos todos, manifestò, (según

157 AGN. Notarías Bogotá, n. 2ª, t. 66, ff. 90r-90v. *Contrato de ampliación del retablo mayor de San Francisco de Bogotá firmado con Alonso de Sanabria y Antonio de Villahizán, maestros carpinteros. 3-II-1635.* Dado a conocer en GILA MEDINA, Lázaro. “El retablo mayor de San Francisco de Bogotá: ampliación lateral y programa escultórico”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 362 (2018), p. 178.

158 Criollo, hijo mayor del capitán Luis de Colmenares y doña Inés de Silva y heredero de las grandes encomiendas de Boza, Suacha, Tuso y Cubzio, profesó en 1600 en Bogotá y murió en 1656.

159 Zamora 1701, p. 473.

las relaciones, que vinieron despues) que el mismo dia de los rigurosos temblores, que huvo en Calabria, y que derribaron en el magestuoso Templo de Soriani, y su Convento, anticipò la noticia sudando la Imagen de Maria Santissima, para que conociessesmos, que padece en sus Imágenes los trabajos de su Religion.

Quitòse del Retablo esta Lamina, y se le hizo una hermosa urna, en que se guarda debaxo de llave, para que sirviendo de Sagrario à esta Capilla, no falte de nuestra memoria la de tan Sagrada maravilla.

Es habitual encontrar una capilla o retablo de esta advocación en los templos dominicos, un cuadro con el mismo tema se conserva en San Alfonso María de Ligorio procedente de Santa Inés y en Cartagena también hubo uno.

1644. Retablo del Rosario, Iglesia de Santo Domingo

Aunque esta capilla había sido ornamentada por fray Francisco de Garaita hacia 1630¹⁶⁰, su sucesor al frente de la cofradía desde 1642, fray Juan del Rosario, la reconstruyó después del terremoto que sufrió Santafé en 1644. Construyó un “retablo mayor proporcionado” y, siguiendo la moda introducida por el retablo de San Francisco, prolongó la obra por “las paredes [laterales], de alto a bajo, con cuadros a modo de tabernáculo”¹⁶¹. El Padre Zamora no aporta datos significativos sobre la obra aunque sabemos que a lo largo del Seiscientos se amplió en sucesivas reformas que le habrían conferido un aspecto parecido al de otros espacios santafereños y tunjanos del momento, recamados de talla dorada.

1647. Retablo de San Martín, Iglesia de Santa Clara

Estamos ante un sencillo retablo de cuerpo y calle únicos cuyo motivo central es una gran pintura de *San Martín partiendo la capa con el pobre*, atribuida a Gaspar de Figueroa. Fue labrado en 1647 por el licenciado José de la Barrera, abogado de la Real Audiencia¹⁶².

160 ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2011, p. 227.

161 Flórez de Ocariz 1674, pp. 206-207 y 224.

162 MARCO DORTA, Enrique. “La arquitectura del siglo XVII en Panamá, Colombia y Venezuela”. En ANGULO ÍÑIGUEZ (coord.) *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona: Salvat, 1950, v. 2, p. 85; Sebastián 2006, p. 102; CRUZ MEDINA, Juan Pablo. “Iconografía: imágenes de santidad y mística en la exiglesia clariana”. En VV.AA. *Catálogo Museo Santa Clara*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014, p. 41.

Entre 1620-1640. Retablo mayor, Iglesia de San Diego

El convento de San Diego fue bendecido por el arzobispo Lobo Guerrero en 1608, aunque el retablo mayor no debió de dotarse hasta la década de los años veinte o treinta. El austero estilo dórico del retablo pudo deberse al carácter recoleto de la fundación o a la querencia de “acompañar” estilísticamente a una pieza anterior que fue incluida como parte de la obra: el sagrario montañésino importado desde Sevilla, que fue uno de los primeros muebles con los que contó el templo y que también presenta columnas dóricas. Sobre la posible paternidad del retablo, se ha hablado de algún ensamblador que conociera la obra de Diego López Bueno¹⁶³. Ciertamente se aprecia la influencia de la escuela sevillana aunque no podemos descartar la intervención del jesuita Loessing, a quién también hemos vinculado con el retablo de Fontibón. Por supuesto, las columnas salomónicas que flanquean las hornacinas, sus correspondientes arcos y los aletones laterales son añadidos posteriores que nada tienen que ver con la armonía de la composición inicial y con probabilidad proceden de otros retablos desmontados.



Retablo mayor, ¿Hermano Loessing?, entre 1620-1640. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Diego, Bogotá.

¹⁶³ Aponte 2015, p. 221.

Entre 1620-1640. Varios retablos agustinos

En las colecciones agustinas de Bogotá y Bojacá existen varios retablos que a pesar de carecer de información documental se pueden datar en los años veinte y/o treinta del siglo XVII. En San Agustín de Bogotá la tendencia clasicista se hace de nuevo presente en el retablo del Buen Consejo. Su entablamento es parangonable al de la Catedral de Fontibón donde igualmente hay metopas de flor redonda entre triglifos y sus correspondientes gotas cayendo sobre el arquitrabe.

Por su parte, el *Retablo de Chiquinquirá* presenta pilastras adosadas con tercio inferior escamoso y fuste con estrías en espina, soporte que proviene del altar mayor de San Ignacio. Otros detalles lo acercan al retablo de la Compañía: el friso del entablamento con sucesión de menudas estrías verticales y la trama del banco en forma de malla. Originalmente debió contar con otro remate ya que el actual no parece original. También se ha variado la pintura que contenía, de mayor tamaño, siendo rellenados los huecos resultantes con diferentes molduras. Delata esta adaptación la especie de peanilla moldurada que sobresale en la parte inferior. Dado que la actual iglesia comenzó a ser cimentada en 1637 por el maestro de albañilería Bartolomé de la Cruz, y sus capillas laterales se comenzaron en 1639¹⁶⁴, es probable que estos dos retablos provengan de la primitiva capilla conventual de los frailes agustinos.

Otros retablos que responden a esta mismo estilo y temporalidad son los dedicados a Santa Bárbara, Santa Lucía y la Virgen de Chiquinquirá, todos en la Iglesia de Bojacá. Destacamos el de Santa Lucía que tiene en el banco la siguiente dedicatoria: “Esta capilla es del gobernador Simon de Soza Soroa, bienhechor de esta S. Yglesa”. Simón de Soza, de ascendencia portuguesa era “natural de San Sebastian en la Provincia de Guipuzcoa” y vino al Nuevo Reino con el oficio de gobernador de los Muzos y los Colimas¹⁶⁵, llegando a ser también alcalde ordinario de Santafé en 1629. Enriquecido por su dedicación al comercio y sin heredero, “resolvió destinar su dinero á fundaciones de capellanías, y obras pias”¹⁶⁶. Uno de los templos beneficiados con esta generosidad fue el de Bojacá. Teniendo en cuenta la fecha que le otorgamos a la obra, la donación debió acontecer antes del traspaso de la doctrina a los agustinos que se hicieron cargo de

164 GILA MEDINA, Lázaro. “San Agustín de Bogotá a la luz de la documentación notarial”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 2 (2012), p. 56.

165 Fernández de Piedrahita 1688, p. 215.

166 Caycedo 1824, p. 40.

ella a partir de 1645. Tanto las columnas salomónicas como la pintura son posteriores.

Creemos que las donaciones de Simón de Sosa y Soroa son posteriores a su viaje a la Península, cuyo regreso se produjo en 1612¹⁶⁷. Entre los años 1609 y 1635 ejerció como padrino de muchos niños bautizados en las parroquias de San Victorino y las Nieves. Su fundación más importante estuvo en la Catedral de Bogotá, donde levantó la Capilla de Santa Catalina para ser enterrado en ella, dotándola con ochenta mil pesos de principal. Dicha capilla sirvió como sacristía durante más de doscientos años hasta que comenzó a desmontarse el 17 de agosto de 1797 para edificar la nueva catedral¹⁶⁸.



Retablo de la Virgen de Chiquinquirá, obrador neogranadino, entre 1620-1640.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Agustín, Bogotá.

167 AGI. Contratación, 5326, N. 6, ff. 1r-2v. *Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Simón de Sosa y Soroa, al Nuevo Reino de Granada*. 9-II-1612.

168 Fernández de Piedrahita 1688, p. 215; y Caycedo 1824, pp. 40 y 47.



*Retablo de la Virgen del Buen Consejo, ¿Hermano Loessing?, entre 1620-1640.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Agustín, Bogotá.*



Retablo de Santa Bárbara, obrador neogranadino, entre 1620-1640.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de la Virgen de la Salud, Bojacá.



Retablo de Santa Lucía, obrador neogranadino, entre 1620-1640.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de la Virgen de la Salud, Bojacá.

Ca. 1643. Retablo de la Virgen de Valvanera, Iglesia de San Agustín

El 14 de abril de 1643 los agustinos donan al regidor Juan de Cecilia la primera capilla del lado de la epístola una vez pasado el arco toral, en compensación por las muchas limosnas de cal que había dado para la fábrica del templo, siendo su obligación dotarla de ornamentos y reja¹⁶⁹. En el inventario de 1797 se describe el retablo que allí se ensambló¹⁷⁰:

Todo él dorado. Tiene dos cuerpos. En el primero un cuadro del Niño Dios, Señora San José, La Virgen, Señora Santa Ana y San Joaquín, en su marco dorado, y a los lados dos pinturas de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, en el segundo cuerpo en el nicho de en medio, un bulto de cuerpo entero de San Nicolás de Mira, en la mano derecha del santo tiene tres barrilitos sobre el libro que tiene (...) a los lados del nicho de San Nicolás, dos cuadros granados de San Antonio y de Santa Inés de cuerpo entero.

Ca. 1628-1630. Retablo de la Virgen del Campo, Iglesia de San Diego

En la Recoleta, la *Virgen del Campo* ocupó originalmente un altar que había bajo las escaleras del coro hasta que se le construyó su actual capilla entre 1627 y 1629. Contó para ello con el concurso del oidor Juan Ortiz de Cervantes “fiel y caritativo hijo de María, que ya la había dotado con algunas preciosas alhajas” y su mujer Ana María Roque, bajo cuyo patronato había quedado la virgen¹⁷¹. Un retrato de Ortiz de Cervantes que había en la capilla corroboraba este vínculo a través de la leyenda que tenía escrita: “El Señor licenciado Don Joan Ortiz Cervantes Natural de lima, Gran letrado y Oidor de la Real Audiencia de esta ciudad de Santafé de Bogota. Insigne benefactor de este Convento de San Diego, fundó la Capilla de la milagrosa Imagen de Nuestra Señora del Campo. Murió el año de su fundación, en Septiembre de 1629, cuyos restos descansan en paz en dicha Capilla”¹⁷². La policromía barroca de la virgen data de 1628 y forma parte de las actuaciones llevadas a cabo en aquel momento para adecentar de la capilla¹⁷³. Se trata de un retablo escultórico con columnas melcochadas, hornacinas con profundas veneras curvas y en

169 Gila 2012, p. 57.

170 Transcrito en VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo y GÁLVEZ, María Victoria. *Arte y fe. Colección artística agustina Colombia*. Bogotá: Provincia de Nuestra Señora de Gracia, 1995, p. 198.

171 AGI. Escribanía 3ª. Protocolo 20, ff. 153-157, 15-III-1628. Cfr. Gila y Herrera 2010, pp. 524-525.

172 IBÁÑEZ, Pedro María. *Crónicas de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1913, t. I, p. 120.

173 Mesanza 1921, pp. 159-173.

los entablamentos triglifos y denticulos clásicos. El camarín y su abertura a la capilla son posteriores.



Retablo de la Virgen del Campo, obrador neogranadino, ca. 1628-1630. Trabajo de madera tallada y policromada, Iglesia de San Diego, Bogotá.

Década de 1630. Señor Caído, Iglesia de San Ignacio

El del Señor Caído es de los pocos retablos de la Compañía que se conservan intactos desde el siglo XVII, aspecto éste en el que reside su gran valor. Valga pues la descripción que de él se hizo en el inventario de 1767¹⁷⁴:

Un tabernaculo de talla dorado que se compone de tres cuerpos sin columnas en la parte principal un quadro de vello pincel que reprecenta a cristo Nuestro

174 AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, ff. 229v-230v. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos.* 16-IX-1776 a 1-X-1783.

señor caydo, en el paso de los azotes. De dos varas de ancho y una u media de alto (...) Ytem en el remate un quadro de Nuestra Señora de los Dolores de una tercia de alto, con marco dorado; y a los lados de cristo otros dos quadros, al derecho San Camilo de Selis, y al siniestro san Dimas, de a vara de alto y lo mismo de ancho. En el segundo cuerpo tres pinturas de otros tantos martires de la Compañía; y en el tercero una pintura de vara y media de ancho y una de alto que representa al Padre Eterno.

En el retablo sólo se ha echa en falta la pintura de la Virgen de los Dolores que de todas formas era un añadido del siglo XVIII sobre el entablamento del primer cuerpo, costumbre que fue habitual en este templo. Las pilastras bajas presentan el motivo de “espina de pez” y la decoración de las restantes se va simplificando en altura.



Retablo del Señor Caído, obrador neogranadino, década de 1630. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá.

Entre 1630-1650. Retablo de la Virgen de la Correa, Iglesia de la Virgen de Bojacá (Bojacá)

La hornacina central de este retablo debió estar ocupada por una Santa Lucía, cuyo símbolo martirial está pintado encima. El sencillo esquema retablistico se completa con diversas pinturas sobre las hornacinas y en el banco: arriba Santa Bárbara, los ojos de Santa Lucía en una bandeja y Santa Catalina; en el banco San Agustín, Santo Tomás de Villanueva y Santa Teresa de Jesús. Creemos que es una obra que se puede datar en torno a 1630-1650.



Retablo de la Virgen de la Correa, obrador neogranadino, entre 1630-1650. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de la Virgen de la Salud, Bojacá.

Década de 1640-1650. Retablo de la nave del Evangelio, Iglesia de Santa Bárbara

En Santa Bárbara el retablo de la cabecera de la nave del Evangelio fue relacionado por Gila y Herrera con la labor de Francisco Ascuha y datado hacia 1640. Nos parece un juicio acertado ya que en esta década se materializan una serie de retablos que desarrollan la herencia de Ignacio García de Ascuha. Asimismo, sobre la pared de la Epístola descansa un

fragmento de retablo muy maltratado que en origen tuvo cinco calles y que bien podría tratarse de un vestigio del primitivo altar mayor, luego reemplazado por el actual. Ambas piezas muestran los caracteres propios de la obras del asturiano (fustes de estrías diagonales y mensulones de cubierta vegetal o surcos escamosos), aderezados al mismo tiempo con los planteamientos del retablo ignaciano (fuste con estrías en espina y tercios de escamas escamosas).



Retablo de la Nave del Evangelio, seguidor de Ignacio García de Ascucha, entre 1640-1650, Iglesia de Santa Bárbara, Bogotá.

1649. Proyecto de retablo mayor, Cajicá

Ya hemos visto anteriormente que en 1649 el párroco de Cajicá, Domingo de Rojas, pide ayuda de costa a la Real Caja para afrontar la reconstrucción y dotación del templo, adjuntando para ello un alzado del retablo que quiere erigir en la testera del presbiterio¹⁷⁵. La cantidad demandada para su hechura ascendía a 300 patacones. En dicho dibujo se observa una composición que aúna los dos grandes hitos retablísticos de la capital: así los cuerpos sin disminución en altura y las columnas melcochadas con capitel dórico provienen de Ascucha, mientras que los recuadros sobre

¹⁷⁵ AGN. Mapas y planos, mapoteca 4, 588-A. El informe escrito se encuentra en el mismo archivo con la signatura Fábrica de iglesias, prot. 20, Cajicá, 1649.

las hornacinas y las columnas con imoscapos escamosos son de Loessing. En el entablamento destacan unos triglifos bastante rudos con sus correspondientes gotas, tal como se hicieron en Fontibón y San Agustín. Si finalmente se hizo el retablo o no, se desconoce. El edificio actual del pueblo se comenzó hacia 1910.

Entre 1652-1657. Retablo mayor, Ermita de Monserrate

Bajo la dirección del Licenciado Padre Rojas (1652-1657) se ejecutó el retablo mayor de la primera ermita de Monserrate. Fue una de las primeras obras de ensamblaje acometidas por Francisco de Ascucha, hijo de Ignacio García de Ascucha, y Diego de Quiñones¹⁷⁶. No se ha conservado.

1657. Retablo mayor, Ermita de Egipto

En vísperas de morir, el 21 de noviembre de 1657, el clérigo Jerónimo de Guevara y Troya redactó su testamento. En él manda que la ermita de Egipto, que se estaba construyendo bajo su patrocinio, quedara bajo tutela de Agustín Rodríguez como patrón y primer capellán: “y así ruego y encargo al dicho Agustín Rodríguez de Zamora y a los capellanes que nombrare acudan a que se acabe de hacer la Capilla y sacristía, dorar el retablo questa comenzado que para ello tiene dados a Jacinto de Rojas oficial de dorador, por una parte quatro pesos de oro de dorar ya dispuesto para vaticar y del mismo oro quatro libras”¹⁷⁷.

1659. Retablos mayor y de Ánimas, Iglesia del Carmen

La capilla del Convento del Carmen era un edificio bastante humilde hasta que el rico comerciante Pedro de Arandia lo tomó bajo su protección y “le fabricó desde cimientos otra capaz iglesia conforme a la profesión de Descalcez, adornándola con muy buen retablo en el altar mayor y otros, su cuarto de vivienda y portería”¹⁷⁸. La construcción se acabó en 1655 pero no sería hasta después de la muerte de Arandia cuando se contratarían el retablo mayor y el de las Ánimas del Purgatorio, para lo que había dejado 2.000 patacones en sus mandas testamentarias. En efecto al año siguiente

176 Hernández de Alba 1938, p. 121.

177 Hernández de Alba 1938, p. 132.

178 Flórez de Ocariz 1676, p. 223.

de su defunción, el 18 de febrero de 1659 se registraba en la notaría primera de la ciudad el pertinente contrato para la hechura del retablo mayor¹⁷⁹. Firmaban el documento Francisco de Ascucha, ensamblador elegido para el encargo, Pedro de Cárdenas, mayordomo del convento, y Miguel Henríquez de Mancilla, sobrino y albacea testamentario del difunto. El precio acordado ascendía a 1.000 patacones, por lo que es probable que la otra mitad del legado se destinara a adquirir otros ornamentos del templo como los florones del techo. El caso es que el retablo de ánimas pretendido por Arandia debió ser auxiliado por su sobrino con fondos de su propio peculio, algo de lo que daba fe la cartela de la pintura: “Este altar y tabernáculo y el altar maior mando haser y dorar a su costa Don Miguel de Mansilla Rueguen a Dios por él”¹⁸⁰. Era este mueble un retablo de cuerpo único flanqueado por pares de columnas melcochadas y remate de frontón curvo.



Retablo mayor, Francisco Ignacio García de Ascucha, 1659.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia del Carmen, Bogotá.

179 AGN. Notarías Bogotá, n. 1^a, t. 59, f. 118r. *Francisco Ignacio García de Ascucha se compromete a realizar el retablo mayor del Convento del Carmen de Santafé*. 18-II-1659.

180 Hernández de Alba 1938, p. 140.



Retablo de las Ánimas, círculo de Francisco Ascucha, entre 1660-1665.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia del Carmen, Bogotá (perdido).



Recomposición del retablo mayor en la Iglesia de Santa Teresa de Ávila, Chapinero.

Pero volviendo al retablo mayor, Francisco Ascucha, introduce algunas novedades sobre el modelo formal de su padre: pues reduce la escala del segundo cuerpo del retablo, tanto en altura como en anchura, y juega con los volúmenes. Los soportes tampoco escapan a sus afanes de innovación y plantea un curioso maridaje entre las formas de rematar los áticos de su padre, con terminas antropomorfas, y la opción jesuítica de áticos cuyas columnas están estriadas en secciones alternas, como en Bogotá y Tunja. Aunque algunas veces se ha dicho que la ruptura del entablamento por parte del arco central es también una novedad estilística, lo cierto es que el conocido camarín volado de la iglesia no fue construido hasta 1777¹⁸¹.

El convento fue desamortizado en 1861 para ser convertido en hospital militar. Después fue cedido a los Salesianos, quien comprarían el las dependencias conventuales en 1906 y la iglesia en 1928. En 1938, después de muchos maltratos, Hernández de Alba se refería a la obra de Ascucha diciendo: “Difícil apreciar hoy, en su justo valor, el retablo y tabernáculo, tal como salieron de manos del ensamblador. Multitud de reformas se les han introducido en los últimos años, alterando la sencilla y borrosa concepción del artista”¹⁸². Dos años más tarde, en 1940, se construyó la iglesia de Santa Teresa de Ávila en Chapinero, siendo trasladados allí algunas obras artísticas de la antigua iglesia que habían sido devuelto a las Hermanas del Carmen. Se armó entonces un nuevo retablo mayor con piezas provenientes de distintos retablos. Finalmente, el 6 de junio de 1973 la iglesia fue entregada al arzobispado que es su actual propietario¹⁸³.

1660. Retablo mayor, Iglesia de las Nieves

A mediados de siglo se constata una intensa actividad artística en la Iglesia de las Nieves bajo el mandato del cura Jacinto Cuadrado Solanilla que rige la parroquia desde el 7 de enero de 1643¹⁸⁴. Hacia 1657 se dota el retablo del Nacimiento¹⁸⁵ y en 1660 se propone realzar el techo de la capilla mayor para dar mayor esplendor al retablo mayor que en ese

181 SAHAMUEL ORTIZ, Edison (dir.). *Santa Fe. Iglesias Coloniales, Conventos y Ermitas*. Bogotá: Consuelo Mendoza Ediciones, 2013, p. 116.

182 Hernández de Alba 1938, p. 143.

183 Sahamuel 2013, p. 116.

184 Flórez de Ocariz 1674, p. 107.

185 Hernández de Alba 1938, p. 19.

momento se estaba construyendo. El acta de reunión celebrada por los vecinos del barrio para decidir esta elevación dice así¹⁸⁶:

En la ciudad de Santafé a diez y siete de octubre de mil seiscientos sesenta años se congregaron en esta Sancta Iglesia Parrochial la mayor parte de sacerdotes Presbíteros desta Parrochia y varones de ella a tratar y convenir se alse la Capilla mayor de Nuestra Señora de las Nieves mediante a que se a tratado dar principio a hacer un tabernaculo primoroso de linda arquitectura y disposición, y que la mayor parte del feligresado insinúan no tendrá el lucimiento que pudiera tener de alzaprimar la otra Capilla (...)

Tanto el retablo como la cubierta salieron adelante. Así, en el acta de visita practicada el 21 de marzo de 1666 por Gerónimo de Berrío y Hormaza, cura de Santa Bárbara y vicario general del Arzobispado, se da cuenta de su dorado¹⁸⁷:

Asimismo se le recibe y pasa en data trescientos y noventa y un pes. y dos reales y medio del alcance que hizo Jacinto García superintendente de la obra de la capilla mayor y dorado del tabernáculo y altares de los lados y arco toral que quedó dho. Pe cura a satisfacerle y los ciento y veinte y cuatro pes. del costo de las dos campanas que pagó dho. Pe cura a doña Ana de Losada viuda de Fº de Lugo.

Respecto a la autoría, se ha relacionado la traza con Francisco de Ascucha, pudiendo estar la hechura “a cargo de otro tallista que imprimió su esmerado buen hacer con bastante brillantez”¹⁸⁸. Es una opción que creemos válida. También, podría tratarse de una obra salida del obrador de Marcos Suárez, quién actuó de eslabón intermedio entre Ignacio y Francisco de Ascucha creando piezas tan pulidas como los florones del techo de Santa Inés. Para crear el templete actual en 1936¹⁸⁹ se usó únicamente la calle central del mueble barroco, suprimiéndose además dos de las columnas del segundo cuerpo que originalmente debieron estar formando grupos de tres.

186 ROZO, Darío y BERNAL, Cristóbal. “Alfarjes santafereños”. En AA.VV. *Iniciación a una guía del arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934, p. 229.

187 Rozo y Bernal 1934, p. 230.

188 Herrera y Gila 2013, p. 337.

189 Acosta Luna 2011, p. 294.



Retablo mayor, aquí círculo de los Ascucha, 1660 (recompuesto en 1936), madera tallada y policromada, Iglesia de las Nieves, Bogotá.

Entre 1630-1660. Retablo de Santa Margarita María de Alacoque, Iglesia de San Ignacio



Retablo de Santa Margarita María de Alacoque, obrador neogranadino, entre 1630-1660. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá.

Esta obra presenta el estilo propio de los retablos hechos entre 1630 y 1660. Desde mediados del siglo XVIII fue ocupado por una escultura de *San José* donada por el fraile jesuita Tomás de Casabona¹⁹⁰, y, en 1767, era descrito de la siguiente forma¹⁹¹:

se compone el retablo de un cuerpo de talla dorado, con quatro columnas, en la parte principal está colocada una ymagen de bulto de cuerpo entero del Glorioso Patriarca con Jesus Niño (...) y encima de ella, una lamina de Nuestra Señora de a tercia de alto con su marco dorado. En la parte alta superior cinco efixies de santos de medio cuerpo, con reliquias en los pechos, y otros dos dichos a los lados arriba dos estatuas de San Antonio de Padua y san Cayetano,

190 VARGAS JURADO, José Antonio. "Tiempos Coloniales". En AA.VV. *La Patria Boba*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1902 (s. XVIII), p. 44.

191 AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, ff. 224r-225r. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-09-1776 a 1-10-1783.

dos laminas pequeñas embutidas en el mismo retablo al pie del santo Patriarca está una ymagen de Nuestra Señora de las Angustias de una vara de alto con cristal y marco dorado, tiene por remate de la parte de afuera una lamina ovalada con cristal por delante y a los coraterales de Nuestra Señora estan dos Niños en sus peañas doradas que reprecentan a Jesus y a San Juan Bautista (...) un frontal de talla dorado sobre campo dado de bermellón.

Este tipo de retablo con una hornacina central rodeada de bustos relicarios también se experimentó en San Agustín donde hubo uno similar consagrado el *Señor de la Buena Esperanza* con “doce medios bultos de santos mártires y en medio de los cuerpos, como en el pie, restos de reliquias de santos”¹⁹². La transformación del registro central debió producirse durante el siglo XIX.



Retablo del Señor de la Humildad, círculo de Francisco Ascucha, entre 1630-1660.
Trabajo en madera tallada y policromada, 712 x 476 x 81 cm,
Museo Santa Clara ©, Bogotá.

192 Transcrito en Vallín y Gálvez 1995, p. 199.



Retablo de la Sagrada Familia, círculo de Francisco Ascucha, entre 1630-1660. Trabajo en madera tallada y policromada, 677 x 527 x 52 cm, Museo Santa Clara ©, Bogotá.

Entre 1630-1660. Varios retablos laterales, Iglesia de Santa Clara

La aprobación por cedula real del convento data de 8 de marzo de 1619 y diez años más tarde se tomó posesión del mismo¹⁹³. Las obras de construcción se dilatarían durante todo el siglo XVII pues según Ocáriz aún no estaban concluidas en 1672. La información aportada por Ocáriz se ha relacionado con la decoración interior de la iglesia¹⁹⁴ ya que hay muchos elementos de la iglesia que son anteriores a tal fecha, como los retablos laterales. Tres de ellos responden a un sencillo esquema con registro único donde se dispone una gran pintura, siendo el de la *Misa de San Gregorio* muy parecido al de las Ánimas que vimos en el Carmen, los demás presentan tres calles y dos o tres cuerpos. Recurren

193 Zamora 1701, p. 367.

194 Sebastián 2006, p. 101.

al repertorio de elementos típicos del momento: frontones partidos, columnas melcochadas con imoscapo, pirámides sobre urnas gallonadas, roleos vegetales en frisos y bancos, etc. Un elemento que va a caracterizar el retablo neogranadino y que vemos aparecer por primera vez aquí es el aletón lateral, calado y con venera al centro.



Retablo de Santa Margarita de Alacoque, obrador neogranadino, entre 1630-1660 (modificado). Trabajo en madera tallada y dorada, 633 x 375 x 42 cm, Museo Santa Clara ©, Bogotá.

Según el testamento de María Arias de Ugarte, ella o su marido dieron 22 pesos para ayuda de dorado del retablo de San Francisco Solano¹⁹⁵. En el mismo documento reconoce haber regalado también al convento la efigie del *Cristo de la Humildad* y el retablo en el que se halla, siendo el valor de ambas cosas 200 pesos¹⁹⁶. Sin embargo no debe referirse al

105

195 AGN. Notarías Bogotá, n. 1^a, t. 65, f. 383r. *Testamentaria de María Arias de Ugarte*. 19-I-1663.

196 GUTIÉRREZ VALLEJO, Jaime. *Iglesia Museo Santa Clara*. 1647. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1995, p. 99; BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. "Las representaciones de la vida de Cristo".

retablo donde se encuentra la escultura actualmente ya que sitúa ambas piezas en la sacristía.



106

Retablo de la Misa de San Gregorio, obrador neogranadino, entre 1630-1660.
Trabajo en madera tallada y dorada, 566 x 431 x 50 cm, Museo Santa Clara ©, Bogotá.

En AA.VV. *Catálogo Museo Santa Clara*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014, p. 105; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y GILA MEDINA, Lázaro. “Pedro de Lugo Albarracín y el desarrollo del pleno Barroco en la escultura neogranadina del siglo XVII”. En GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2018, p. 350.



Retablo de San Francisco Solano, obrador neogranadino, entre 1630-1660.
Trabajo en madera tallada, dorada y policromada, 448 x 337 x 16 cm,
Museo Santa Clara ©, Bogotá.

Ca. 1659. Retablo mayor, Iglesia de Santa Clara

La historiografía ha repetido insistentemente que el retablo mayor de Santa Clara es de 1672, dato que en origen aportó Hernández de Alba¹⁹⁷. Sin embargo, en el testamento de la benefactora del templo, María Arias de Ugarte, que fue redactado en 1663 ésta confiesa haber pagado los

107

197 HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. *Guía de Bogotá. Arte y tradición*. Bogotá: Librería Voluntad, 1948, pp. 79-82; Marco 1956, v. 3, pp. 263-264; Sebastián 2006, p. 102; Herrera y Gila 2013, p. 339.

4.500 pesos de a ocho reales que costó la fabricación del retablo mayor, ya ejecutado en ese momento¹⁹⁸. Flórez de Ocáriz, nuestro recurrido cronista, aporta un dato crucial que apoya la idea de que el retablo fue construido a finales de la década de los cincuenta. La Madre Gregoria de Jesús siendo abadesa del convento “apretò en la obra de la Iglesia con tanto fervor, y eficacia, y tan buenas disposiciones, que solo ella pudiera aver conseguido acabarla; y porque no desmedrase su merito la vanagloria del estreno, lo dexò a su sucessora en el oficio, consiguiendose la colocacion [del Santísimo] en los principios de la siguiente Prelada”¹⁹⁹. Es decir, que el retablo debía estar prácticamente acabado cuando Gregoria dejó este mundo el día 23 de septiembre de 1660. Añade Ocáriz que aquella prelada costeó “una Imagen de bulto de la Concepcion de Nuestra Señora de crecido cuerpo, que està en el Altar Mayor, y la adornò de Angeles, Corona de plata, mantos, tocas, velos, y otros aderezos”, lo que nos revela el motivo principal de la gran obra.



Retablo mayor, obrador neogranadino, ca. 1659 (modificado en 1764).

Trabajo en madera tallada y dorada, 1248 x 915 cm, Iglesia de Santa Clara ©, Bogotá.

198 AGN. Notarías Bogotá, n. 1ª, t. 65, f. 383r. *Testamentaria de María Arias de Ugarte*. 19-I-1663. El único que ha recogido el dato del legado, sin rectificar la fecha de ejecución del retablo, fue FRANCO SALAMANCA, Germán. *Templo de Santa Clara: Bogotá*. Bogotá: Instituto Colombiano de la Cultura, 1987, p. 94.

199 Flórez de Ocáriz 1676, p. 233.

Del retablo original pervive la estructura general de retícula, las columnas melcochadas propias del arte neogranadino y los remates manieristas de progenie sevillana que flanquean el ático, donde se encuentran los escudos franciscano y dominico. Otros elementos como el manifestador datan de 1764.

Ca. 1658-1660. Retablo del Nazareno, Iglesia de San Agustín

El retablo donde hoy se venera la famosa escultura del *Nazareno* en la Iglesia de San Agustín estaba originalmente dedicado a la *Virgen de Altagracia*, culto privilegiado de la orden agustina. El 20 de marzo de 1658 el procurador y vicario general de la orden, fray José Pimentel, resolvía ceder el patronato de la Capilla de Gracia a don Gabriel Álvarez de Velasco, miembro del Consejo de su Majestad y oidor jubilado de esta Real Audiencia²⁰⁰. Según Ocáriz, la arquitectura fue levantada por Velasco, mientras que “el Tabernaculo, que es de los mejores que ay, le costeò el Padre Fray Lorenço Cardoso, Provincial que ha sido desta Religion”²⁰¹. Los nombres de ambos mecenas, aparecen de nuevo ligados y con anterioridad al dato aportado por Ocáriz en la testamentaria de Velasco, pues al morir en Santafé en 1658 Cardoso actuó como testigo del inventario de su importante biblioteca²⁰².

Se ha dicho que el arco central que rompe el entablamento es una característica típica de Ascucha. No creemos que este elemento sea original, como tampoco debió serlo el que había en el Carmen, debiendo abrirse en la siguiente centuria cuando se añade el camarín. No obstante, coincidimos en la atribución que se viene haciendo²⁰³ del retablo a Francisco Ascucha pues parte de la solución ya canónica de columnas melcochadas sobre mensulones vegetales y cornisa de frondosos roleos. Como novedad, aparecen ángeles mofletudos en el banco, el entablamento y las columnas.

En el inventario de la iglesia verificado en 1797 el camarín y el retablo aún estaban dedicados a la *Virgen de Gracia*, mientras que en las hornacinas laterales estaban ocupadas por sendas esculturas de *San Juan Bueno* y *San*

200 Gila 2012, p. 57.

201 Flórez de Ocáriz 1676, p. 294.

202 PORRAS COLLANTES, Ernesto. *La prosaica vida del poeta neogranadino don Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1982, pp. LXXXIII-LXXXVII.

203 Sebastián 2006, p. 222; Herrera y Gila 2013, pp. 339-340.

Guillermo²⁰⁴. El mismo inventario nos sitúa en otras capillas las esculturas de *San Juan de Sahagún* y *Santa Clara de Montefalco* que hoy vemos aquí. Los relieves superiores representan a *San Gelasio*, el *Martirio de San Lorenzo* y *San Ambrosio*. Se ha afirmado que el relieve de *San Lorenzo* se debe al mismo maestro que labró el del presbiterio franciscano²⁰⁵, pero debemos ser cautelosos dado el lapso de tiempo mediado entre ambas obras –al menos 37 años-. Si bien no fueron las mismas manos las que tallaron ambos relieves, esta coincidencia seguramente se deba a que son productos salidos de un mismo obrador en el que los aprendices y continuadores del maestro se han impregnado de su estilo, y donde la estampa de Cornelis Cort es parte del utillaje del mismo. Por último, cabe destacar que en algún momento las pirámides del remate han sido separadas de sus urnas de gallones para ser dispuestas de manera oblicua sobre las cornisas.



Retablo del Nazareno, atribuido a Francisco Ascucha, entre 1658-1660.
Trabajo en madera tallada, policromada y dorada, Iglesia de San Agustín, Bogotá.

204 Transcrito en Vallín y Gálvez 1995, p. 196.

205 Sebastián 2006, p. 101.

Inmediato al retablo del *Nazareno* se encuentra el de la *Virgen de la Correa*, originalmente dedicado a *San Ambrosio*²⁰⁶ cuyo bulto estaba en la hornacina principal, mientras que en la de arriba estaba la escultura ya nombrada de *Santa Clara de Montefalco*. Este retablo no presenta ninguna novedad.



111

Retablo de la Virgen de la Correa, obrador neogranadino, s. XVII.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Agustín, Bogotá.

206 Transcrito en Vallín y Gálvez 1995, pp. 196-197.

1659-1665. Ampliación del retablo mayor, Iglesia de la Concepción

Del retablo mayor de la Concepción no ha quedado ninguna documentación notarial o descripción posterior aunque consta que estaba realizado en 1635 ya que cuando se amplía por los laterales el retablo mayor de San Francisco se especifica en su contrato que los bancos sean iguales a los de la Concepción²⁰⁷. Por su parte, la prolongación lateral del retablo de la Concepción por la caja del presbiterio se estaba firmando en 1659 con el maestro Simón de Riberos quien se obliga a²⁰⁸:

ensamblar los lados del Retablo principal del altar mayor, conforme a la planta que tengo dada a las madre abadesa Juana de san Esteban (...), de pilastras atado con el Retablo prinxipal, hasta el arco toral de la dha. Capilla mayor, sin que quede blanco ninguno con dos nichos uno enfrente de otro y dos medias columnas cada uno, dejando por Remates a donde se pongan los atributos de nuestra Señora.

La retribución era de 600 patacones y el plazo de ejecución de siete meses. Sin embargo, en 1664 aún no se había cumplido con el encargo y la comunidad de religiosas acuden a otro ensamblador de la ciudad, José de Porras, quién se compromete a entregar la obra en seis meses cobrando 350 pesos de a 8 reales. Este coste en relación al precio fijado inicialmente nos indica que si bien había algún trabajo hecho, éste no alcanzaría a ser la mitad del total. Las monjas ponen a disposición del maestro dos tiendas que tenían bajo la cárcel pública para que las use como taller²⁰⁹. Aún sufrieron las monjas otra contrariedad cuando la muerte sorprendió a Porras en los tres meses siguientes a adquirir el compromiso, viéndose obligadas a contratar la obra por tercera vez con Felipe López Rebollo el día 22 de enero de 1665. Esta vez el plazo sería de ocho meses, percibiendo la misma suma que su antecesor²¹⁰. La desaparición del retablo concepcionista nos priva de un posible análisis comparado.

207 AGN. Notarías Bogotá, n. 2ª, t. 66, ff. 90r-91v. *Contrato de ampliación del retablo mayor de San Francisco de Bogotá firmado con Alonso de Sanabria y Antonio de Villahizán, maestros carpinteros*. 3-II-1635. Dado a conocer en Gila 2018, pp. 175-184.

208 AGN. Notarías Bogotá, n. 1ª, t. 59, ff. 666r-667v. 19-VII-1659. Citado en Herrera y Gila 2013, p. 341.

209 AGN. Notarías Bogotá, n. 1ª, t. 62, ff. 52r-53r. 17-IX-1664. Citado en Herrera y Gila 2013, p. 341.

210 *Ibidem*, ff. 34v-35v. Citado en Herrera y Gila 2013, p. 342.

Década de 1660. Retablo de la Virgen de Gracia, Iglesia de San Agustín

El actual retablo de la *Virgen de Gracia* de la Iglesia de San Agustín estuvo centrado originalmente por una pintura de Nuestra Señora de Monguí. También se han modificado las pinturas laterales del cuerpo superior donde estaban los simulacros de *San Francisco* y *Santo Domingo*²¹¹. En este segundo cuerpo hay unos curiosos soportes verticales consistentes en una fusión entre las terminas antropomorfas y una alargada hoja vegetal. Este recurso se generaliza en esta época prescindiendo del rostro humano.



Retablo de la Virgen de Gracia, obrador neogranadino, entre 1660-1680.
Trabajo en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de San Agustín, Bogotá.

211 Transcrito en Vallín y Gálvez 1995, pp. 197-198.

Entre 1661-1664. Retablo de la Sala Capitular, Iglesia de Santo Domingo

Entre 1661 y 1664 se desarrolló el provincialato de fray Francisco de Vargas Machuca, criollo de la ciudad de Mariquita. Durante su labor al frente de los dominicos hizo en la Sala de Capítulo²¹²:

un famoso retablo, en que está de bulto un Santo Christo Crucificado, acompañado de su Madre Santissima, y Discipulo querido, y á sus pies el Sagrario, en que siempre está colocado el Santissimo Sacramento. A los lados que acompañan este primer nicho, corresponden otros, en que están de media talla los anuncios de las dichosas muertes de nuestros Santissimos Patriarcas San Francisco, y Santo Domingo (...) En las quatro esquinas ay otros tantos retablos dorados.

Este testimonio que nos ofrece el Padre Zamora es reiterado más adelante cuando él mismo dice sobre Vargas que murió en 1678 “siendo de edad de 59, y se enterró su cuerpo en la Sala Capitular de este Convento del Rosario, cuyo Retablo, y Artesones dorados, que adornan su techumbre se deben à lo que aplicó de sus contribuciones”²¹³.

1667. Retablo mayor, Colegio del Rosario

A 10 de noviembre de 1667 Felipe López Rebollo se obligaba con el rector del Colegio Mayor del Rosario, don Nicolás Flores de Acuña y ante el escribano Francisco Agudelo Martel “a hacer un tabernáculo de la altura y tamaño que tiene la iglesia y capilla mayor de dicho colegio, el cual tengo de labor conforme a la planta que el dicho doctor me diere, y por el costo me ha de dar y pagar cuatrocientos y ochenta patacones (...) el cual he de dar acabado en toda perfección y a la satisfacción de maestros, de la fecha desta escritura en nueve meses cumplidos, sin más plazo ni dilación”²¹⁴.

Sabemos el aspecto que tuvo esta obra por un inventario de hecho en 1694 con motivo de la entrada como sacristán de Francisco Vergara, describiéndose como un tabernáculo “dorado y armado con siete quadros”²¹⁵. Tenía dos cuerpos y un ático: en el primer nivel estaba la

212 Zamora 1701, p. 374.

213 Zamora 1701, p. 512.

214 AGN. Notarías Bogotá, n. 3ª, Prot. de 1665-76-79, ff. 164r-164v. Dado a conocer en PÉREZ DE AYALA, José Manuel. “El Tabernáculo de la Capilla del Rosario”. En el suplemento Literario de *El Tiempo*, Bogotá 20 de diciembre de 1954.

215 AHJJMP. B1-ES1-EN3-LB21, f. 213. *Inventario de la capilla del Colegio del Rosario*. Sin fecha pero localizado entre dos documentos de 4-II-1694 y 20-VI-1794. Se trata de varios traslados sacados por

imagen titular del Rosario flanqueada por las pinturas de *San Clemente* y *San Gregorio*, en el segundo *San Fernando*, *San Enrique* y *Santa Teresa*, y en el remate del ático *San José*. Este retablo fue modificado y sustituido después en varias ocasiones²¹⁶.

1668. Retablo mayor, Iglesia de Santa Inés

Al decir de Zamora el capitán Juan Clemente de Chaves murió antes de ver materializado su empeño de fundar un convento de monjas dominicas, dejando a su hermana doña Antonia de Chaves al frente de la empresa. En 1638 vino la aprobación real para la apertura del cenobio y éste comenzó su andadura en las casas que poseía Chaves “con la cortedad que tienen en los principios estas fundaciones. Adornada la iglesia con decencia, y con regularidad el Monasterio”²¹⁷. En 1645 era inaugurada esta casa dominica, y en 1665 ya había sido sustituida la primitiva capilla por una iglesia capaz presta a decorarse según la costumbre bogotana gracias al impulso dado por el arzobispo Arguinao y la priora Beatriz de san Vicente. En ese año de 1666 se firmaba contrato con Marcos Suárez y Francisco Ascucha para la cubrición del edificio, aunque en la práctica ya se había “empesado a labrar maderas y hechoso algunas veneras y sobrepuestos”²¹⁸. Una vez terminada la cubierta, el 14 de enero de 1668, se suscribió el pertinente contrato para la fabricación del retablo mayor entre Ascucha y la madre Beatriz de san Vicente. Actuó como fiador Juan de la Guardia Cerero y debieron hipotecarse una casa que poseía el ensamblador en el barrio de la catedral y un molino. El mencionado contrato recoge las siguientes condiciones²¹⁹:

los nichos an de llevar repissas y veneras de concha, y en los espacios de las esquinas sus sobrepuestos de madera, las cornisas an de salir voladas fuera de todas las molduras, del tamaño de una terçia de tablonsillos asi para que sirvan de guadalpolvo al tabernaculo, y que se pueda andar sobre ellas; todo ajustado a la planta que tengo entregada del dho. tabernáculo.

el Padre Pastells de originales que estaban en el Archivo General de Indias.

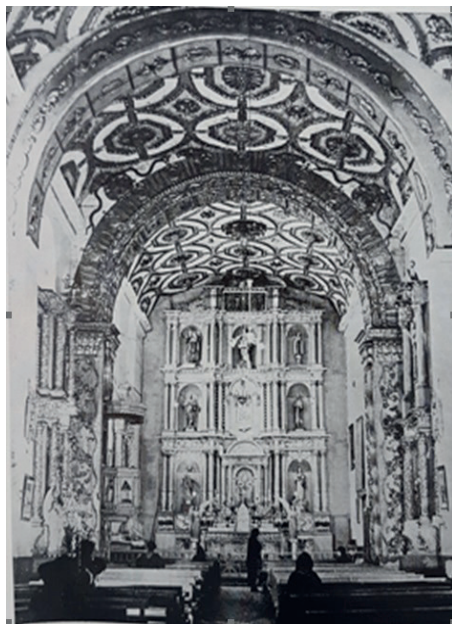
216 Cfr. Sahamuel 2013, pp. 176180.

217 Zamora 1701, p. 479.

218 AGN. Notarías Bogotá, n. 1ª, t. 68, f. 414r. *Marcos Suárez y Francisco Ascucha se obligan para la cubrición de la iglesia de Santa Inés*. 14-IX-1666. Citado en Herrera y Gila 2013, p. 334.

219 AGN. Notarías Bogotá, n. 3ª, t. 84, f. 2r-2v. *Francisco de Ascucha se obliga con la Madre Betatriz de San Vicente para la hechura del retablo del Convento de Santa Inés*. 14-I-1668. Citado en Gila y Herrera 2013, p. 335.

Lo más revelador del documento es que menciona la presencia de columnas vestidas con hojas de parra, algo que finalmente no se llevaría a cabo y que es síntoma de una cierta inseguridad estilística. Es la primera constancia documental que nos habla de esta alternativa estética constituyendo un nuevo soporte que tendrá gran fortuna en el último cuarto del siglo. Persisten los mensulones del banco, los grupos de tres columnas que flanquean la calle central, las hornacinas con remate de venera y las terminas del ático. Respecto a las esculturas que contenía el retablo sabemos que dos de sus hornacinas más destacadas estaban ocupadas por una *Virgen del Rosario* y una *Santa Bárbara*²²⁰. Según Hernández de Alba el dorado corrió a cargo de Dionisio Pérez del Barco, discípulo de Lorenzo Hernández de la Cámara²²¹.



Retablo mayor, Francisco de Asucha, 1668. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de Santa Inés, Bogotá. Fuente: Hernández de Alba 1938, lám. LXVIII.

220 En un inventario del último cuarto del siglo XVIII se anotan diversas prendas de indumentaria pertenecientes a estas imágenes, cfr. AMSI. Documentación sin signatura, s.f. *Inventario del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano en tiempos de la Madre Juana de San Antonio (1775-1776)*.

221 FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro historial de la fundación deste religiosísimo Convento de Nuestra Señora de Sta Ynes y otras cosas pertenecientes a elecciones de Prioras*. Citado en Hernández de Alba 1938, p. 121.



El retablo en su ubicación actual, Iglesia de San Alfonso María de Liguorio, Bogotá.
Fuente: Hernández de Alba 1938, lám. LXVIII.

117

Ocáriz da cuenta de que el día 20 de julio de 1669 se estaba colocando el Santísimo en el retablo con diversos actos celebrativos que se desarrollaron en la ciudad²²², lo que parece indicar que ya estaba terminado el trabajo en apenas año y medio. Confirma lo dicho el primitivo *Libro*

222 Flórez de Ocáriz 1674, p. 181.

de las Constituciones y elecciones del monasterio, aún conservado por las monjas de la comunidad dominica, donde se especifican los aumentos dejados por la Madre Beatriz entre 1667 y 1670. En concreto se explicita que se acabó “en toda perfección” el “tabernáculo de cuatro órdenes en alto y cinco en ancho, de muy buena escultura y samblaje con bultos de santos y pinturas y demas cuatro altares”²²³. Esta descripción es importantísima ya que confirma lo que también mencionó Ocáriz²²⁴: el retablo tenía originalmente cinco calles. Las dos extremas que debieron perderse durante el siglo XIX o a principios del XX. Hoy el retablo se conserva en la Iglesia de San Alfonso María de Ligorio (vulgo “del Señor de los Milagros”), en el barrio de la Soledad, donde se trasladó tras la demolición del convento dominico en 1956.

Entre 1650-1680. Retablos laterales, Iglesia de San Francisco

La mayoría de los retablos laterales de la Iglesia de San Francisco carecen de información documental aunque el repertorio formal usados en ellos nos hace pensar en una cronología aproximada de hacia 1650-1680. Los *Retablos de San Antonio y San Benito* presentan columnas vestidas de parra, al modo de las que veíamos consignadas en el contrato para el retablo de Santa Inés. Sin embargo, no estamos ante un orden salomónico real ya que los fustes son rectos. Usando la terminología empleada por Santiago Sebastián, más bien habría que hablar de “columnas de soporte enmascarado” o de “columnas de fuste liso, aunque enguirnaldado”²²⁵. Un paso más allá lo encontramos en el ático del *Retablo de San Diego*, donde las columnas ya tienen completamente definidas las espiras enrollándose unas guirnaldas vegetales en torno a las gargantas, tal y como Caramuel dibujó la salomónica en su tratado (1678). Es probable que éstas de San Francisco sean las primeras salomónicas talladas en Santafé. Por lo demás, estos retablos siguen manteniendo los elementos tradicionales de la retablística neogranadina: frontones partidos, hornacinas aveneradas, roleos vegetales, terminas en el ático, etc. El gran valor de este conjunto retablístico de San Francisco estriba en que apenas han sido modificados, ofreciéndonos la imagen más fiel de cómo fueron los retablos neogranadinos del siglo XVII.

223 AMSI. Documentación sin signatura, f. 15r. *Libro de las Constituciones y Elecciones 1667-1814*.

224 Flórez de Ocáriz 1674, p. 182.

225 Sebastián 2006, pp. 234-241.



Retablos de San Pedro de Alcántara, San Antonio de Padua y San Benito de Palermo, obrador neogranadino, segunda mitad de s. XVII. Trabajos en madera tallada y policromada, Iglesia de San Francisco, Bogotá.



Retablos de San Benito de Palermo y San Diego de Alcalá, obrador neogranadino, segunda mitad de s. XVII. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Francisco, Bogotá.

Entre 1650-1680. Retablos del Púlpito y de San Antonio, Iglesia de Santa Clara

Misma cronología (entre 1650-1680) observamos para estos dos retablos de las clarisas. El hecho de que la mayor parte de los paramentos de la iglesia conventual estuvieran ya ocupados a estas alturas de siglo hizo que estos retablos se tuvieran que adaptar a los huecos disponibles, entre los machones del arco toral y sendas puertas de entrada, adoptando unas proporciones poco canónicas. Las columnas del primer cuerpo se presentan emparradas según la moda del momento.



Retablo del púlpito, obrador neogranadino, s. XVII. Trabajo en madera tallada y dorada, 523 x 265 x 52 cm, Museo Santa Clara ©, Bogotá.



Retablo de San Antonio de Padua, obrador neogranadino, s. XVII. Trabajo en madera tallada y policromada, 730 x 354 x 85 cm, Museo Santa Clara ©, Bogotá.

Entre 1660-1680. Retablo de la Virgen del Carmen, Iglesia de Santa Inés

El retablo que hoy ocupa la *Virgen del Carmen* en la Iglesia de San Alfonso María de Liguorio procede de Santa Inés, donde estaba colocado en el lado del Evangelio, junto al arco toral. En el cuerpo bajo estaban colocadas las pinturas de la *Anunciación* y la *Visitación*, hoy separadas del conjunto y colgadas en las paredes del templo, mientras que en el ático permanecen las representaciones de *San Joaquín* y *Santa Ana*.



Retablo de la Virgen del Carmen (montaje fotográfico con sus pinturas originales), obrador neogranadino, entre 1660-1680. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de Santa Inés, Bogotá.

1676. Retablo mayor, Iglesia de San Victorino

En 1676 Felipe López Rebollo firma el retablo mayor de la perdida iglesia de San Victorino, comprometiéndose con el mayordomo de la cofradía, el alférez Juan de Sotos Maldonado, a hacerlo en seis meses percibiendo un total de 350 pesos. El contrato de la obra especifica que se emplearían para su ejecución maderas de chusque y naranjillo, mientras que para el sagrario, que era la parte más noble, se reservaba el cedro²²⁶.

Ca. 1671-1681. Retablo mayor, Ermita de Belén

El 30 de mayo de 1671 el capitán Esteban Antonio Toscano compra un terreno en el sitio de El Pedregal. Allí edifica la Ermita de Belén y dota de un primer retablo²²⁷ que debe ser el que se aprecia en las fotografías de principios de siglo XX “cuyas decoraciones a base de vid superpuesta, son indicio seguro del nuevo espíritu barroco”²²⁸. El retablo fue renovado en 1699 con pinturas de Agustín de Useche y el grupo escultórico de Belén hecho por Salvador de Lugo en 1699 gracias al segundo fundador de la ermita.

Ca. 1689. Retablo de San Francisco Javier, Iglesia de San Ignacio

El *Retablo de San Francisco Javier* de la Compañía se hizo en torno a 1689, fecha en que Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos firmó la gran pintura a la que guarnece. Este dato es verdaderamente revelador ya que la historiografía ha venido manteniendo que las primeras columnas salomónicas talladas en Sudamérica son las de la portada del Sagrario de Bogotá, fechadas en ese mismo año. En realidad ya hemos observado la aparición del orden de Salomón en un retablo lateral de San Francisco, pero como no tenemos una fecha segura para aquella obra, la disputa por esta preeminencia queda diluida en el caso franciscano. De lo que no cabe duda es que este soporte barroco adquiere carta de naturaleza en la Compañía al ser usado como elemento protagonista del diseño.

226 AGN. Notarías Bogotá, n. 1^a, t. 85, f. 461v. *Felipe López Rebollo se obliga con el alférez Juan de Soto Maldonado para la realización del retablo mayor de la Iglesia de San Victorino de Santafé*. 9-X-1676. Citado en Herrera y Gila 2013, p. 342.

227 Hernández de Alba 1938, p. 148.

228 GIL TOVAR, Francisco y ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. *El arte colonial en Colombia: arquitectura, escultura, pintura, mobiliario, orfebrería*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968, p. 126.



Retablo de San Francisco Javier, obrador neogranadino, ca. 1689. Trabajo en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá.

Durante medio siglo el banco del retablo tuvo un aspecto más convencional hasta que en 1739 se decidió incluir la escultura yacente

del santo labrada por Pedro Laboria. Al momento de la Expulsión de los jesuitas el retablo era descrito así²²⁹:

el altar de san Francisco Xavier, su retablo de un cuerpo de madera con seis columnas en cuyo remate en el medio se halla una estatua del Arcangel San Miguel, y a los lados dos angeles de a vara y media de alto en la parte principal se halada una pintura de San Francisco Xavier de tres varas de largo y dos de ancho con un velo de raso a los lados dos espexos de cristal con sus marcos y copetes dorados embutidos de dicho cristal de vara y media de alto en la parte inferior sobre el altar está una urna de madera con perfiles dorados en que se guarda una estatua reclinada del mismo santo. Tiene por delante tres cristales grandes con su puerta con su llavecita de plata que pesa una onza y por remate otra pintura de Nuestra Señora de alto de media vara con cristal y marco embutido de carey (...) y una barandilla que serca este altar. Ytem un frontal de talla dorada y en el pintada la vida de este santo.

Las esculturas de *Santa Catalina* y la *Magdalena* se reubicaron aquí después de ser apeadas de sus respectivos retablos. Es algo que veremos más adelante.

Entre 1680-1700. Retablo de los Dolores, Iglesia de San Ignacio

El otro gran retablo del crucero de la Compañía estuvo dedicado a la *Virgen de los Dolores*. No contamos con datos documentales para establecer su cronología aunque por su estilo debió ser manufacturado a finales del siglo XVII como parte de la renovación estilística que aconteció en el edificio durante aquellos años. Los dos cuerpos del retablo se articulan mediante grupos de potentes columnas salomónicas, lo que nos habla de la consolidación del modelo. En 1767 presentaba el siguiente aspecto²³⁰:

el altar de Nuestra Señora de los Dolores que se compone de un retablo de dos cuerpos dorado con sus columnas en el primero colocada en su nicho la imagen de dicha Señora de bulto, que tendrá el altar de vara y media (...) al pie un sagrario con una lamina del Corazon de Jesus; en el segundo cuerpo esta con lienzo grande de un crucifixo de carey; dos cornucopias de cristal. Al pie de la misma señora está otra pintura de la misma imagen que tiene diadema de oro con algunas esmeraldas y el sagrario (...) un frontal de madera dorado y embutido de algunas pinturas del Redemptor del Mundo.

229 AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, ff. 237r-238r. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-IX-1776 a 1-X-1783.

230 *Ibidem* ff. 213v-214v.



*Retablo de los Dolores, obrador neogranadino, entre 1680-1700.
Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá.*

Entre 1680-1700. Retablo de las Reliquias, Iglesia de San Ignacio

Desde fecha temprana los jesuitas santafereños contaron con una riquísima colección de reliquias que ya aparece referenciada en el inventario de 1619²³¹. Hay constancia de que se hizo un primer retablo para ubicarlas hacia 1626 aunque el actual es de finales del siglo XVII. Estuvo ubicado originalmente en la antesacristía, siendo trasladado desde allí durante los siglos XIX o XX. En este momento el retablo pierde dos de sus cuatro columnas²³² que junto a sus respectivas ménsulas fueron usadas para componer el moderno altar de *San Pedro Claver*. Es probable que esto ocurriera hacia 1888 cuando dicho santo es canonizado.



Retablo de las Reliquias, obrador neogranadino, entre 1680-1700.
Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá.

231 BNC. Manuscritos, índ. 73, lib. 57, ff. 3r-4v. *Libro viejo de la iglesia y sacristía del Colegio de Compañía de Jesús de Santafé*. 1619-1662.

232 AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, f. 238r. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-IX-1776 a 1-X-1783.

A ambos lados de la mesa de altar se encuentra inscrito el Salmo 33 en dos cartelas: *Custodit Dominus* (“Custodia el Señor”) / *Omnia ossa eorum* (“todos sus huesos”). El banco y el cuerpo del retablo presentan puertas abatibles con pinturas de Gregorio Vázquez que representan algunos de los mártires y santos cuyos restos se veneran al interior del mueble: Cosme, Esteban, Fortunato y Damián arriba; Apolonia, Sebastián, Úrsula, Lorenzo, Lucía y Clemente abajo. Dos columnas salomónicas (de las cuatro originales) sujetan el entablamento, superficie que también sirvió como expositor de reliquias al añadirse sobre él siete marcos de ébano. Por último, encontramos diversos bustos colocados sobre la cornisa y un ático con cinco hornacinas también para bustos.

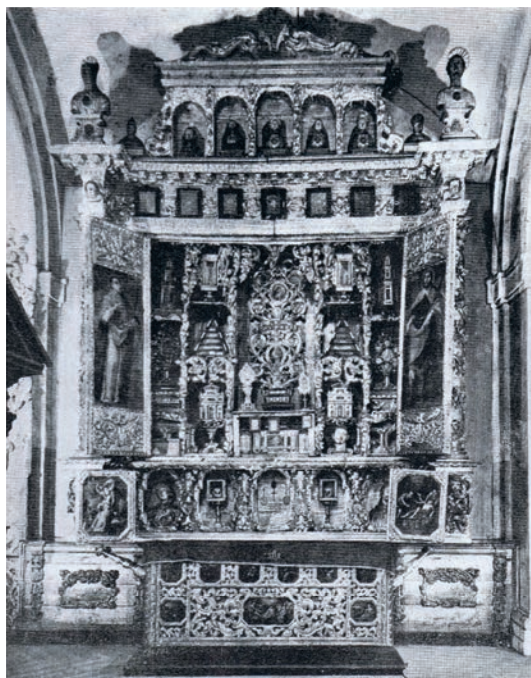


Imagen del retablo a principios de siglo XX.
Fuente: Hernández de Alba, 1938 s.p.

Al abrir las puertas del armario-relicario se observan los compartimentos atiborrados de: “Arboles de talla exquisita, torrecillas metálicas preciosas, retablos en miniatura, pirámides, cruces, arquetas de cristales, pequeños cuadros artísticos y raros ornamentos donde las volutas

de estilizadas vides enmarcan sagrados recuerdos; cabezas sangrantes de semblante heroicos; imágenes y estampas de noble antigüedad”²³³.

El *Retablo de las reliquias* normalmente permanecía cerrado y se abría el día de Todos los Santos. Para la ocasión se encendían diez palmatorias “en unas sortijas de oja de lata que hay en el mismo altar” y cuatro bujías que había sobre “la tabla que esta sobre las quatro cabezas”²³⁴. Además se vestía el altar con un buen frontal, mantel y palia. Acabada la letanía se apagaba y cerraba el altar. Por su significado dentro de las prácticas culturales de los jesuitas este retablo fue definido por Constanza Villalobos como “Fábrica de mártires neogranadinos”²³⁵, espacio dedicado a cantar la fe inquebrantable ante las adversidades²³⁶.

Cuando se despojó a los jesuitas del templo y fue entregado al arzobispado como templo auxiliar se hizo un minucioso inventario de los relicarios fechado en 16 de septiembre de 1776.

Ca. 1688-1700. Tabernáculo, Iglesia del Sagrario

El Sagrario fue un empeño personal de Gabriel Gómez de Sandoval, que siendo tesorero y mayordomo de la cofradía del Santísimo, compró por 640 patacones unos terrenos adyacentes a la catedral en 1659. La primera piedra se puso el 28 de octubre de 1656 y su arquitectura fue bendecida el 17 de enero de 1700 por el arzobispo fray Ignacio de Urbina²³⁷. Siete meses después, al fallecer Sandoval el 5 de agosto, no se habían terminado los trabajos del púlpito, ni tampoco se había culminado el dorado del artesonado, el coro y el cancel. Sin embargo, el tabernáculo ya estaba acabado en esa fecha pues no se relaciona como obra pendiente, y, al año siguiente, ya era descrito en la crónica del Padre Zamora²³⁸:

233 HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. “La iglesia de San Ignacio de Bogotá”. En *Anuario de Estudios Americanos* (Madrid), 5 (1948), pp. 519-520.

234 BNC. Manuscritos, índ. 68, lib. 52, f. 36v. *Usos y costumbres de esta sacristía de este Colegio Máximo*. 1-I-1755.

235 Cfr. Villalobos 2012, pp. 161-197.

236 Sobre el ideal del cuerpo sufriente dentro de la sociedad neogranadina véase BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. “El cuerpo exhibido, purificado y revelado. Experiencias barrocas coloniales”. En AA.VV. *Habēas corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer]*. Bogotá: Banco de la República, 2010, pp. 29-32.

237 Sahamuel 2013, pp. 30-33.

238 Zamora 1701, pp. 507-508.

[A toda obra] excede la del Sagrario, en que se guarda el Santissimo Sacramento. Esta en medio de la Capilla mayor, y sobre gradas una basa con quatro Altares, en que aun tiempo pueden celebrar quatro Sacerdotes descubiertos à quantos en toda la Iglesia asistieren al Santo Sacrificio de la Missa. Sobre este Altar puesto un quadro, como Ciudad de Dios, en que está presente el Rey del Cielo, y de la tierra, le sirve de Palacio un Sagrario en forma de Torre ochavada, con tres cuerpos proporcionados, fabricados de evano, carey, y marfil, con remates, y labores de bronce dorado. Sie[n]do de muchos años el tiempo que se consumió en esta obra, parece corto à los que admiran la variedad de perfecciones en tan prolixas, ingeniosas, y sutiles curiosidades. Aun aviendo dado à Francisco de Acuña, Artifice ingenioso de este prodigio mas de seis mil pesos solo por sus manos, parece poco, respecto de lo que merece una obra que pareciera singular entre las mas admirables, que ay en la Europa.

En la historiografía ha sido común intitular al artífice de esta grandiosa obra con el nombre de “Miguel”²³⁹ en lugar de Francisco, sin embargo las crónicas más antiguas como la transcrita (contemporánea de su ejecución) coinciden en que se llamaba Francisco de Acuña. Parece deberse a Eladio Vergara este cambio nominativo, no siendo la única discrepancia que presenta respecto de las demás informaciones que aporta, pues eleva a 6.400 pesos el coste de la magnífica torre eucarística²⁴⁰. La suntuosa obra fue alabada por los viajeros que alcanzaron a verla en su paso por Bogotá como Alexander von Humboldt²⁴¹ y el naturalista jesuita Antonio Julián²⁴².

El remate de aquella torre eucarística de ocho caras y tres cuerpos era una cúpula sobre la que había “una hermosa Estatua de la Virtud de la Fe”²⁴³. Respecto a las columnas utilizadas, el hecho de que se usara el orden de Salomón en la portada de piedra del templo, así como en el púlpito, confeccionado también por Acuña, ha dado pie a decir que las columnas del tabernáculo también eran de este estilo. Lo cierto es que eran soportes de sección cilíndrica y capiteles corintios. Los fustes de dos de sus cuerpos tenían estrías diagonales e imoscapo de junquillos,

239 VERGARA, Eladio. *La Capilla de Sagrario de Bogotá*. Bogotá: A. Greñas, 1886, p. 33; SANZ DE SANTAMARÍA, Bernardo. *Guía de la capilla del sagrario de Bogotá*. Bogotá: Italgraf, 1968, s.p.; GIL TOVAR, Francisco. “La imaginaria de los siglos XVII y XVIII”. En BARNEY CABRERA, Eugenio (dir.). *Historia del Arte Colombiano*. Bogotá: Salvat Editores, 1986, v. 4, p. 987; Sebastián 2006, p. 87.

240 VERGARA, Eladio. *La Capilla de Sagrario de Bogotá*. Bogotá: A. Greñas, 1886, p. 33.

241 Gil 1986c, p. 987.

242 JULIÁN, Antonio. *La perla de América*. Madrid: Por don Antonio de Sancha, 1787.

243 El tabernáculo del Sagrario se ha relacionado con un posible modelo proveniente de la platería: las custodias procesionales de Juan de Arfe, cfr. Gil y Arbeláez 1968, p. 121.

mientras en el tercero las estrías diagonales alternaban su dirección en zig-zag. El aspecto original del tabernáculo podemos conocerlo gracias a un cuadro alegórico que se conserva en el mismo templo y muestra dos vistas del mismo²⁴⁴.

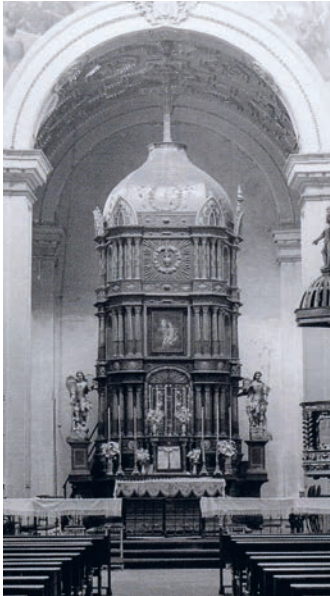


Imagen de 1930 que muestra la reconstrucción del tabernáculo de 1881. Iglesia del Sagrario, Bogotá.



Vista actual del tabernáculo con la reconstrucción hecha por la familia Ramelli durante el segundo cuarto del s. XX.

Los soportes del tabernáculo, al igual que otros elementos procedentes de la construcción original, fueron reutilizados en las reconstrucciones posteriores que se han hecho del templete. El terremoto de 1827 supuso la primera destrucción del tabernáculo al caer la cúpula del edificio sobre él destruyéndolo. En 1858 Ignacio de Vergara contrató una nueva fábrica pero tampoco duraría mucho esta versión puesto que sabemos que en 1881 se inauguraba una torre octógona que debía parecerse algo más a la original, al menos en planta. En 1917 hubo un nuevo terremoto que

244 Hemos tenido ocasión de estudiarlo recientemente en otro lugar. Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. “De Madrid al cielo, pasando por la Nueva Granada. el sargento mayor Gabriel Gómez de Sandoval cumple la profecía y erige la Capilla del Sagrario”. En *Actas del IV Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, CEIBA, en prensa.

volvió a dañar la estructura y en 1943 Juan Crisóstomo afirmaba que iba a ser cambiado por un altar nuevo que se apoyara en la pared del presbiterio²⁴⁵. La última versión fue ejecutada por el taller de la familia Ramelli durante el segundo cuarto de siglo XX²⁴⁶. Esta última es la que contemplamos hoy. Se constata junto a la pervivencia de las columnas, las formas ovaladas de carey del arquitrabe, similares a las que mantiene el púlpito.



Singular y Divina Providencia sobre la erección de la Capilla del Sagrario de Santafé
(dos detalles alusivos al tabernáculo), anónimo santafereño, 1798.
Capilla del Sagrario, Bogotá.

245 CRISÓSTOMO GARCÍA, Juan. "Guía de las principales iglesias bogotanas". Boletín de historia y antigüedades (Bogotá), 342-343 (1943), p. 422.

246 Sahamuel 2013, p. 35.

Antes de 1700. Varios retablos del Convento de Santo Domingo

Al momento de ser publicada la crónica del Padre Zamora en 1701, el fraile dominico describe varios retablos existentes en el Convento de Santo Domingo de los que no precisa cronología o mecenas. Uno de los más importantes debió ser el de la Capilla de San Jerónimo, ubicada en la cabecera del templo haciendo contrapeso a la del Rosario²⁴⁷. Igualmente, en la testera de la Sacristía había “un retablo dorado, en que està N. P. Santo Domingo, quando la Virgen Santissima lo favoreció tanto, que despues de aver celebrado, lo desnudò de las vestiduras Sacerdotales”²⁴⁸. Otras zonas del convento también poseían retablos, como las esquinas del claustro o la portería de entrada, construido este último por el hermano fray Pedro de Ribera, criollo santafereño que ejercía como portero y había profesado de lego en 1635: “Los que entraban, y salian, viéndolo con los Abitos tan rotos, y deshechos, le daban algunas limosnas, de que hizo un Retablo para el Santo Christo de la Porteria, sacando de su desnudez, y abatimiento, con que servir à Christo Cruzificado”²⁴⁹.

Entre 1680-1700. Retablos de la Sacristía, Iglesia de San Francisco

En la sacristía de la Iglesia de San Francisco de Bogotá, ocupando las dos testeras de la estancia, se conservan los importantísimos retablos de San José y Jesús Nazareno. No es cierto que estos conjuntos sean una “prolongación del celeberrimo altar mayor”²⁵⁰, pues no coinciden ni en autoría, ni en cronología, ni en estilo. El *Retablo de San José* presenta una hornacina central donde se encuentra la efigie del santo patriarca flanqueada por columnas salomónicas vestidas de parra. Sobre el frontón partido y avolutado descansan dos ángeles que sostienen una corona de rosas. Hasta aquí se ha seguido el esquema propio de un retablo tradicional. Sin embargo, el resto de la superficie disponible en el paramento ha sido colmada con un trabajo de abigarrada talla: abajo van cuatro parejas de angelillos dispuestos en reflejo especular entre hojarascas doradas, sobre ellos dos pinturas atribuidas a Vázquez Ceballos representan la *Muerte y Glorificación de San José*, y, rematando el conjunto a modo de arquivolta, un altorrelieve con la escena de la Anunciación.

247 Zamora 1701, p. 373.

248 *Ibidem*, p. 374.

249 Zamora 1702, p. 383.

250 Hernández de Alba 1938, p. 83.



Retablo de san José, obrador neogranadino, entre 1680-1700. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Francisco, Bogotá.

El blasón nobiliario que hay situado en el frontón nos da una buena pista sobre la cronología y el comitente del retablo. Se trata de un escudo jaquelado que tiene piezas de plata y azur en la parte izquierda, correspondientes al apellido Álvarez, y ocho piezas de oro y siete de veros en la derecha correspondientes al apellido Velasco, aportando éste último la bordura componada con las armas de Castilla y León. Con estos apellidos hubo varios personajes en la ciudad que pudieron hacer el encargo: Gabriel Álvarez de Velasco, español nacido en Galicia que fue oidor de la audiencia de Santafé, y su hijo Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla, nacido en Nueva Granada en 1647, donde fue nombrado gobernador de Santafé en 1667 y alcalde ordinario de primer voto en 1687. Por el

avanzado barroquismo del retablo creemos que debe tratarse más bien del segundo de los citados, Francisco Álvarez de Velasco, más conocido por su faceta literaria (escribió *Rhytmica sacra, moral y laudatoria* en 1703), y por su admiración por la escritora novohispana Sor Juana Inés de la Cruz²⁵¹. Es probable que encargara el retablo franciscano a finales del siglo XVII pues en 1700 fue nombrado procurador del cabildo y viajó a España muriendo en Madrid en 1704.



Retablo del Nazareno, obrador neogranadino, entre 1680-1700.
Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Francisco, Bogotá.

251 VÁZQUEZ VARELA, Ainara y MARÍN LEOZ, Juana María. “Señores del muy ilustre Cabildo”. *Diccionario biográfico del capítulo municipal de Santa Fe (1700-1810)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017, s.p., ver entrada “Álvarez Velasco Zorrilla, Francisco”. Sobre su faceta de poeta y admirador de Sor Juana Inés de la Cruz véase: PORRAS COLLANTES, Ernesto. “Otras noticias –y las últimas– sobre la prosaica vida de Don Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla”. *Literatura: teoría, historia y crítica* (Bogotá), 2 (2000), pp. 11-20; JURADO VALENCIA, Fabio. “Red/es-cubrimiento de textos. La escritura de Francisco Álvarez sobre la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Enunciación* (Bogotá), 7 (2002), pp. 96-103; y DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. “La versificación de Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1647-1704)”. *Bulletin hispanique* (Pessac), 118 (2016), pp. 493-516.

El *Retablo del Nazareno* por su parte, no presenta ningún elemento heráldico que permita su contextualización, lo que no es óbice para considerarlo de la misma época y obrador. Quién es el escultor que está detrás de estos trabajos es imposible de saber hasta que no aparezca alguna documentación al respecto. A falta de un nombre propio, lo que sí parece claro es que se trata del mismo artífice que hemos bautizado con el nombre de “Maestro de los ángeles”. Las imágenes del Nazareno, el Cirineo y el sayón se encuentran alojadas en un gran tabernáculo cubierto por una cúpula calada de motivos vegetales. Flanqueando este núcleo central se encuentran los relieves yacentes de *María Magdalena* y *María Egipciaca* penitentes, y, en la parte superior, Santo Domingo, San Buenaventura y un coro de ángeles entre los que destaca uno central que toca la trompeta en actitud de anuncio.

Estos retablos franciscanos constituyen una de las notas de mayor barroquismo dentro de toda la retabística neogranadina, taimada por naturaleza.

Entre 1686-1704. Retablo mayor, Iglesia de la Candelaria

La construcción de la iglesia actual de la Candelaria comienza el 27 de junio de 1686 y se bendice en el 28 de diciembre de 1703²⁵². El ensamblaje del gran retablo mayor del templo debió hacerse de forma simultánea pues al año siguiente, el 8 de enero de 1704, fray Carlos de San Diego daba fe de que había sido costeadado por el notario público mayor don Juan Obando, calificándolo de “ostentoso, gallardo, bien discurrido y majestuoso altar nuevo de nueve cuerpos (...) con especiales aseos y adornos”²⁵³.

En contraposición a la ya tradicional traza de retícula, el Barroco se manifiesta en la profusa decoración aplicada sobre las diferentes superficies. En las columnas, la “anilla que ciñe el tercio inferior de la caña separa dos tipos de ornamentación: en la parte baja, hojas y frutas de vigorosa labra, y en la superior, el tallo de vid con hojas y racimos,

252 Hernández de Alba 1938, p. 157.

253 “Relación de la Fábrica de la Yglesia de este Colegio de San Nicolás de Tolentino de Religiosos Descalzos de N. P. S. Agustín de esta Ciudad de Santa Fe en el Nuevo Reino de Granada”, manuscrito de fray Carlos de San Diego que se conservaba en el archivo del convento cuando lo citó Alba. Cfr. Hernández de Alba 1938, p. 157.

enrollándose en espiral”²⁵⁴. Las columnas, pseudosalomónicas, empiezan a tomar volumen.



Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1686-1704.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de la Candelaria, Bogotá.

254 Cfr. Marco 1956, pp. 265-266.

1707. Retablo mayor, Iglesia de Santa Bárbara

El arzobispo Ignacio de Urbina, difunto en 1702 había dejado 300 patacones para que se labrase un retablo dedicado a San Nicolás de Mira en la Iglesia de Santa Bárbara. Sin embargo, el cura de esta parroquial, don Miguel Carlos de Sorza, pedía licencia en 1707 para poder aplicar ese dinero y otras limosnas en la fabricación de un nuevo retablo mayor “porque con la cantidad referida no ai bastante para comensar dicha obra, y de ai nace que no solo no se logra la voluntad de dicho Sr. Illmo. sino que à la yglesia se le sigue el perjuicio de no lorar uno ni otro tabernaculo”²⁵⁵. Para no contravenir la voluntad del difunto proponía colocar la escultura del santo de Mira en dicho retablo. Obtenido el permiso, se pregonó la obra los días 6, 10, 15 y 20 y se clavó una cédula con el ofrecimiento en la puerta del juzgado, pero no hubo nadie que hiciera postura por la obra.



Retablo mayor, Jacome Oliveros, 1707. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de Santa Bárbara, Bogotá.

255 AGN. Colonia, Conventos, t. 23, f. 160r. *Traspaso de caudales, posturas y contrato para la fabricación del retablo mayor de la Iglesia de Bárbara. 6-V-1707 a 7-X-1707.*

Finalmente, el 13 de octubre de 1707, se consigue firmar el contrato pertinente con un tal Jacome Oliveros, ensamblador que también era presbítero, el cual se obligaba a “hazer el tabernaculo para el altar mayor de Señora Santa Barbara y ponerlo en toda perfeccion segun el mapa que esta firmado de mi mano (...) un año o antes si antes se acabare por precio de ochosientos y sinquenta patacones”²⁵⁶. Presenta dos cuerpos y tres calles tapizados por una densa piel decorativa a base de roleos vegetales y frutas.

En 1740 se encargó una nueva hechura de *Santa Bárbara* a Pedro Laboria y enseguida se vio la necesidad de construirle un camarín a esta nueva imagen. Se acopló este espacio a la testera, al modo de otros camarines neogranadinos, siendo acabada la obra el 4 de febrero de 1742²⁵⁷. A principios del siglo XX se suprimió el camarín original y con sus piezas se construyó el actual invadiendo el presbiterio²⁵⁸.

Entre 1700-1709. Retablo de la Virgen de Loreto, Iglesia de San Ignacio

Antes de ser sustituido este retablo, la *Virgen de Loreto* tuvo otro anterior hecho durante la primera mitad del siglo XVII. El 28 de enero de 1659 era descrito así: “un retablo de quatro columnas doradas con tres lienzos grandes de pintura y otros quatro chiquitos, en el qual retablo esta una ymagen de bulto de nra. Señora de Loreto con el niño Jesús y quatro ángeles”²⁵⁹. El actual retablo fue hecho durante la primera década del siglo XVIII por el Padre Martín Niño, administrador de la congregación, que falleció en 1709: “con limoznas hizo, y costèò enteramente el retablo nuevo que oy tiene la Congregacion, pero [no] se hallo que huviesse escrito el Padre ni en este libro, ni en otro alguno, gasto y recibo de ella”²⁶⁰. La cita se refiere al *Libro de la Congregación de Loreto*, donde además se da cuenta de que en origen el retablo tuvo unas puertas que ocultaban a la virgen, siendo suprimidas en 1709, como pone de manifiesto la siguiente partida: “It. treinta pesos en que se vendieron las puertas de madera doradas y nuevas

256 Ibidem, f. 162r.

257 Ibáñez 1913, p. 71.

258 Sebastián 1965, p. 67.

259 AGN. Colonia, *Curas y Obispos*, t. 19, d. 21, f. 392v. *Libro de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto que por autoridad apostolica esta fundado en este colegio y casa de la compañía de esta ciudad de sancta fee de bogota*. 1630 a 1739.

260 Ibidem, f. 343r.

que tenía el nicho de N^a S^a, en cuyo lugar se puso el velo que oy tiene²⁶¹. Es uno de los retablos de la Compañía que menos alteraciones ha sufrido a lo largo del tiempo. Según el inventario hecho tras la expulsión de los jesuitas lo único que se ha perdido son los enchapes de plata que tenía la casa de la virgen y los tres arcos del primer cuerpo, también de plata, todo ello valorado en sesenta y un marcos de plata²⁶². Es fácil explicar la riqueza de este retablo si tenemos en cuenta cuales que los miembros de la Congregación de Loreto eran los caballeros principales de la ciudad. En 1889 Lázaro María Girón en 1889 describía el altar como una “magnífica obra de talla en madera. Sus columnas corintias, que están ahuecadas, las forman bellos calados en forma de ramasones, de figuras de ángeles y de ornamentaciones varias; y en ellas hay, relativamente, trabajos que se acercan mucho en delicadeza a las obras que con tanto primor cincela la laboriosidad de los chinos”²⁶³. En el mismo sentido, la historiografía del siglo XX ha destacado la gran libertad compositiva de las columnas así como el gran contraste que presenta esta obra sí se compara con “la fría regularidad del retablo mayor”²⁶⁴.

Los ángeles anunciadores colocados sobre los pilares de la capilla fueron añadidos en 1713 pues en julio de ese año la congregación anotaba como gasto 195 pesos y 5 reales por “la obra añadida al retablo, en las pilastras, en lo pagado al carpintero, dorador, oro, y hechura de los angeles, encarnarlos”²⁶⁵. No sabemos la inscripción que tendrían en origen estos ángeles pero cinco años más tarde, en 1718, se modificaron las tarjas para incluir los textos actuales con las indulgencias otorgadas por el arzobispo Francisco del Rincón²⁶⁶. Se pagaban en este ocasión

261 *Ibidem*, f. 343v.

262 AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, f. 233r-v. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-IX-1776 a 1-X-1783.

263 Ibáñez 1913, p. 90.

264 Gil y Arbeláez 1968, p. 119. En el mismo sentido Hernández de Alba 1938, p. 100 y ACUÑA, Luis Alberto. *Historia Extensa de Colombia. La Escultura*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967, v. XXX, t. 3, pp. 173-174.

265 AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 19, d. 21, f. 373r. *Libro de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto que por autoridad apostolica esta fundado en este colegio y casa de la compañía de esta ciudad de sancta fee de bogota*. 1630 a 1739.

266 En el de la izquierda se lee: “El ilustrísimo y reverendísimo señor arzobispo maestro don fray Francisco del Rincón concede quarenta dias de indulgencia a los que rezaren una Salve en este altar de N^a S^a de Loreto”. El de la derecha recordaba al devoto la oración que debía repetir: “Dios te salve

“cuatro pesos y quatro reales de costo de tablas, manos del carpintero, oro, colores y manos del pintor”²⁶⁷.



Retablo de Loreto, obrador neogranadino, entre 1700-1709. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá.

141

hija de Dios padre, Dios te salve madre de Dios hijo, Dios te salve esposa del Espíritu Santo, Dios te salve templo y sagrario de la Santísima Trinidad.

267 AGN. Colonia, *Curas y Obispos*, t. 19, d. 21, f. 378r. *Libro de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto que por autoridad apostolica esta fundado en este colegio y casa de la compañía de esta ciudad de sancta fee de bogota*. 1630 a 1739.



Ángeles, obrador neogranadino, 1713, modificado en 1718.
Escultura en madera tallada y policromada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá.

Ca. 1680-1720. Puertas de camarín, Museo Nacional

Rey-Márquez ha relacionado estas puertas con el desaparecido camarín de la Virgen del Rosario de Santafé, algo que podría ser plausible. En algún momento del siglo XX pasó al mercado del arte siendo comprada por el matrimonio Luis Ospina Vázquez e Isabel Lleras que la instalaron en su casa de Medellín junto a otras antigüedades; así lo muestra una fotografía que se conserva en la Biblioteca Pública Piloto de aquella ciudad²⁶⁸. La obra pertenece actualmente al Banco de la República y está expuesta en el Museo Nacional.

268 REY-MÁRQUEZ, Juan Ricardo. "Imágenes de la Pasión en dos cofradías neogranadinas. II. El camarín de la Dolorosa en tres momentos". *Cuadernos de Curaduría* (Bogotá), 4 (2006), s.p.

Una abigarrada hojarasca enmarca una tarja cuyo marco es un rosario. En su interior se encuentra el anagrama mariano y el corazón traspasado de la profecía de Simeón rodeados por un rosario. Las *arma christi* presentes en la composición (tenazas, martillo y corona de espinas sujeta por dos ángeles plañideros) hacen de estas puertas un elemento muy apropiado para el camarín de una advocación de tipo pasionista, como podría ser la Virgen de los Dolores.



Puertas de camarín, obrador neogranadino, ca. 1680-1720.
Trabajo en madera tallada y policromada, Museo Nacional, Bogotá.

Entre 1700-1720. Retablo mayor, Iglesia de las Aguas

La Iglesia de las Aguas fue acabada en 1690 y bendecida el 7 de marzo, trasladándose allí la pintura de la titular el Domingo de Ramos²⁶⁹. El tantas veces nombrado fray Alonso de Zamora fue prior del convento hasta en dos ocasiones siendo llamativo que en su crónica publicada en 1701 no se refiere a la existencia del gran retablo mayor entre los aumentos de la fundación. Debió realizarse en los años subsiguientes. La pintura de la *Virgen de las Aguas* que dio origen al santuario está flanqueada por dos relieves dedicados a *La entrega del Rosario a Santo Domingo* y *La visión de San Pío V*. Las calles extremas del retablo se disponen de forma oblicua a la testera y contenían las cuatro imágenes de bulto de santas dominicas

²⁶⁹ Zamora 1701, pp. 519-520.

que hoy están en el primer nivel. Remata un frontón curvo con el busto de Dios Padre según la tradición manierista sevillana.

Lo más interesante son las ménsulas y las columnas. Las ménsulas prescinden de la tradicional hoja de acanto para convertirse en escaparate de una amplia gama de vegetales (granadas, alcachofas, plátanos...). Las columnas parten del tradicional fuste melcochado que se enriquece con lazadas, flores y frutas.



Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1700-1720.
Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de las Aguas, Bogotá.

Entre 1725-1730. Retablo, Capilla del Colegio del Rosario

Hay noticias de que en 1730 se había elaborado un nuevo retablo para la Capilla del Colegio Rosario gracias a “las rentas dejadas por el rector,

doctor Luis Antonio de Berrío y Mendoza²⁷⁰. Esta nueva obra debió confeccionarse entre 1725 en que Berrío fue nombrado rector del colegio²⁷¹, y 1730 en que murió dejando sus bienes a dicha institución. No sabemos como pudo ser esta obra ya que el aspecto actual del retablo mayor se debe a la recomposición que hizo Luis Alberto Acuña en 1953 usando elementos antiguos²⁷².



Retablo de la Piedad, obrador neogranadino, ca. 1732. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de la Candelaria, Bogotá. Fuente: Hernández de Alba 1938, s.p., fig. 108.

Ca. 1732. Retablo de la Trinidad, Iglesia de la Candelaria

El retablo decoró la capilla de enterramiento familiar de José Prieto de Salazar, regidor y tesorero de la Casa de la Moneda, y su esposa Mariana de Ricaurte, lo que nos permite ajustar en cierto modo la cronología. Salazar había solicitado su patronato el día 2 de mayo de 1732: “para que ninguna persona, casa o familia pueda disponer de ella en vida, ni en

145

270 Sahamuel 2013, p. 176.

271 AGN. Archivo Anexo, Instrucción Pública, t. 1, ff. 714r-715r. *Real Cédula dirigida a Luis Antonio de Berrío y Mendoza confirmando su nominación por rector del Colegio Mayor del Rosario hecha en noviembre de 1725*. 31-III-1727.

272 VILLEGAS, Benjamín (ed.). *Tesoros del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. 350 años*. Bogotá: Villegas Editores, 2003, p. 74.

muerte, ni menos pueda alguno enterrarse sin mi consentimiento y yo lo pueda hacer con mis hijos y familia como me pareciere²⁷³. El día 9 del mismo mes fue satisfecha su pretensión por parte de fray Alonso de San Nicolás, presidente del Capítulo Provincial de los recoletos. La imagen de la *Piedad* que presidía la capilla desapareció en el siglo XX y fue sustituida por un grupo escultórico de la Trinidad.

Ca. 1720-1740. Retablos mayor y laterales, Iglesia de San Juan de Dios

Los retablos de la Iglesia de San Juan de Dios fueron construidos en un lapso de tiempo relativamente corto, entre 1720 y 1740, lo que les otorgó una gran unidad estilística. Lamentablemente, algunos se han perdido y todos sin excepción han sido modificados. La pérdida más significativa en este sentido es el gran retablo mayor que ocupaba la testera descrito en 1756²⁷⁴:

Primeramente el Altar mayor de madera, todo dorado, de tres cuerpos, en el que están ocho nichos, y en ellos las efigies siguientes: La de N. S. Padre de bulto con un crucifijo el mano, de marfil en cruz de madera. Iten la del Archangel San Raphael, la del Señor San Francisco con su Guión; La del Señor Santo Domingo; La de San Roque; la de Santa Lucía; y las tres de los SSmôs Señores Jesus, María y Joseph; It. aquí mismo el sagrario en donde se encierra la Custodia ~~con un arco de flores de mano~~, tres espejos, tiene puertas con chapa, y ~~have~~, dos espejos ovalados con marco dorado, sobre las columnas; y la efigie de bulto del Espíritu Santo encima de dho sagrario de plata. En la puerta del sagrario de abaxo tiene una lámina de N^a. S^a. de Dolores con vidriera (...) Itt. Un frontal de madera todo dorado deste Altar, y los dos Coraterales de madera en campo blanco, con sus molduras, y sobrepuestos de dorados.

A raíz de la visita canónica del 17 de abril de 1774 sabemos que en el retablo se había cambiado la imagen central por la de la *Virgen de la Misericordia* de vestir²⁷⁵. Posteriormente, en 1891, Ibáñez nos da

273 Hernández de Alba 1938, pp. 155-156.

274 AMSJDCP, Ar. VI-1º, f. 8r. *Libro de inventarios de este Convento Hospital de Jesus, Maria, y Señor San Joseph de esta Corte. Fecho por el R Padre Fr. Joseph de Alvarado Presidente de dicho Convento por mandado N. R. P Mrò. Vicario Proincial Fr. Juan Antonio de Guzmàn en 4 de Agosto de 1756 años. 1756 a 1766.* El inventario de 1766, en el mismo libro, copia la misma información sin variación.

275 AGN. Colonia, Conventos, t. 29, f. 11r. *Autos de la visita hecha por fray Nicolás de la Concepción y Delgado, visitador y reformador general, en el Convento Hospital de Santafé de Bogotá. 17-IV-1774 a 1775.*

cuenta de cómo se liquidó este retablo barroco al son de los postulados neoclásicos²⁷⁶:

El altar principal, que ocupa la testera sur de la iglesia, está sostenida por 4 columnas pareadas, modernas, de fustes lisos, con capiteles, sobre los cuales pasa una cornisa de buen gusto por su severa ornamentación: El segundo cuerpo del altar ostenta una pintura al óleo de una escena de la vida de San Juan de Dios. En el centro de este altar se abre amplia puerta que guarda el sagrario. Todo está pintado de blanco y lo construyó el señor Honorio Navarro para reemplazar una obra de nogal, también moderna, que no obedecía a plan ni orden arquitectónico alguno.



Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1720-1740. Trabajo en madera tallada y policromada, 565 x 431 x 68 cm, Iglesia de San Juan de Dios, Bogotá.

Tras los diferentes avatares que ha sufrido el antiguo templo hospitalario, hoy es uno de los antiguos retablos laterales el que ocupa el presbiterio. Muestra las características generales de todos sus retablos: tres calles y un ático, columnas salomónicas, hornacinas aveneradas y

276 Citado en VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo y VARGAS MURCIA, Laura. *Iglesia de San Juan de Dios*. Bogotá: Arquidiócesis, 2004, p. 53.

cartones calados para suavizar la transición entre el cuerpo superior y el inferior. Sigue este mismo modelo el altar de la Trinidad, que en un principio estuvo dedicado a Nuestra Señora del Topo. Estamos ante un buen ejemplo de cómo han sido modificados los retablos de la iglesia: al centro estaba una pintura y no una hornacina, flanqueándola, en las hornacinas laterales se encontraban diferentes advocaciones (San José y Santa Teresa), y, el ático que hoy está semidestruido contenía un conjunto escultórico formado por Jesús, María y José, de ahí su proporción oblonga.



Retablo de la Trinidad, obrador neogranadino, entre 1720-1740. Trabajo en madera tallada y policromada, 552 x 405 x 64 cm, Iglesia de San Juan de Dios, Bogotá.

Al otro lado de la iglesia, el *Retablo de San Antonio*, presenta una estructura mucho más sencilla con calle y cuerpos únicos, aunque mantiene el orden salomónico y el decorativismo propios de la época. Según el inventario de 1756 el retablo proviene de la capilla adyacente a la testera, donde se encontraba el camarín de San Cayetano²⁷⁷. A la vista de

²⁷⁷ AMSJDCP. Ar. VI-1º, f. 9v. *Libro de inventarios de este Convento Hospital de Jesus, Maria, y Señor San Joseph de esta Corte. Fecho por el R Padre Fr. Joseph de Alvarado Presidente de dicho Convento*

dicho documento es curioso comprobar que todos los retablos del lado de la Epístola están trocados. Seguramente se deba a la apertura de la Carrera 10 y sus consecuencias, pues hasta 1894 ese costado de la iglesia estaba reforzado al exterior por unos machones que al considerarse que afeaban la nueva vía fueron suprimidos. Es probablemente el momento en que se abre la puerta del costado y se reorganizan los retablos. Tampoco está en su sitio el *Retablo de San Francisco de Paula*, sin duda el más interesante de todos, cabiendo plantear la intervención de Pedro Laboria en su diseño. El motivo principal del mismo es la escultura que Pedro Laboria talló hacia 1738-1743, lo que nos sirve para aproximar su fecha de ejecución. Aquí irrumpe por primera vez el estilo rococó en la retablística neogranadina, algo que se puede apreciar en los motivos que tapizan los fustes de las columnas o la cartela asimétrica que contiene el lema del santo sobre la clave del arco. También son muy interesantes las columnas dispuestas en esviaje.



Retablo de San Antonio, obrador neogranadino, entre 1720-1740. Trabajo en madera tallada y policromada, 554 x 390 x 60 cm, Iglesia de San Juan de Dios, Bogotá.

por mandado N. R. P Maestro Vicario Provincial Fr. Juan Antonio de Guzmán en 4 de Agosto de 1756 años. 1756 a 1766.



*Retablo de San Francisco de Paula, ¿diseño de Pedro Laboria?, entre 1738-1743.
Trabajo en madera tallada y policromada, 549 x 434 x 120 cm,
Iglesia de San Juan de Dios, Bogotá.*

Ca. 1743. Camarín del Santuario de la Peña

Por la petición que hiciera el capellán de la Ermita de la Peña para recoger limosnas a beneficio de este santuario bogotano sabemos que en 1743 se estaba fabricando un camarín para colocar “con mexor decencia”²⁷⁸ el conocido grupo escultórico. Este camarín venía a completar el retablo que ya existía y que fue consignado en el inventario del día 29 de mayo de 1742 como un “altar mayor de madera, y quatro pinturas, el qual se doró en mi tiempo”²⁷⁹, lo que indica que la fábrica debió ser anterior a la custodia del Bachiller Baltasar de Mesa y que el acabó rematando su dorado. Según informaciones suministradas por Struve Haker los restos de este retablo barroco se conservaron durante algún tiempo en dos

278 AGN. Colonia, Asuntos civiles de Cundinamarca, t. 38, f. 634. 27-IV-1743. Citado en STRUVE HAKER, Ricardo. *El Santuario Nacional de Nuestra Señora de la Peña*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 1955, p. 102.

279 Cfr. Libro de Inventario y Cofradía de Nuestra Señora de la Peña. Transcrito en Struve 1955, p. 105.

pedazos, “uno en el Museo Colonial del Santuario, y otro en la Casa del Seminario, en El Ocaso, donde fue utilizado para el altar”²⁸⁰.

Entre 1730-1750. Retablos laterales, Iglesia de San Ignacio

Los retablos de la Compañía dedicados a la *Virgen de la Strada* y a *San José* estuvieron ocupados en el siglo XVIII por las esculturas de la *Magdalena* y *Santa Catalina*, reubicadas en el ático del altar de San Francisco Javier durante la reorganización de cultos que tuvo lugar en el templo. La *Madonna Della Strada* o del Buen Camino es una advocación importante para los jesuitas ya que fue promovida por San Ignacio. Así era descrito el altar antes del cambio²⁸¹:

el altar de santa Maria Magdalena que se compone de retablo de un cuerpo con quatro columnas en la parte principal colocada la estatua de dicha santa de vara y media de alto; al lado derecho otra mas mediana de Sr. Carlos Borromeo, y al siniestro otra de San Stanislao de Koska en la parte superior una pintura de vara de largo de tres quartas de ancho que reprecenta al buen Pastor.

La imagen de la *Magdalena* se habría labrado hacia 1660, año en que fallecía el padre jesuita José Dadey, misionero natural de Saboya y uno de los cuatro primeros fundadores jesuitas en el Nuevo Reino, el cual dispuso su enterramiento en la capilla de la Magdalena mandando hacer la efígie de bulto de la santa²⁸².

Por su parte, el actual *Retablo de San José* estuvo colocado donde hoy está el de las Reliquias y contenía las esculturas de *San Blas*, *San Juan Nepomuceno* y *San Francisco*, además de la ya mencionada imagen titular de la mártir de Alejandría²⁸³. Por último, tenemos que hablar del *Retablo de San Francisco de Borja*. La escultura principal fue hecha por Laboria entre 1749 y 1755 siendo colocada en un retablo anterior, circunstancia que se puede observar en la prolongación de la hornacina central, que antes estaba concebida para una escultura de menor tamaño. El ático conserva su pintura ovalada original con el tema de la *Imposición de la*

280 Struve 1955, p. 105.

281 AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, f. 232v. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-IX-1776 a 1-X-1783.

282 Flórez de Ocariz 1676, p. 224.

283 AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, ff. 216v-217r. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-IX-1776 a 1-X-1783.

*Casulla a San Ildefonso. En las hornacinas laterales, sin embargo, estaban San Estanislao de Kostka y San Luis Gonzaga*²⁸⁴.



152

*Retablo de la Virgen de la Strada, obrador neogranadino, entre 1730-1750.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá.*

284 *Ibidem*, f. 236r-v.

Los tres retablos fueron hechos por el mismo obrador bajo unos mismos lineamientos estéticos. Presentan columnas salomónicas con guirnaldas en las gargantas, áticos con formas más movidas y los remates de pirámides tan típicos de lo neogranadino han desaparecido por completo. En su lugar se disponen una especie de urnas vegetales. En dos de ellos irrumpe el color gracias a los fondos estrellados de sus hornacinas.



*Retablo de San José, obrador neogranadino, entre 1730-1750.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá.*



*Retablo de San Francisco de Borja, obrador neogranadino, entre 1730-1750.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá.*

Entre 1730-1750. Retablo de la Capilla privada, Palacio Arzobispal

En la capilla privada del Palacio Arzobispal de Bogotá existe un retablo que presenta las mismas características formales de las obras anteriores, por eso las datamos en la misma temporalidad.



Retablo de la capilla privada, obrador neogranadino, entre 1730-1750.
Trabajo en madera tallada y dorada, 500 x 544 x 100 cm, Palacio Arzobispal, Bogotá.



Retablo del Rapto de San Ignacio, ¿diseño de Pedro Laboria?, 1749.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá

1749. Retablo del Rapto, Iglesia de San Ignacio

El singular grupo escultórico del Rapto fue firmado por Pedro Laboria en 1749, fecha en la que debió ser concluido también el retablo²⁸⁵. El renuevo estilístico que significó la llegada de este escultor sanluqueño a Santafé afectó también a la retablística, y, de hecho, los retablos concebidos para mostrar sus esculturas presentan singularidades estilísticas totalmente ajenas al resto de la producción del momento. Esto nos da pie a plantear su intervención en las tareas de diseño. En este caso, se mantienen las columnas salomónicas empleadas en otros retablos laterales de la Compañía, pero se barroquizan los demás elementos bajo la influencia del tratado de Andrea Pozzo. Lo más llamativo es el entablamento del cuerpo bajo que se incurva por vez primera perdiendo la rigidez propia del retablo de casillero, mientras que el frontón partido queda reducido a pequeñas volutas aveneradas. En el ático se simulan en bajorrelieve una especie de columnas retorcidas totalmente inverosímiles que están emparentadas con las del altar juanino de *San Francisco de Paula*, lo que refuerza la conexión con Laboria.

Ca. 1750. Sección central del retablo mayor, Iglesia San Francisco

Tradicionalmente la historiografía ha repetido que la sección central del retablo de San Francisco, esa que vino a sustituir la obra de Ascucha, se labró en 1789²⁸⁶. Más recientemente, Luis Carlos Mantilla ha asegurado que el nuevo expositorio estaba a punto de concluirse en 1750²⁸⁷. Sin embargo ninguna de las dos informaciones se ha acompañado de fuente documental alguna que las sustente. Hasta que pueda ser contrastado, nos parece más plausible que el retablo pudiera modificarse a mediados de siglo, pues como afirmó Marco Dorta, “La parte central del retablo de San Ignacio es obra de la mismas manos”²⁸⁸. Podríamos estar de nuevo ante un diseño dado por Pedro Laboria, lo que vendría a explicar la aparición en Santafé de este barroco triunfante tan excepcional.

285 Por suerte este retablo se conserva según su aspecto original, cfr. AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, f. 212v. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-IX-1776 a 1-X-1783.

286 Marco 1956, pp. 269-270; Sebastián 1985, p. 591; Sebastián 2006, p. 89; Gila y Herrera 2010, p. 552; Herrera y Gila 2013, pp. 320-321.

287 Mantilla 2011, p. 16. También se ha soportado esta teoría en López Pérez 2011, pp. 12-13 y 17.

288 Marco 1956, p. 270.



Retablo mayor (parte central), ¿diseño de Pedro Laboria?, ca. 1750.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Francisco, Bogotá.

Se trata de una estructura de tres cuerpos con una calle central de planta convexa y dos entrecalles laterales cóncavas. El entablamento adquiere formas muy movidas al resaltar y amplificar la posición adelantada de las columnas, invadiendo asimismo las hornacinas superiores en los centros de la composición. Las columnas de fuste liso están ornamentadas con guirnaldas de rosas y las demás superficies se tapizan por minuciosas labores de rocalla. Cabe destacar el uso de la guardamalleta como motivo decorativo tanto en zócalos como en columnas (bajo capiteles e imoscapos).

Las esculturas son que se incorporaron al nuevo retablo son: *San Buenaventura*, *San Juan de Capistrano* y *San Diego de Alcalá* a la izquierda, *San Jaime de la Marca*, *San Bernardino de Siena* y *San Antonio de Padua* a la derecha. Al centro como no podía ser de otro modo encontramos a la *Inmaculada* y a *San Francisco*.



Retablo de San José, ¿diseño de Pedro Laboria?, 1757.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá.

1757. Retablo de San Joaquín, Iglesia de San Ignacio

El *Retablo de San Joaquín* estaba situado en la crujía adosada a la iglesia por la nave del Evangelio, entre ésta y el patio del actual Museo Colonial, donde un vestíbulo repartía el tránsito hacia la Capilla de los Príncipes y Capilla de San Joaquín. En 1767 se describe así esta sala²⁸⁹:

mediana y en ella un retablo de talla dorado en un cuerpo con quatro columnas en medio colocada una estatua muy hermosa de Señor San Joaquin con su Baculo de flores de mano (...) sobre la cornisa y en el friso de este retablo quatro espexos chicos ordinarios y a los coraterales dos dichos grandes con marcos de cristal y perfiles dorados y devaxo de cada uno una lamina romana de a tercia de altura y lo mismo de ancho, con marcos de cristal y sobrepuestos de brnze. Al pie de dicho santo esta un sagrario de madera dorada de una tercia de alto con un crucifixo.

159

²⁸⁹ AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, ff. 228v-229r. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-IX-1776 a 1-X-1783.

Han desaparecido los espejos sobrepuestos sobre las cornisas y el sagrario. La capilla fue inaugurado el 31 de julio de 1757 gracias al mecenazgo de María Rosalía de Santamaría, quien colocó en ella la efigie de San Joaquín traída por su difunto marido desde Cádiz²⁹⁰, al igual que otros espejos y lámparas que aún subsistían en el inventario de 1767: “Ytem dos cornucopias sin espexos con tres mecheros cada una. Ytem dos arañas de bronce como de vara y media de alto con doce mecheros cada una”²⁹¹. La escultura fue llevada al retablo mayor cuando el arzobispado administró el templo y durante el siglo XX la capilla estuvo ocupada por una moderna imagen de la Asunción. Tras la última restauración del edificio que lo ha mantenido cerrado durante catorce años hasta octubre de 2017, el retablo ha pasado a una estancia que se abre al sotacoro por el lado de la Epístola, dedicándose a una escultura igualmente moderna de *San José*. La pieza se concibió con un lenguaje vanguardista donde resalta el empleo de un gran frontón de líneas curvas. En su centro se halla el emblema mariano radiante, con orla de nubes y cabeza de querubines, similar al que Laboria colocó en el registro superior del *Rapto*. Las dos cartelas de diseño asimétrico alaban al antiguo titular del retablo. Sobre fondo oscuro y letra dorada se lee la frase *Potens in terra erit semen eius* (“Sus descendientes serán poderosos en la tierra”) extraída del Salmo 112. Sobre la clave del arco, en letra negra, *Laudemus virum gloriosum in generatione sua* (“Alabemos al varón glorioso en su generación”), antifona que solía ser recitada durante las novenas dedicadas al santo²⁹². De nuevo encontramos columnas en esviaje y fustes recubiertos de rosas y guadamayetas.

Entre 1750-1758. Antiguo retablo de la Sacristía, Iglesia de San Ignacio.

En la década los años cincuenta los jesuitas dotaron su sacristía con un retablo en el que estuvo colocado el *San Ignacio* de Pedro Laboria. En 1840 mientras el edificio estuvo en poder del arzobispado y por disposición del arzobispo Mosquera este retablo “se colocó yuxtapuesto delante del

290 Vargas Jurado 1902 (s. XVIII), p. 47.

291 AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, f. 229r. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-IX-1776 a 1-X-1783.

292 Un ejemplo de ello se puede encontrar en: MURCIA, Juan Bautista Joaquín. *Patrocinio del Glorioso Patriarca el Señor San Joaquín. Devoción utilissima a sus cinco especiales Prerrogativas*. Mallorca: En la Imprenta del Real Convento de S. Domingo, 1725, p. 347.

altar mayor (...) el cual corta irregularmente las columnas y nichos del principal, verdadero error artístico²⁹³. Efectivamente, el cuerpo principal se empotró en el viejo retablo mayor colocando en su hornacina la efigie del Sagrado Corazón y el frontón se encaramó en el ático del mismo. Asimismo, la escultura de *San Ignacio* acabó recalando en el segundo cuerpo del retablo mayor. De esta manera, podemos afirmar que el retablo ignaciano es fruto de una modificación ciertamente fortuita y no de una modificación dieciochesca debida al cambio de gusto artístico como se ha mantenido hasta ahora. Tampoco podemos leer la hornacina central como un “manifestador” pues nunca parece haber tenido esa función.



Retablo de la sacristía (reconstrucción digital), ¿diseño de Pedro Laboria?, entre 1750-1758. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Ignacio, Bogotá.

293 Ibáñez 1913, pp. 91-92.

Formalmente presenta los mismos elementos que los demás retablos que le atribuimos a Pedro Laboria: rocallas en el banco, columnas con guardamalletas y fustes festoneados con guirnaldas de rosas, cartela asimétrica en la cave del arco y frontón con motivo radiante que es en todo similar al del *Retablo de San Joaquín*. En la imagen que presentamos junto a estas líneas, conseguida mediante técnicas de reconstrucción digital, se puede apreciar el aspecto original que debió tener el retablo.

Ca. 1750-1760. Retablo del Chapetón, Iglesia de San Francisco

Sobre este retablo ha habido una cierta confusión en cuanto a su cronología y autor, pues en varias ocasiones se ha atribuido al mismo artífice del retablo mayor, Ignacio García de Ascucha²⁹⁴. Marco Dorta ya se pronunció en contra de esta tesis cuando afirmó que “el retablo de la capilla del ‘Chapetón’, que se le ha atribuído, es [en realidad] del siglo XVIII”²⁹⁵. En efecto, convenimos con Dorta que el retablo del santo fundador es obra dieciochesca. Seguramente fue hecho cuando se bajó del retablo mayor la figura del fundador. Por eso ambas obras presentan los mismos rasgos rococó. Aunque con una mayor planitud en el diseño, este retablo sigue la misma estela de los anteriores.

1761. Retablo de la Compañía Chiquita

Basilio Vicente de Oviedo nos informa de que “el Colegio de los jesuitas tenía “cuasi unida a su iglesia otra que llaman la compañía Chiquita”²⁹⁶. Su retablo fue costado por el Virrey Solís, dato que sabemos por la crónica de Vargas Jurado que afirma que el 25 de enero de 1761 “se colocó una imagen de Nuestra Señora de la Luz, de pintura, con marco de plata, en la Compañía, chiquita, donde la donó el Sr. Virrey D. José Solís, á cuyas expensas se costó el camarín en que está y sale á la calle del Colegio”²⁹⁷.

294 Gila y Herrera, siguiendo a Hernández de Alba, lo atribuyeron a la labor de Ascucha, para más tarde desatribuirlo. Cfr. Hernández de Alba 1938, p. 89; Gila y Herrera 2011, pp. 79-80; Herrera y Gila 2013, pp. 317-318.

295 Cfr. Marco 1956, pp. 260-262.

296 BNE. MSS/23092, f. 48r. OVIEDO Y PISA, Basilio Vicente. *Pensamiento y noticias escogidas para utilidad de curas. Libro X del Nuevo Reyno de Granada y sus riqueza y demás qualidades de todas sus poblaciones y curatos, con espesífica noticia de sus gentes y gobierno*. 1760.

297 Vargas jurado 1902 (s. XVIII), pp. 56-57.



Retablo del Chapetón, obrador neogranadino, entre 1750-1760.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Francisco, Bogotá.

1761. Manifestador, Catedral de la Inmaculada

El 8 de diciembre de 1761, festividad de la Inmaculada, coincidiendo con la proclamación de patrona sobre la monarquía hispánica “se estrenó un Sagrario de madera, muy curioso, con láminas romanas y espejería, que hizo á su costa el Ilmo. Sr. Dr. José Javier de Araúz, dignísimo Arzobispo de esta ciudad (Q. D. G.) Dicen le importa todo 6,000 pesos, fuera de otras muchas alhajas que ha dado”²⁹⁸.

163

²⁹⁸ Vargas Jurado 1902 (s. XVIII), p. 61.

Ca. 1762. Retablo de la Inmaculada, Iglesia de San Francisco

Al parecer, la Capilla de la Inmaculada “Se comenzó a decorar y a embellecer en 1762, por iniciativa de un religioso que tenía el cargo de comisario de la esclavitud de la Inmaculada Concepción”²⁹⁹. La estructura de casillero y las hornacinas de venera plana son propias del siglo anterior, mientras que las salomónicas y la curvatura del entablamento central nos hablan de una cronología más avanzado. Son llamativas las dos canéforas del segundo cuerpo, más propias del área tunjana.



Retablo de la Inmaculada, obrador santafereño, ca. 1762. Madera tallada y policromada, Iglesia de San Francisco, Bogotá.

²⁹⁹ Mantilla 2011, p. 29.

1764. Modificación del retablo mayor, Santa Clara

Según nos informó Hernández de Alba, el 12 de agosto de 1764 se inauguró la reforma hecha en el centenario retablo de Santa Clara³⁰⁰. Los cambios introducidos se sustanciaron en algunos motivos decorativos de raigambre rococó como las cartelas abombadas introducidas en el banco y sobre las hornacinas del primer cuerpo. Además se añadió un manifestador eucarístico que elevó la hornacina central, todo ello dotado de una abigarrada decoración vegetal donde, de nuevo, aparece la guardamalleta como recurso propio del momento. Otra zona que debió ser modificada entonces son los entablamentos que están recorridos por festones palladianos extraños a los retablos de la época (habían aparecido excepcionalmente en la Compañía, pero nunca ocupando el friso).



Hornacina añadida al retablo mayor de Santa Clara, obrador neogranadino, 1764.
Trabajo en madera tallada y dorada, Museo Santa Clara, Bogotá.

³⁰⁰ Hernández de Alba 1938, p. 107.



Retablo de San Roque, Pedro Caballero, ca. 1780.
Trabajo en madera tallada, Iglesia de la Orden Tercera, Bogotá.

1775-1776. Sagrario, Iglesia de Santa Inés

Entre los aumentos que se verificaron en tiempos de la madre Juana de San Antonio se encontraba “un sagrario para el altar mayor de madera dorado que dio dicho Señor Síndico, importó cien pesos”³⁰¹.

301 AMSI. Documentación sin signatura, f. 2v. *Inventario del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano en tiempos de la Madre Juana de San Antonio (1775-1776)*.

Ca. 1780. Retablos mayor y laterales, Iglesia de la Orden Tercera

La iglesia se debe a la generosidad del virrey Solís y su construcción principió el 25 de enero de 1761³⁰². La noticia sobre la autoría y cronología de su destacado grupo de retablos se la debemos a Lázaro María Girón quien se hizo eco de la leyenda en torno al enigmático ensamblador Pedro Caballero: “no terminó la obra sino en 1780; y así como con ella ganó inmortal fama, sufrió pérdida pecuniaria, pues que habiendo calculado mal los gastos al hacer su contrato, se vio obligado, para cumplirlo, a concluir la obra a su costa”³⁰³. No sabemos que hay de cierto en esta afirmación y quizá se trate de una literaria contestación a la figura del pintor Gregorio Vázquez, a quien se le ha supuesto el mismo controvertido final.

De los retablos de la Tercera se ha dicho que son “una verdadera orgía de labores fantásticas”³⁰⁴, y de su autor, que “por sí solo justificaría el siglo XVIII colombiano”³⁰⁵. No es para menos. Si bien es cierto que presenta influencias el rococó francés y de los retablos quiteños del siglo XVIII³⁰⁶, la obra de Caballero no tiene parangón alguno dentro del discretísimo panorama artístico imperante en la ciudad después de la vuelta a Cádiz de Pedro Laboria. Precisamente provienen de Laboria los corazones radiantes con orla de querubines que hay en los áticos de los retablos laterales. Sin embargo, estos pequeños préstamos quedan en un segundo plano frente a la imaginación palpitante del tallista. En palabras de Acuña³⁰⁷:

Obra ciertamente sui géneris es ésta, por cualquier aspecto que se la considere, así por su extensión, ya que es la más basta y prolija que saliera de manos de un solo maestro, como por ser la única en su especie no recubierta de oros y estofados, sino mostrada en su materia original, es decir, en el natural color de la madera; y finalmente, y como ya antes dijimos, sui géneris también, por constituir el último, supremo y extemporáneo alarde del barroco; algo así como el agónico grito de un estilo profundamente ligado a la tradición

302 Vargas Jurado 1902 (s. XVIII), p. 57; Santiago Sebastián 2006, p. 91.

303 El texto de Girón fechado en 1891 está inserto en Ibáñez 1913, p. 331. Luego recogido por otros autores como Gil y Arbeláez 1968, p. 127.

304 GARCÍA, Juan Crisóstomo. “La arquitectura en Bogotá” En AA.VV. *Iniciación a una guía del arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934, p. 175.

305 BAYÓN, Damián y MARX Murillo. *Historia del Arte Colonial Sudamericano. Sudamérica hispana y el Brasil*. Barcelona: Polígrafa, 1989, p. 211.

306 Gil 2002, pp. 72-77.

307 Acuña 1967, pp. 197-198.

colonial neogranadina, estilo que antes de resignarse a desaparecer lanzó su canto de cisne, en esfuerzo inaudito, alucinado y delirante en esta obra, cuya extemporaneidad consistió en haber sido emprendida a fines del siglo XVIII, cuando el neoclasicismo irrumpía triunfalmente.

Entre el repertorio de soportes usados por Caballero encontramos balaustres, salomónicas y estípites, todas interpretadas con una alta dosis de fantasía. Por ejemplo, las columnas del primer cuerpo del retablo mayor presentan volúmenes insólitos recubiertos por una fronda vegetal cuidadosamente trabajada, y, aún cuando sus capiteles responden al orden corintio, las hojas de acanto se multiplican y rizan con capricho. También son característicos los doseletes que el artista coloca sobre las hornacinas, con cortina incluida en el caso del nicho central.



Retablo mayor, Pedro Caballero, ca. 1780. Trabajo en madera tallada, Iglesia de la Orden Tercera, Bogotá.

Entre 1760-1790. Dosel de los Virreyes, Museo Colonial

No se ha constatado el origen del denominado *Dosel de los virreyes*, y si bien se cree que proviene del palacio virreinal no habría que descartar que formara parte de un retablo o un camarín. Aunque no se cuenta con ninguna nota documental, es evidente que fue tallado por el mismo

autor de la Tercera, mostrando, ahora sí, un rico acabado policromo con dorados y tonos pastel propios del gusto rococó. Columnas, penacho y dosel responden a los mismos lineamientos ya apuntados.



Dosel de los virreyes, atribuido a Pedro Caballero, entre 1760-1790.
Trabajo en madera tallada y policromada, Museo Colonial ©, Bogotá.

Tunja y el área boyacense

En Tunja tuvo lugar una temprana explosión retablistica sólo justificada por los encumbrados personajes que habitaron la ciudad. Primero en la capital y luego en los numerosísimos pueblos de indios de Boyacá se desarrolló un retablo que por momentos se muestra dependiente de los dictados santafereños y en otras ocasiones evidencia una clara personalidad propia. Los abanicos boyacenses, así llamados en virtud de su difusión en la región, son uno de sus rasgos distintivos.

1586. Retablo de la Soledad, Ermita del Humilladero (Tunja)

El 29 de febrero de 1586 la hermandad de la Soledad, integrada por gente principal de la ciudad (descendientes de conquistadores y españoles enriquecidos), contrataba con Andrés Granado un retablo para ubicar la imagen de su titular mariana. El plazo era de seis meses y Granado cobraría por ello 130 pesos de oro de 20 quilates, llevando 50 al firmar el contrato y el resto cuando estuviera asentado³⁰⁸. Como ya hemos visto con anterioridad, la obra no se ha conservado, pero su diseño sí. El retablo presentaba una sencilla organización de casillero de dos cuerpos y tres calles rematadas rematado en amplio frontón triangular. Los únicos motivos decorativos del primer cuerpo son los triglifos del entablamento y las enjutas en punta de diamante, mientras que en el segundo destaca el empleo de una hornacina avenerada en el registro central, “elemento este que fue habitual en la Península en el retablo de tendencia plateresca y ahora vemos como se afinca en la Nueva Granada, y va a constituir un rasgo distintivo del retablo tunjano y santafereño entre estos momentos y principios del XVIII”³⁰⁹.

La cofradía de la Soledad tenía su sede canónica en la Ermita del Humilladero que estaba situada en la salida occidental de Tunja, a los pies del alto de San Lázaro (actual calle 19, a la altura de la tercera cuadra desde la plaza mayor).

1593. Retablo de la Capilla Estrada, Catedral de Santiago (Tunja)

En el entablamento de este retablo se lee “ESTE ENTIERO HES DE FRCO DE ESTRADA I SUS HEREDOS. ANO 1593”. Magdalena Corradine identificó a este Francisco de Estrada con uno de los primeros pobladores de la ciudad, llamado en realidad Cristóbal de Estrada³¹⁰, sin embargo, creemos más plausible la teoría propuesta por Gila y Herrera según la cual la capilla perteneció al abulense Francisco de Estrada, nombrado alguacil mayor de Santafé en 1589 y que pasa a Indias en 1592³¹¹.

El retablo en cuestión es uno de los más antiguos de Tunja y está elaborado en piedra, circunstancia que aporta un aliciente para nuestro estudio: que sus modificaciones a lo largo del tiempo han sido mínimas. Los sencillos soportes consisten en columnas acanaladas con capiteles

308 Herrera y Vargas 2017, pp. 207-228.

309 Herrera y Vargas 2017, p. 217.

310 Corradine Mora 2008, pp. 353-354. Cristóbal contrajo matrimonio en 1564 y testó al año siguiente de construirse este altar, en 1594.

311 Herrera y Gila 2013, p. 344.

toscánicos y jónicos además de pilastras completamente lisas. Llama la atención el gran frontón partido que da paso al ático, fuera de toda proporción, así como los entablamentos abombados y las pirámides y bolas flameantes de los remates. Recientemente se ha puesto de relieve la trascendencia de esta obra en la tarea de difundir el nuevo lenguaje clasicista en Nueva Granada, ya que fue ejecutado cinco años antes de que se comenzara la portada del mismo edificio³¹².



Retablo de la Capilla Estrada, anónimo peninsular, 1593. Trabajo en piedra labrada, Catedral de Santiago, Tunja.

312 Herrera y Gila 2013, p. 344.

Finales del s. XVI. Retablo de San Francisco, Iglesia del Rosario (Villa de Leyva)

Características similares al retablo anterior presenta éste ubicado en la parroquial de Villa de Leyva, debiendo ser obra de finales del siglo XVI. Emplea un lenguaje más depurado, con hornacinas en forma de venera tanto en el cuerpo principal como en el pequeño ático superior. El entablamento, bastante lineal, tiene triglifos y metopas.



*Retablo de San Francisco, anónimo, finales del s. XVI.
Trabajo en piedra labrada, iglesia de la Virgen del Rosario, Vila de Leyva.*

Entre 1590-1610. Retablo de la Milagrosa, Iglesia de Santa Clara (Tunja)

Este retablo podría ser una de las obras salidas del taller de Andrés Granado como se ha sugerido³¹³, o en su defecto de cualquier otro artífice peninsular que trabajara en Tunja en el periodo de entresiglos. En las metopas están pintados los símbolos lauretanos, lo que indica que el altar estaba dedicado a una imagen mariana. Aunque el relieve del ático se ha perdido, las calles laterales tienen representaciones de *San Bernardo* y un *Santo obispo* cuyo lenguaje artístico está muy cerca de las creaciones de Juan Bautista Vázquez el Viejo.



Retablo de la Milagrosa, ¿Andrés Granado?, entre 1590-1610. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de Santa Clara, Tunja.

313 Herrera y Vargas 2017, p. 218.

1613. Retablo de la Virgen del Pilar, Iglesia de Santa Clara (Tunja)

Cuatro columnas toscanas sostienen un amplio entablamento donde aún persisten los triglifos propios del orden dórico, algo que como vemos fue muy habitual en la primera retablística boyacense. El año de su factura, 1613, está expresado en la cartela que remata el frontón partido.



*Retablo de la Virgen del Pilar, anónimo peninsular, 1613.
Trabajo en yeso modelado y policromado, Iglesia de Santa Clara, Tunja.*

Entre 1610-1620. Retablo de la Virgen de Monguí, Iglesia de San Francisco (Tunja)

El retablo de mayor antigüedad que conservan los franciscanos de Tunja está dedicado actualmente a la Virgen de Monguí. Presenta un único cuerpo con cuatro columnas toscanas y un ático con el mismo orden. No tenemos certeza de si los cartones laterales y los abanicos avenerados que vemos aquí son originales o pudieron añadirse después, pero si lo fueran habría que hablar de una de las obras pioneras de la tradición boyacense donde veremos aparecer estos elementos.



Retablo de la Virgen de Monguí, obrador neogranadino, entre 1610-20. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Francisco, Tunja.

Entre 1600-1620. Retablo del Señor de la Columnas, Iglesia de las Nieves (Tunja)

La iglesia de las Nieves fue fundada en 1572 bajo el patronato de San Pedro hasta que en 1600 cambió de advocación³¹⁴. En 1623 se hizo un inventario del templo donde aparecen consignados el retablo mayor y otros tres trabajos de ensamblaje, de ellos parece pervivir el que contenía una escultura de bulto de San Juan Bautista de vara y media de alto³¹⁵. Actualmente está dedicado al *Señor a la Columna* pero en el ático aún podemos ver parte del mensaje iconográfico primitivo con una escena en la que se representa la decapitación del santo.

1626. Retablo de la Inmaculada, ¿Iglesia de San Francisco? (Tunja)

En 1626 el ensamblador Juan de Moya se comprometía a ejecutar un retablo para la cofradía de la Inmaculada en Tunja. Aunque en el contrato no se especifica en que templo se levantaría la obra, se ha relacionado con buen criterio con la Iglesia de San Francisco³¹⁶, ya que el principal obligado en nombre de la cofradía era su mayordomo el presbítero Francisco de Monroy, al que la documentación existente alude en varias ocasiones con respecto al templo franciscano. Las condiciones contemplaban que “las columnas an de yr estriadas conforme la pone biñola architecto”, siendo el nicho lo suficientemente capaz para albergar la imagen y su corona “para que pueda la imagen enseñorear más”. Se fijó el precio en 310 pesos de plata y “sólo se me ha de dar madera para andamios y lo que para ellos fuere menester”³¹⁷. El dorado y la pintura serían ejecutarían de forma independiente, quedando quizás en manos de Juan de Rojas, quien actuaba como fiador de Moya.

Ca. 1637. Retablo mayor, Catedral de Santiago (Tunja)

El gran retablo de la iglesia mayor de Tunja está compuesto por tres cuerpos y cinco calles dispuestas en ochavo. El gran valor de la obra es su que mantiene sus esculturas originales (los apóstoles, la Inmaculada y la

314 MATEUS CORTÉS, Gustavo. *Tunja. Guía histórica del arte y la arquitectura*. Bogotá: Academia Boyacense de Historia, 1995, p. 52.

315 Expediente de división de parroquias, f. 124r. Citado en Corradine Mora 2009, pp. 43-44.

316 Herrera y Gila 2013, p. 346.

317 AHRB. Notarías Tunja, n. 1ª, t. 117, f. 380v. *Juan de Moya se obliga a la construcción de un retablo con Francisco de Monroy, mayordomo de la Hermandad de la Concepción*. 3-X-1626.

Trinidad), algo que podemos calificar de insólito en Colombia. Sólo se advierte en él una falta de consideración: la hornacina central del primer cuerpo. Originalmente esta sección presentaba una hornacina similar a las demás lo que subrayaba el esquema de casillero del diseño. Los recursos formales usados aquí son los típicamente neogranadinos: columnas de fuste melcochado y en espina de pez, imoscapos decorados y entablamentos recorridos por abundantes motivos vegetales en lugar de triglifos y metopas. Con la intención de suavizar el paso del cuerpo superior al ático, se han colocado aquí dos cuartos de venera, recurso usado tímidamente que irá ganando en protagonismo conforme avance el tiempo. Durante la restauración a la que fueron sometidas las esculturas del retablo, apareció la firma de Agustín de Chinchilla Cañizares en la figura de Santiago y la fecha de 1637, lo que nos arroja una temporalidad aproximada para todo el conjunto retablístico.



Retablo mayor, obrador neogranadino, ca. 1637. Trabajo en madera tallada y dorada, Catedral de Santiago, Tunja.

1638. Retablo de Santa María Egipciaca, Iglesia de la Concepción (Tunja)

El tunjano Fernando Rodríguez de Castro fundó en el desaparecido Convento de la Concepción una capellanía, costeando para ello una imagen de Santa María Egipciaca, su retablo y algunas pinturas³¹⁸. Dicho retablo estaba ya terminado de ensamblaje y talla en septiembre de 1638, contratándose el dorado con Melchor de Rojas³¹⁹ que pondría todo el oro “que fuere necesario sin que aia colores en lo dorado porque a de ser oro liço”. Quedaba terminado a plenitud dos meses más tarde, cuando Rodríguez firma la capellanía ante notario.

1640. Retablo mayor, Iglesia de las Nieves (Tunja)

Hubo un primer retablo mayor en la ermita de las Nieves que debió componerse en la segunda mitad del siglo XVI. En el inventario redactado el año en 1623 con motivo de la división de parroquias promovida por el arzobispo Arias de Ugarte se describe como “un tabernaculo dorado grande y en el un sagrario dorado y encima la ymagen de Nuestra Señora de las Nieves”³²⁰. Más tarde, en 1640, se contrató un retablo de mayores dimensiones (seis varas y tres cuartas de alto y cinco y media de ancho) con Diego de Mayorga³²¹. Tendría dos cuerpos y tres calles siendo el precio estipulado de 300 pesos de a 8 reales de plata y el plazo de un año. Otras especificaciones fueron:

ase de añadir en el nicho de en medio en el primer cuerpo un sagrario para el Santissimo sacramento, en proporción que hincha el nicho al modelo del que nuevamente se yso en la parroquia de S^a Santa Barbara, y en el nicho se a de añadir una media venera y asimismo, se an de poner en los dos nichos de arriba otras dos medias veneras, y a los lados del dho. Tabernáculo su cartelas, dos en cada lado, para que hincha el gueco que ay desde el cuerpo del rretablo a la pared de los lados, proporción al menor y todo lo dicho.

La diferencias que se observan entre lo contratado y el retablo que nos ha llegado son evidentes. Para empezar hoy tenemos cinco calles

318 AHRB. Notarías Tunja, n. 1^a, t. 134, f. 338v. *Fernando Rodríguez de Castro, vecino de Tunja, instituye una capellanía en el altar de Santa María Egipciaca en el Convento de la Concepción*. 18-XI-1638.

319 AHRB. Notarías Tunja, n. 1^a, t. 135, f. 315r. *Melchor de Rojas se obliga a dorar un tabernáculo con Fernando Rodríguez de Castro, vecino de Tunja*. 9-IX-1638.

320 Expediente de la división de parroquias, f. 124r. Citado en Corradine Mora 2009, p. 43.

321 AHRB. Notarías Tunja, n. 1^a, t. 136, f. 84r-v. *El ensamblador Diego de Mayorga se obliga a realizar el retablo mayor de la Iglesia de las Nieves de Tunja*. 6-V-1640.

en lugar de tres, siendo probable que las dos restantes fueran añadidas al trasladar los bienes de la parroquia a un nuevo edificio construido durante la década de 1960³²². Tampoco coinciden con lo previsto en el contrato las columnas, que deberían ser melcochadas. La modificación de la calle medial y los cartones del remate con roleos y relieves alusivos al Tetramorfos y Pentecostés los creemos también del s. XX.



*Retablo mayor, Diego de Mayorga, 1640 (muy modificado).
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de las Nieves, Tunja.*

Entre 1620-1640. Varios retablos de registro único (pueblos de Boyacá)

Durante la primera mitad del siglo XVII la mayoría de iglesias neogranadinas afrontan sus primeras dotación con unos recursos escasos. En este contexto se genera un modelo retablístico que va a tener un gran predicamento en el altiplano cundiboyacense. Se trata de un retablo de

322 Herrera y Gila 2013, p. 361.

cuerpo y calle únicos que puede ir flanqueado por pilastras adosadas o por columnas exentas, siempre con los motivos propios de este momento (imoscapo escamado, estrías en espina de pez o entorchadas, etc.). Por razones de evangelización, dos retablos que son habituales en muchos pueblos doctrineros de Boyacá son el del Calvario y el de Ánimas.



Retablo del Calvario, obrador neogranadino, entre 1620-1640.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de San Jerónimo, Nobsa.



*Retablo de la Virgen del Carmen, obrador neogranadino, entre 1620-1640.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de Santa Clara, Tunja.*

1642. Retablo no identificado, Iglesia de Santo Domingo (Tunja)

Consta que en 1642 el ya nombrado Agustín de Chinchilla Cañizares se comprometía a dorar un retablo de la iglesia Santo Domingo, sin que sepamos de cual podría tratarse³²³.

181

323 VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo. "Procesos técnicos en la escultura virreinal". LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Caminos del Barroco: entre Andalucía y Nueva España* (catálogo de exposición). Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, p. 79.

Entre 1636-1642. Varios retablos, Capilla de la Consolación (Tunja)

El 17 de julio de 1636 dos religiosos de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios tomaban posesión del antiguo hospital de Tunja, llamado de la Concepción (luego de la Consolación), que la ciudad les había cedido para que lo administraran³²⁴. Parte fundamental del edificio era la capilla, que “se entregó con un cuadro de nuestra Señora de la Limpia Concepción, que está en el altar mayor, solo” y en seguida se mandaron hacer

un sagrario dorado y dos altares nuevos, a los lados de la iglesia, el uno de la advocación e insignia del Espíritu Santo y el otro de la Madre de Dios, de Chiquinquirá, y una hechura y reliquia de nuestro padre san Juan de Dios, de una y media de alto, de talla, que se colocó y puso en el altar mayor en tiempo del dicho padre prior [fray Luis de la Encarnación], por haberla mandado hacer³²⁵.



Retablo de San Miguel, obrador neogranadino, entre 1620-1640. Trabajo en madera tallada y dorada, Antigua Iglesia Doctrinera, Tenjo.

324 El hospital inicialmente llamado de la Purísima Concepción, se había fundado en 1560 por orden del rey y a expensas de su caja real con una asignación anual de 600 pesos, cantidad insuficiente para su sostenimiento. Los cabildos civil y eclesiástico de Tunja pidieron entonces al Comisario General de los juaninos que se hicieran cargo de dicho establecimiento, pasando a llamarse de “Nuestra Señora de la Consolación”.

325 AGI. Indiferente general, leg. 3076. Citado en AGUDELO, Benjamín. *Los hijos de San Juan de Dios, en Nueva Granada, Colombia*. Cali: Talleres Carvajal, v. 2, 1983, p. 844.

Todo ello estaba hecho el 16 de septiembre de 1642, por lo que el alhajamiento comentado se hizo en el plazo de seis años. Hay que resaltar lo que se consideraba prioritario: un sagrario dorado para custodia del Santísimo, la imagen de bulto del santo patriarca y un par de altares auxiliares con pinturas de reconocida devoción.



Retablo de las Ánimas, obrador neogranadino, entre 1620-1640. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de Santa Cruz, Motavita.

Entre 1640-1645. Retablo mayor, Iglesia de San Francisco (Tunja)

Es una obra destacada por su escala y sobre todo por conservar la mayor parte de su dotación escultórica. Son curiosos los angelotes que hacen de metopas en el entablamento –anteriores a los de Santa Clara en Bogotá– y sobre todo, los bodegones con cestas de frutas situados en el banco. Se aprecia además una cierta economía lingüística al haberse prescindido de las acostumbradas hornacinas aveneradas y de las columnas dispuestas en parejas, salvo en la calle central, cuya mayor jerarquía también se ha reforzado al adelantarla levemente en planta. Ya hemos hablado de los relieves de este altar a propósito del escultor Pedro de Lugo, quién

suponemos que intervino en ellos entre los años 1644 y 1648, momento en que debió terminarse el ensamblaje del retablo³²⁶.



Retablo mayor, obrador tunjano, entre 1640-1645. Madera tallada y dorada, Iglesia de San Francisco, Tunja.

326 Cfr. AGN. Colonia, Juicios, SC. 19, 5, D. 11, f. 384v. *Pleito entre Simón de Riberos, oficial sillero vecino de Tunja, y Pedro de Lugo, menor y escultor natural de Santafé al que le acusa de haber desflorado a una hija suya doncella*. 1648. Citado en Herrera y Gila 2018, p. 314.



Bodegón, atribuido a Pedro de Lugo II, entre 1644-1648.
Relieve en yeso modelado y policromado, Iglesia de San Francisco, Tunja.

Entre 1644-1654. Retablo de la Capilla del Clero, Catedral de Santiago (Tunja)

Sobre el retablo de la Capilla del Clero ha habido cierta confusión: Marco Dorta estimó que dataría del primer cuarto del siglo XVII³²⁷, Acuña dijo que lo ejecutó Francisco Delgado hacia 1659³²⁸, y Morales Folguera que es “de procedencia sevillana y fue realizado hacia 1620”³²⁹. Más acertado estuvo Santiago Sebastián que explicó que la capilla se empezó a construir hacia 1642 por parte del arquitecto Cristóbal de Morales Piedrahita, datando su retablo a mediados de siglo³³⁰. En efecto, la capilla se comenzó una vez que el papa Urbano VIII aprobó la hermandad del clero en el señalado año de 1642 y, una vez terminada la estancia, debió fabricarse el retablo. El 15 de abril de 1654 estaba ya terminado y se contrataba su dorado con Salvador Calderón, maestro batihoya y dorador. Por pago se le darían 100 pesos en dos pagas y el ingreso a la hermandad titular³³¹.

327 Marco 1956, p. 262.

328 Acuña 1967, p. 173.

329 Morales Folguera 1998, p. 88.

330 Sebastián 2006, pp. 110-111.

331 AHRB. Notarías Tunja, n. 2º, l. 125, año 1652, t. 1, f. 116r-116v. *Salvador Calderón, maestro batihoya y dorador, se obliga con la Hermandad del Clero para dorar su retablo*. 15-IV-1654. Debemos el hallazgo de este dato a Herrera y Gila 2013, p. 352.

Lo más interesante es que se contrataron conjuntamente el retablo de la testera y los “perfiles” del “cuerpo de la capilla”, es decir, la proyección del orden arquitectónico por los laterales de la capilla donde se ubicaron pinturas alusivas a la historia del patrón San Pedro, cuyo emblema –la tiara pontificia y las llaves cruzadas– aparecen también en el ático del retablo.



*Retablo de la Capilla del Clero, anónimo, entre 1644-1654.
Madera tallada y dorada, Catedral de Santiago, Tunja.*

1655-1657. Retablo mayor, Iglesia de San Ignacio (Tunja)

La crónica del Padre Mercado nos informa de que el constructor del retablo mayor de San Ignacio fue el Padre Francisco Ellauri durante su segundo rectorado (1655-1657): “Hizo tabernáculo para el altar mayor y sagrario muy lucidos y los doró y perfiló, procediendo en esto con aliento tan ferveroso que él mismo se fue a los arcabucos y montes de Vélez (muchas leguas distantes de tunja) a sacar los cedros y maderos de que se habían de hacer el tabernáculo y sagrario”³³². Juan Manuel Pacheco completa la información con unos jugosos datos: en 1757 el retablo mayor estaba acabado y el Padre Ellauri formalizó contrato con Francisco y Marcos Delgado por “Un cuerpo de sagrario que se ha de poner en el

³³² MERCADO, Pedro de. *Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1957 (ca. 1650-1700), t. 1, p. 467.

retablo mayor, en lugar de las urnas que tenía hechas Mateo de Alarcón”³³³. Según se desprende de esta información el retablo ignaciano ya estaba acabado y su autor parece ser el tal Mateo de Alarcón, del que no se tienen otras noticias. Además del sagrario que era una adición, Delgado debía realizar ex novo “dos retablos, uno donde se han de poner con toda decencia las reliquias que tiene dicho colegio, otro donde se ha de poner el cuadro grande de Jesús Nazareno y el glorioso San Ignacio, y dos tribunas con sus puertas y ventanas en que se está obrando actualmente”.



Retablo mayor, ¿Mateo de Alarcón?, 1655-1657.
Madera tallada y dorada, Iglesia de San Ignacio, Tunja.

333 PACHECO, Juan Manuel. *Los jesuitas en Colombia*. Bogotá: San Juan Eudes, 1959, t. I, p. 313. El mismo autor especifica más adelante lo siguiente: “El documento del contrato para la hechura del sagrario y retablo, hecho entre el P. Ellauri y los ebanistas Francisco y Marcos Delgado (8 julio 1657), se conserva en el Archivo Histórico de Tunja, año de 1657”. Cfr. PACHECO, Juan Manuel. *Los jesuitas en Colombia*. Bogotá: San Juan Eudes, 1962, t. II, p. 384.

A nivel formal, el retablo se caracteriza por ser una trasposición exacta del modelo jesuita de Santafé: tres cuerpos decrecientes en altura y cinco calles donde la central y las extremas van levemente adelantadas. Incluso los motivos decorativos de las columnas y los entablamentos son replicados puntualmente sin llegar a alcanzar la apurada factura de aquel.

Segunda mitad del s. XVII. Iglesia de Monserrate (Villa de Leyva)

Los juaninos llegaron a villa de Leyva en 3 de febrero de 1648, donde tomaron posesión del hospital de Monserrate, fuera de los muros de la villa, que había sido fundado por “un caballero particular, llamado don Cristóbal”. Esta cesión se había hecho por disposición de la Real Audiencia y con el plázet del arzobispo Cristóbal de Torres.

La Iglesia es pequeña, aunque es bastante, y tiene en el Altar Mayor la milagrosa Imagen de nuestra Señora de Monserrate, con quien tiene aquella Villa mucha devoción. Está acompañada de nuestro glorioso Padre, y Patriarca San Juan de Dios. Son sus bienhechores el primer Fundador, y el Ilustrísimo señor Don Bernardino de Almansa, Prelado muy limosnero, y à quien debió mucho nuestra Sagrada Religion, porque visitando su Arçobispado, dexò a nuestro Hospital, y Convento de la Concepción de Tunja, ducientos pesos de renta todos los años, y à nuestro Hospital de Santa Fè quinientos pesos, y à este de la Villa de Leyba ducientos pesos³³⁴.

En 1829 “por convenio entre el cura Domingo Antonio Riaño y el hospitalario José Santos Torres, se permutó el hospital por el convento de franciscanos, suprimido por la ley de 1821. Del hospital primitivo fueron trasladadas a la iglesia parroquial, las imágenes de nuestra Señora de Belén y de san Juan de Dios”³³⁵. Tras la extinción de los hospitalarios en 1835, el último hermano, José Martínez entregaba al cura Manuel Ramírez las llaves del establecimiento.

Entre 1650-1670. Retablo mayor, Iglesia del Rosario (Chivatá)

En 1605 la iglesia de Chivatá estaba “buena y bien acabada” según la inspección realizada por Rodrigo de Albear³³⁶, lo que queda confirmado

334 SANTOS, Juan. *Chronologia hospitalaria y resumen historial de la sagrada religion del glorioso patriarca San Juan de Dios*. Madrid: en la Imprenta de Francisco Antonio de Villadiego, 1716, t. II, p. 317.

335 Agudelo 1983, p. 876. Dicha entrega se registra en el oficio del ministro del interior n. 225, de 23 de octubre de 1829. Cfr. AGN. República, Conventos, t. II, n. 19, f. 433.

336 Para la historia constructiva de esta iglesia cfr. Romero 2010, pp. 245-256. En este mismo año de 1605 el alarife Antón Rodríguez demandaba el pago de sus servicios, cfr. AGN. Colonia, Fábrica

por la inscripción de la pila de agua bendita: “Acabose esta iglesia en el año de 1605. R. P. Martín Gutiérrez”³³⁷. En la testera hay una especie de ábside de cierta profundidad donde se encajó el retablo mayor que presenta las características propias de mediados de siglo. Llama la atención la potencia de los denominados “abanicos boyacenses” o cuartos de venera situados en el ático. El interesante expositorio tiene figuras femeninas en el banco y un busto de ángel explayado en el ático, siendo un añadido del siglo XVIII igual que los cortineros superpuestos sobre las cornisas.



*Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1650-1670.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia del Rosario, Chivatá.*

de Iglesias, t. 20, ff. 163r-680v. *El alarife Antón Rodríguez sobre la demanda del pago de sus servicios en Chivatá*. 1605.

337 AA.VV. “Inventario de objetos coloniales de iglesias de Boyacá”. *Repertorio Boyacense* (Tunja), 238-239 (1965), pp. 2158-2164.



Expositorio, obrador neogranadino, s. XVIII.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia del Rosario, Chivatá.



Retablo mayor, obrador tunjano, entre 1650-1670. Madera tallada y dorada,
Ermita de San Lázaro, Tunja.

Entre 1650-1670. Retablo mayor, Ermita de San Lázaro (Tunja)

El 4 de enero de 1650 el cabildo de Tunja llegaba al acuerdo para levantar esta fundación en el Alto de San Lázaro³³⁸, por lo que el retablo debe ser de esa misma década o la siguiente. Muchos de los recursos aquí empleados tenderán a desaparecer durante la segunda mitad del siglo, fundamentalmente los triglifos y metopas del entablamento, las columnas estriadas y las enjutas en punta de diamante del cuerpo bajo. Como el retablo mayor de San Francisco presenta trabajos en yeso modelado tanto en el banco como en las hornacinas.

1656. Retablo mayor, Iglesia de la Virgen de Chiquinquirá (Chiquinquirá)

En 1634 los dominicos permutaban la doctrina de Chiquinquirá a cambio de las de Siachoque y Gachetá. Por el Capítulo Provincial de 1639 quedó erigida en convento, siendo su primer prior fray Bartolomé García de la Torre quien “hizo al Presbiterio gradas de cantería labrada, adornò la Capilla Mayor con un retablo de columnas, arcos, y cornizas de obras primorosa, toda dorada, en que esta la Santissima Imagen, y à los lados Nros. Santissimos Patriarcas S. Francisco, y Santo Domingo”³³⁹. El contrato de este retablo firmado con Luis Patiño en 1656 nos informa de que el retablo habría de ser “de dos cuerpos con su remate”³⁴⁰. Más datos aporta sobre él fray Pedro de Tobar y Buendía. La milagrosa imagen de Chiquinquirá tenía a los lados a *San Francisco* y *Santo Domingo*, “de primorosa escultura”, siendo el retablo de tres calles con “columnas enteras curiosamente torneadas”. En el segundo cuerpo había una hornacina central cuyo fondo estaba guarnecido con un gran espejo donde había un cristo de marfil, y a los lados había

dos tableros, en que de obra de media talla està en el uno Santa Maria Magdalena, y en el otro Santa Catharina Virgen, y Martyr. El Sagrario es de obra muy primorosa, tan sutil, y delgada, que siendo, como es de madera, no pudiera ser tan preciosa si fuera de filigrana de plata: en la puerta ajusta una bellissima lamina de la Madre de Dios de la Concepcion, pintura Romana, que admira à quantos la vèn. El remate del Sagrario con excelente disposicion, sirve de urna al Milagroso quadro: el qual tiene quatro velos de riquissimas

338 Mateus 1995, p. 57.

339 Zamora 1701, p. 430.

340 AHRB. Notarías Tunja, Escribanía 1ª, t. 145, f. 330v. *Luis Patiño se obliga con el mayordomo Francisco Guillén Chaparro a realizar un tabernáculo y un púlpito para la iglesia de Chiquinquirá*. 16-IX-1656. Gila y Herrera 2013, p. 349.

telas de oro, y plata, pendientes de una curiosa cornija, cuyas goteras son de grandes puntas de plata labradas con primor³⁴¹.

Además en la descripción de Tobar (1694) se da cuenta de otros seis altares laterales dispuestos en el cuerpo de la iglesia según esta disposición: dos flanqueando el arco toral, otros dos que correspondían en situación a estos frontalmente, es decir, a los lados de la puerta de acceso bajo el coro, y uno en cada centro de los muros largos de la nave.

Ca. 1657-1660. Retablo mayor, Iglesia de Santo Domingo (Tunja)

El retablo mayor de Santo Domingo fue ejecutado durante el provincialato del Padre Francisco Suárez (1657-1660), quién había tomado el hábito dominico en aquella casa siendo más tarde su prior. Cuenta Zamora que estando dicho provincial de visita en Tunja, en mitad de la noche, tiraron varias piedras a la ventana de su celda reclamándolo en la portería, al bajar, encontraron una frasquera abandonada repleta de monedas, doblones de oro y joyas cuyo valor estimaron en 6000 pesos.

Lo restante de la noche pasó en desvelo el P. Provincial, pensando lo que avia de hazer en aquella Iglesia, que estava obscura, sin enladrillar, sin retablo la Capilla mayor, y otras imperfecciones de las obras antiguas, que aviendose gastado en ellas con exceso, ninguna salía con perfeccion, por la ignorancia de los Oficiales. Llegó su alegre dia, y mandò llamar à los que avia en la Ciudad, à quienes propuso su intento. Hizieron diferentes dissenios de un retablo, y escogió el mas primoroso. Abrió ventanas, enladrilló la Iglesia, y logró sus desseos, poniendo un sumptuoso retablo, que llenando la testera de la Capilla mayor, hermossea toda la Iglesia. Se compone la fabrica de tres cuerpos con triplicadas columnas, que dividiendo los tableros, están en ellos de medias tallas los Misterios del Rosario. En el medio del primer cuerpo se puso un Sagrario, donde se esmeró la curiosidad para formar en menores piezas toda la obra del retablo. En el nicho del segundo cuerpo, que sirve de dosel al Sagrario, puso la milagrosa Imagen, que llaman de Roque Amador (...) En el tercer cuerpo, que coronando toda la obra, llega hasta los techos, puso otra Estatua del Archangel San Miguel, hecha en la Europa, y con la misma antigüedad, que la antecedente³⁴².

341 TOBAR Y BUENDÍA, Pedro de. *Verdadera Historica Relacipn del origen, manifestacion y prodigiosa renovacion por si misma de la imagen de la sacratissima Virgen Maria, Madre de Dios Nuestra Señora de el Rosario de Chiquinquira, que esta en el Nuevo Reyno de Granada, à cuidado de los Religiosos del Orden de Predicadores*. Madrid: por Antonio Marin, 1735 [1694], pp. 115-116.

342 Zamora 1701, pp. 500-501.

Dejando a un lado el carácter milagrero de los fondos necesarios para afrontar la obra, es muy interesante que se hable de “diferentes diseños”, lo que confirma que se solían barajar varias opciones. No obstante, es una pena que no se dé el nombre del autor ganador. El retablo que conservamos encaja con la descripción general que nos da Zamora, salvo en que las calles laterales tienen hornacinas en lugar de relieves alusivos a los misterios rosarianos. ¿Existieron estos paneles escultóricos o cabe la posibilidad de que Zamora no estuviera bien informado al respecto? Creemos que el mejor modo de saber como fue concebido originalmente el retablo es remitirnos a la maqueta que de él se conserva en el mismo templo, ya analizada anteriormente, miniatura que únicamente muestra hornacinas en todos sus registros. Por su parte, el inventario de 1830 describe el retablo así³⁴³:

Un Santo Domingo mediano de bulto o de perspectiva en un nicho del ultimo cuerpo.

Un cuadro del transito de Nuestro Padre que lo acompañan ocho frailes, y al otro lado otro cuadro dentro Padre Santo Domingo recibiendo el Rosario de mano de Nuestra Señora, estas imágenes son de medio relieve y la anterior del dicho del medio, es de bulto perspectiva, todos en el ultimo cuerpo.

Una imagen de Nuestra Señora de la Concepción con un niño en los brazos un vestido de raso de bulto de cuerpo entero. Otra de Santa Catalina de Siena, otra de Santa Catalina Ricci ambas de bulto de perspectiva y todas tres en nichos del segundo cuerpo.

Una imagen de Santo Tomás de Aquino de bulto de cuerpo entero, otra de San Luis Beltrán de bulto de perspectiva que está en los nichos del primer cuerpo: en la puerta del sagrario una imagen de Nuestra Señora.

Entre 1650-1660. Retablo mayor, Iglesia de la Candelaria (Desierto de la Candelaria)

El origen del Monasterio se debe al retiro en estas tierras de un grupo de ermitaños dirigidos espiritualmente por el Padre Mateo Delgado, que devendría en la fundación monacal de agustinos recoletos a partir de 1604. Entre este año y 1611 se construyeron sus dependencias. El retablo de la iglesia, de mediados de siglo, es una réplica del esquema practicado en Santo Domingo de Tunja y bien podría ilustrar el arquetipo boyacense propio del momento: esquema reticulado de dos cuerpos y

343 APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, lib. 43, f. 104v. *Libro de recibos, gastos e inventarios de la Capilla del Rosario de Tunja*. 4-VII-1679 a 1-VII-1832.

tres calles separado por triples columnas, hornacinas aveneradas planas y ático flanqueado por paneles y abanicos boyacenses. Las columnas del segundo cuerpo recogen la influencia del modelo jesuita al emplear estrías que alternan su dirección por secciones.



*Retablo mayor, obrador tunjano, entre 1657-1660, madera tallada y dorada.
Iglesia de Santo Domingo, Tunja.*



Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1650-1660. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de la Candelaria, Desierto de la Candelaria.



Retablo mayor, obrador tunjano, entre 1650-1660. Madera tallada y dorada, Iglesia de la Virgen del Rosario, Villa de Leyva.



Retablo mayor, obrador tunjano, ca. 1670.
Madera tallada y dorada, antigua Iglesia de Santa Clara, Tunja.

Entre 1650-1660. Retablo mayor, Iglesia del Rosario (Villa de Leyva)

El gran retablo de la Iglesia del Rosario de Villa de Leyva es uno de los últimos ejemplares boyacenses en usar la columna estriada, siendo inusual el motivo en zigzag de las columnas centrales.

1660. Ampliación del retablo mayor, Iglesia de Chiquinquirá (Chiquinquirá)

Gracias al contrato que suscribieron los frailes dominicos con el pintor Baltasar de Figueroa el día 23 de noviembre de 1660, podemos ajustar con bastante precisión el momento en que las paredes del templo de Chiquinquirá fueron cubiertas con el típico retablo corrido neogranadino. Se obligaba Figueroa a “pintar todos los quadros y pinturas de la casa de nra. sra. de Chiquinquirá para toda la Yglesia, assi de arriba como de abajo desde el arco toral hasta la puerta de la Yglesia”³⁴⁴ en el plazo de

344 AGN. Notarías Bogotá, n. 3º, t. 68, ff. 296r. *Baltasar de Figueroa se obliga con Miguel de Pineda, predicador general y vicario del Convento de Chiquinquirá, para la realización de diversas pinturas.* 23-XI-1660.

un año, por lo que es lógico pensar que la estructura retabística que los soportaba se hizo en la misma temporalidad.

Además Baltasar de Figueroa haría una pintura para el altar de Ánimas y para el de Santo Domingo in Soriano, el primero hecho a su costa y el segundo que sería pagado a cuenta de la fábrica.

Ca. 1660. Retablo del Santo Cristo, Iglesia del Rosario (Villa de Leyva)

El 16 de mayo de 1660 “se obliga el dicho Pedro Méndez a dorarlo a todo costo el sagrario y un frontal para el altar de dicho Santo Cristo y a hacer un santo de bulto y dorarlo para llenar el nicho de el dicho tabernaculo lo cual se ha obligado dentro de quatro meses”³⁴⁵. Aunque Méndez no llegó a realizar el encargo nos sirve el dato para conocer este retablo y su fecha de ejecución.

Ca. 1661. Retablos no identificados, Iglesia de las Nieves y la Concepción (Tunja)

En 1661 el escultor y dorador tunjano Pedro Méndez redacta testamento declarando que debía “veinte y quatro pesos a la yglesia de Nra S^a de las Nieves que me dieron para oro y dorar el tabernaculo y me lo dio los veinte pesos el mayordomo Esteban de Cabañas”³⁴⁶. La devolución parece estar indicando que el difunto no llegó a completar el trabajo. Se ha relacionada esta noticia con el retablo mayor del templo³⁴⁷, aunque más bien habría que pensar en algún retablo lateral.

Asimismo Méndez declaraba “que en el convento de monjas de la Concepción está concertado en ochenta pesos un tabernaculo (...) por cuya factura me han dado quarenta pesos”³⁴⁸, mandaba se descontara de esa cantidad el trabajo hecho y se pagara de sus bienes lo diferencia.

345 AHRB. Archivo Histórico de Tunja, t. 100, f. 21r. *Mortuoria, inventario de bienes y reclamo de deudas del escultor Pedro Méndez*. 16-II-1661 a 7-III-1661.

346 *Ibidem*, f. 17r.

347 MATEUS CORTÉS, Gustavo. *Tunja. El arte de los siglos XVI-XVII-XVIII*. Bogotá: Litografía Arco, 1989, s.p.

348 AHRB. Archivo Histórico de Tunja, t. 100, f. 17r. *Mortuoria, inventario de bienes y reclamo de deudas del escultor Pedro Méndez*. 16-II-1661 a 7-III-1661.

Ca. 1670. Retablo mayor, Iglesia de Santa Clara (Tunja)

Como se ha afirmado, “parece obra de la segunda mitad del XVII, cuando pasa de moda la columna estriada y, en su lugar, aparecen las de talla vegetal, por lo general sarmientos de vid con sus racimos que se enroscan a lo largo de los fustes, roleos con hojas y flores en las cornisas, etc.”³⁴⁹. De nuevo se siguió aquí el modelo boyacense de retablo, el cual podemos definir como “la estética del 3”: tres cuerpos (en realidad dos cuerpos y el ático), tres calles, y grupos de tres columnas. Durante el siglo XVIII se le añadieron al retablo molduras festoneadas sobre las cornisas y una hornacina-manifestador que actualmente se conserva desmontada en las dependencias del convento³⁵⁰.



Manifestador, obrador neogranadino, s. XVIII.

Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de Santa Clara, Tunja.

349 Herrera y Gila 2013, p. 361.

350 Este aspecto del retablo se puede ver en imágenes antiguas como la que aparece en Monastoque 1984, p. 193.



Manifestador, obrador neogranadino, s. XVIII.
Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de Santa Clara, Tunja.

Entre 1660-1680. Retablo mayor, Iglesia de la Concepción (Tunja)

El retablo mayor de la Iglesia de la Concepción se conserva fragmentado en la capilla de la Fundación Universitaria Juan de Castellanos de Tunja. Las calles van separadas por parejas de columnas que están recubiertas por una gruesa vegetación que también se esparce por los entablamentos.

Ca. 1660-1680. Retablo de San Antonio de Padua, Iglesia de San Francisco (Tunja)

Después del retablo mayor, el de San Antonio es el más grande del templo franciscano. Se encuentra en la testera de la Nave de la Epístola y no presenta novedades en cuanto al esquema formal, aunque sí es significativa la menuda talla que recubre todas las superficies. La pintura de San Buenaventura y su marco que están en el segundo cuerpo proceden en realidad del púlpito. La capilla comenzó a repararse en 1907 por iniciativa

de fray Carlos Gil Roso, colocándose la imagen de San Antonio traída de España en la primera década del siglo XX³⁵¹.



*Retablo de San Antonio de Padua, obrador tunjano, entre 1650-1660.
Madera tallada y dorada, Iglesia de San Francisco, Tunja.*

351 RUBIO, Ozías y BRICEÑO, Manuel. *Tunja. Desde su fundación hasta la época presente*. Bogotá: Academia Nacional de Historia, 1909, p. 41.



Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1660-1680.
Trabajo en madera tallada y dorada, Fundación Juan de Castellanos, Tunja.

Entre 1660-1680. Retablo mayor, Iglesia de Santa Lucía (Cucaita)

El 21 de enero de 1661 don Pascual, cacique del pueblo de Cucaita, manifestaba que la iglesia que tenían en aquel pueblo era “de bahareque muy corta, estrecha y apuntalada y con muchas goteras”³⁵². Por ello, los encomenderos habían contratado con el oficial Nicolás Núñez la construcción de una nueva iglesia de adobes que en ese momento ya estaba enrasada. De inmediato debió contratarse la obra del retablo mayor que es de la década de los sesenta o los setenta. Sigue el modelo boyacense ya comentado y únicamente merecen ser resaltados los abanicos avenerados cuya presencia es casi anecdótica.

201

³⁵² AGN. Colonia, Encomiendas, t. 14, d. 14, f. 187r. Antonio Ruiz de Parada, cura doctrinero y el cacique Pascual del pueblo de Cucaita sobre la reconstrucción de la iglesia. 21-I-1661.



Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1660-1680.
Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de Santa Lucía, Cucaita.

Entre 1660-1680. Retablo mayor, Iglesia del Rosario (Siachoque)

El templo doctrinero de Siachoque, trazado en 1614, fue construido por el arquitecto Benito de Ortega³⁵³ y su gran retablo mayor fue levantado en la segunda mitad del siglo. Presenta un esquema de cinco calles poco habitual en los pueblos boyacenses, ocupando toda la testera del presbiterio. Las hornacinas presentan una solución poco ortodoxa ya que su siendo una caja rectangular, fingen ser arcos a través de paneles superpuestos. El expositorio es una imitación del que hemos visto en Chivatá.

353 ALMANSA MORENO, José Manuel. "Pintura mural en los Templos Doctrineros del Altiplano Cundiboyacense". En AA.VV. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Minas Gerais: Universidad Federal, 2008, p. 185.



Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1660-1680.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia del Rosario, Siachoque.

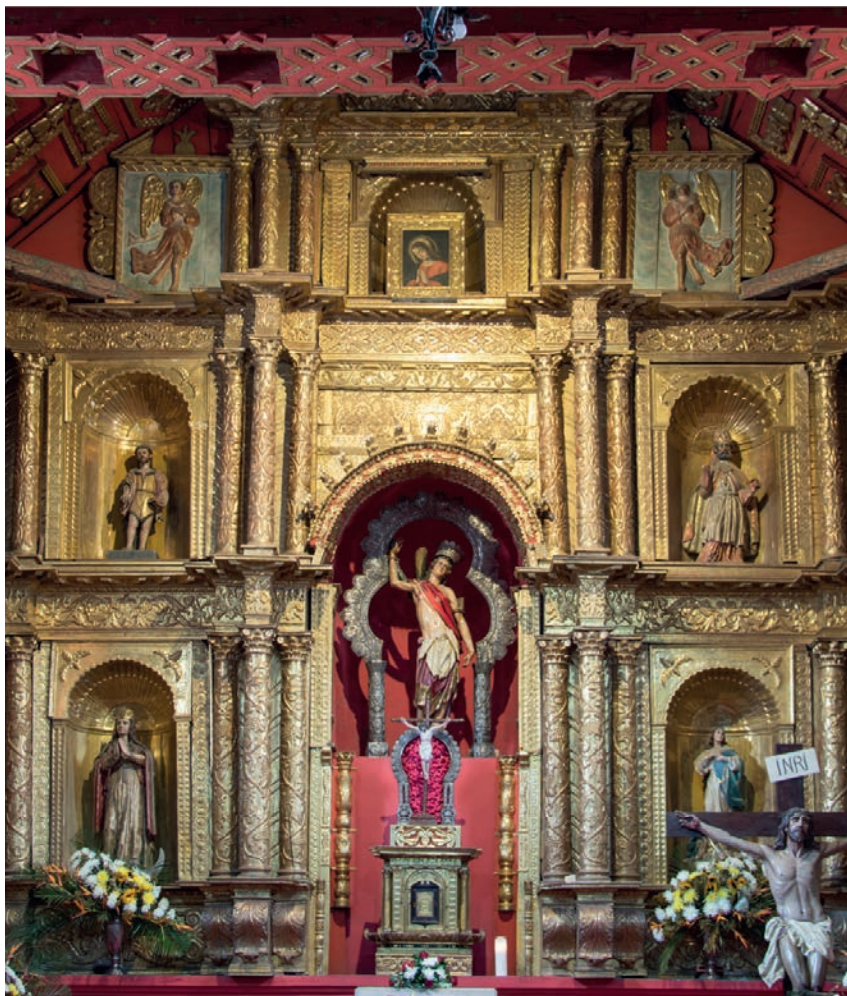
1680. Retablo mayor, Iglesia de Santa Bárbara (Tunja)

El 19 de diciembre de 1622 existía en el templo “Un altar mayor en la dicha capilla [mayor] y en el una figura de bulto rica de nuestra señora Santa Bárbara al martirio de altor poco menos que un hombre” además de “Otro altar colateral al lado del evangelio en la dicha capilla”³⁵⁴. Sobre el retablo actual, consta que el Padre Norberto Lozano, párroco del templo entre 1930 y 1932 encontró al subir al coro la siguiente inscripción: “La pintura de esta iglesia y capilla se hizo siendo mayordomo Alonso del Balle 1677 – Stalo el tabernaculo y se doro siendo mayordomo Alonso del Balle – 1680”³⁵⁵. En 1952 las paredes del presbiterio se derrumbaron llevándose con ellas la obra del retablo mayor que quedó destrozado. Al año siguiente el nuevo párroco Campo Elías Monastoque “contrató y trajo de Guayatá, un grupo de carpinteros, presididos por Marcos Ruiz, quienes, con paciencia benedictina, emprendieron la obra de armar nuevamente y de rehacer las piezas del despedazado retablo. Para redorar

354 Expediente de la división de parroquias, f. 122v. Citado en Corradine Mora 2009, pp. 39-40.

355 Monastoque 1984, p. 177.

el mismo, fue contratado el maestro Jesús Álvarez, quien empleó en este trabajo, cincuenta y siete libros de oro²⁹³⁵⁶. En este momento es cuando se levanta el nicho de la santa titular con ese aspecto tan poco canónico.



204

Retablo mayor, obrador tunjano, 1680.
Madera tallada y dorada, Iglesia de Santa Bárbara, Tunja.

1683. Retablo de la Virgen de Oicatá, Iglesia de la Inmaculada (Oicatá)

La pintura del ático data de 1682, el retablo de 1683 y la pintura central de la *Inmaculada* de 1684³⁵⁷. Sigue las pautas estilísticas propias del momento con un sencillo esquema tres calles, columnas de menuda decoración, ménsulas con hojas de acanto, hornacinas aveneradas y cartones laterales recortados. Los cortineros deben ser posteriores.

1685. Retablo de Santa Catalina, Iglesia de Santo Domingo (Tunja)

Según un apunte hecho en el libro de gastos de la cofradía del Rosario, en junio de 1685 se estaba ultimando en la iglesia dominica un retablo para la imagen de Santa Catalina de Alejandría, para lo cual daban 24 pesos³⁵⁸.

1683-1689. Retablo del Rosario, Iglesia de Santo Domingo (Tunja)

En decir de Zamora, el fundador de la capilla del Rosario fue el capitán Arias Maldonado quién dejó al Convento de Santo Domingo –en construcción en ese momento–, 2.800 ducados para una capellanía de misa perpetua³⁵⁹. Félix del Castillo, mercader natural de Cazalla de la Sierra, regaló en 1616 un retablo importado desde la Península para colocar en él la imagen de Nuestra Señora del Rosario: “que quiere dar para adorno y autoridad del dicho Convento y altar mayor, el tabernáculo que tiene Nuestra Señora con todo lo que le pertenece, que se aprecia su valor y hechura en dos mil ducados de buena moneda de Castilla”³⁶⁰.

No se conoce la fecha exacta en que se fundó la cofradía del Rosario pero sí sabemos algunos de los nombres de sus capellanes a lo largo del siglo XVII como Juan de Supelano, Agustín García, Francisco Escobar, y, el que más nos interesa ahora, el Padre fray Agustín Gutiérrez. Su nombre aparece por primera vez al frente de la cofradía en 1682, constituyéndose

357 Información aportada por el informe de restauración de la iglesia efectuada por el Ministerio de Cultura de Colombia en el año 2007.

358 APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, lib. 43, f. 53v. *Libro de recibos, gastos e inventarios de la Capilla del Rosario de Tunja*. 4-VII-1679 a 1-VII-1832.

359 La situación de la capilla en ese momento es “como entramos en el altar mayor a mano derecha”, lo que se explica por el cambio en la orientación del templo posteriormente. Cfr. TÉLLEZ, Luis F. “La cofradía del Rosario en Nueva Granada”. En BARRADO BARQUILLA, José (ed.). *Los dominicos y el Nuevo Mundo, siglos XVIII-XIX. Actas del IV Congreso Internacional*. Salamanca: San Esteban, 1995, p. 217. Ocaríz refiere el mismo dato: “colateral a la mayor, a su lado derecho”, Flórez de Ocaríz 1674, p. 223.

360 Corradine Angulo 1990, p. 61. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 510.



Retablo del Rosario, José de Sandoval, 1683-1689.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de Santo Domingo, Tunja.

en su principal impulsor a partir de 1685. Estuvo al frente de la corporación por más de treinta años, un lapso de tiempo que el Padre Páez denominó “la Pascua Florida para la Cofradía (...) pues el Padre Maestro Fray Agustín Gutiérrez, pagó cuanto debía la asociación, compró las haciendas de Gámbita y Soaneca. También la hacienda de Soracá, y ésta nada menos que por 3.600 pesos”³⁶¹. En realidad la renovación de la capilla fue comenzada antes del mandato de Gutiérrez. Dice Zamora que con las mejoras adelantadas por el provincial fray Francisco Suárez en la iglesia

se fervorizó el V. R. Fr. Francisco de Guzman, Religioso de gran virtud, y buen exemplo, à renovar la Capilla de N. Señora del Rosario. Con el mismo fervor ha proseguido, y acabado el P. Mro. Fr. Agustin Gutierrez, que al presente es Capellan de la Cofradia. Y ha puesto en ella tanto adorno, curiosidad, y hermosura, que ni el desseo quiere mas, ni la Mag. del culto Divino echa menos alguna cosa, que falte á su decencia³⁶².

361 Cfr. BÁEZ, *Historia de los Dominicos en Colombia*, t. III, obra inédita citada en Téllez 1995, p. 226.

362 Zamora 1701, pp. 500-501.

En 1683 fray Agustín Gutiérrez concierta con José de Sandoval un retablo de dos cuerpos y ático por un total de cuatrocientos cincuenta patacones, aunque más tarde percibiría otras cantidades adicionales ya que en junio de 1687 se amplió el ático con las dos calles laterales. En enero de 1688 fue contratado Lorenzo de Lugo para realizar los ocho relieves del retablo por 240 pesos, pero llegó a concluir sólo los del ático ya que murió en julio de 1689. Para acabarlos se recurrió a Francisco de Sandoval, probable familiar del ensamblador, quién ejecutó cada uno de los cinco restantes por 45 pesos cada uno. Rematarían la obra el dorador Diego de Rojas y Gonzalo Buitrago, maestro escultor, que tallaría algunos ángeles.

Por fortuna nos ha llegado el libro contable de la capilla donde Gutiérrez nos da el pormenor de los gastos hechos en la capilla por aquellos años³⁶³. Dicho libro merece ser reproducido extensamente por la riqueza de datos que nos aporta sobre una de las obras más emblemáticas de todo el arte neogranadino, ayudándonos a comprender como se costeaban estas grandes fábricas, como se iban ampliando o cambiando algunos detalles durante su ejecución y cuantos artífices intervenían en el proceso. Veámoslo:

[Entre julio y septiembre de 1682] Concerté un trono de madera con nubes y serafines dorado y a todo costo en veinte y quatro pesos con Andrés de Ribero, di por quenta catorce reales para la madera, restan veinte y dos pesos y 2 reales. (...) Dio Riberos un cetro de madera y se doró de balde para ponerle a Nuestra Señora de ordinario.

Pagué a Andres de Ribero ocho pesos y dos reales a quenta del trono, debense 14 pesos.

[Diciembre de 1682] Despues de rebajado el altar quedaron unos blancos en todos tres altares que necesitaron de tablas para taparlos, pusolas Buitrago y aliñó los frontales que estaban despegados, dile tres reales por su trabajo y las tablas, y al escultor por darles de yeso y azul y asentar estrellas de oro le di diez reales.

(...) Ocho angeles que costéó Martín de Aguirre se pusieron en el altar y sagrario con el trono, dile a Buitrago por fijar esto y las tablas que gastó para sus ajustes ocho reales y quatro mas que son doce.

Trabajó el escultor en el convento en esta obra quatro meses y medio y hubo algun tiempo un oficial y en sustentarlo de cacao y a medio día gasté ocho pesos.

363 APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, lib. 43. *Libro de recibos, gastos e inventarios de la Capilla del Rosario de Tunja*. 4-VII-1679 a 1-VII-1832.

[Mayo de 1685] Dile a Sebastian Pacheco un peso por asentar la maya y pasaporte de la alacena y por las tablas que puso en ella. Por los bancos para el coro de nuestra Señora y por un barquito pequeño para el organista le pague a Sebastián Pacheco [carpintero] cinco patacones.

[Junio de 1686] Di dos pesos a Diego de Roxas a cuenta de siete que lleva por dorar las andas a todo costo [al mes siguiente le da otros tres pesos y medio].

[Julio de 1686] Concerté con Joseph de Sandobal un tabernaculo para la capilla de Nuestra Señora con su sagrario y gotera y dos cuerpos y remate y de a tres columnas a todo costo en precio de quatrocientos y cinquenta patacones por el concierto y cuenta que esta en el escritorio de Nuestra Señora la forma, dile cien patacones para principio.

[Septiembre de 1686] Pagué a Joseph de Sandobal que esta haciendo el tabernaculo cien patacones, tiene recibidos doscientos pesos.

(...) Di un patacon a los carpinteros que desarmaron el tabernaculo viejo.

[Noviembre de 1686] En quitar lo dorado y desbaratar el tabernaculo viejo se trabajo mas de un mes, solo se gastaron tres pesos de la madre de Dios, todo lo demas se hizo de limosna. Solo salieron dos mil y doscientos ladrillos porque los mas se componía de pedazos y de mucha piedra y barro tras de la cara de los ladrillos.

Abrióse un arco a la espalda del nicho de Nuestra Señora, gastaronse cinco cargas de cal, la arena fue de limosna, el ladrillo del que salio del tabernaculo. Hizose un umbral de media viga costó el labrarlo tres quartillos. Pagué al albañil por sus manos sustento y peones cinco pesos y medio.

Pagué al maestro que hace el tabernaculo cincuenta pesos, tiene recibidos doscientos y cincuenta pesos.

(...) Pusose el primer cuerpo del tabernaculo y tuvo de costo tres reales de cabuyas, quatro el adobe.

Pague a Lugo siete pesos y medio por doce angelitos de madera para el tabernaculo y otro patacon por que hiciese las quatro terminas porque fuesen de mano de escultor, y aunque esto costó diez y seis pesos lo demas costó el carpintero.

[Enero de 1687] Pagué al maestro que hace el tabernaculo cinquenta patacones, tiene recibidos trescientos pesos.

[Febrero de 1687] Pagué al maestro que hace el tabernaculo ochenta pesos, tiene recibidos trescientos y ochenta patacones. Restaranse 70 pesos.

En el segundo cuerpo no se concertaron terminas con el carpintero sino columnas y porque vaya igual pagué a Lugo escultor seis pesos por quatro angeles como los de el primero.

[Marzo 1687] Compre diez y seis clavos de nudillo para clavar el sotobanco del segundo cuerpo, costaron quatro reales.

Gasté dos pesos en poner el segundo cuerpo del tabernaculo.

[Abril de 1687] Pagué al Maestro José de Sandoval setenta patacones con que se ajustaron los quatrocientos y cinquenta pesos del primer concierto y porque

en dicho concierto solo entraban por remate un tablero con seis columnas y cartelas, por entender que no cabría mas, reconociendo y tomando parecer de otros de que quedaría feo, se concertaron otros dos tableros para los lados de dicho remate con sus pilastras y remates en veinte y un patacones, que también pagué a dicho maestro por todo (...) noventa y un pesos.

Es de advertir que así esto como otras cantidades se están debiendo a Simon Rodriguez a Joseph de la Verde a Julio de Leon y a Francisco Landines con ánimo de que se vaya después pagando de lo que cayere de la Cofradía (se ha pagado todo).

[Mayo de 1687] Di a Lugo escultor tres pesos porque hizo los dos angeles del remate del tabernaculo.

(...) Pagué al carpintero el aforro de las tablas del camarín de Nuestra Señora seis pesos, entraron estas dos trozas³⁶⁴ y ocho tablas que había.

[Julio de 1697] Compré siete espejos pequeños en tres pesos para el camarín de Nuestra Señora.

[Noviembre de 1687] Di a los carpinteros para entablar el techo que cae sobre el tabernaculo diez pesos, gastaronse dos basas que costaron real y medio mas se gastaron quatro cientos clavos de entablar que costaron tres pesos, diez clavos de enmaderar otros dos reales y un que tres trozas que aserradas hubieron de costo nueve pesos quatro reales y medio con mas tres tablas que había en la sacristía de los calvos de entablar se rebajan siete reales de dos libras y doce onzas de fierro que pesaron dos pernos que estaban en el trono, con que es todo el gasto veinte y dos pesos un real y un quarto.

[Diciembre de 1687] El arco en que asienta el vestido hecho de nuevo porque estaba muy pequeño entró media tabla y di dos reales al carpintero (...) Di siete pesos y medio por once espejos quadraditos y tres redondos para el camarín de Nuestra Señora.

[Enero de 1688] Concerté con don Lorenzo de Lugo los ocho tableros de el tabernaculo de Nuestra Señora a todo costo de yeso dorados coloreados con colores finos y encarnados a treinta pesos cada uno; esta en el escritorio de Nuestra Señora el concierto. Dile para yeso por esta cuenta veinte y quatro pesos con que para doscientos y quarenta pesos que monta la obra, se le restan doscientos y diez y seis pesos.

Di a Lugo un patacón por una paloma de madera dorada y grabada que representa al espíritu santo para el camarín.

[Febrero de 1688] Di a Lorenzo de Lugo veinte y dos pesos a cuenta de los tableros. Tiene recibidos 46 pesos.

[Mayo de 1788] Pagué a Gonzalo Buitrago dos pesos por el adorno de madera que hizo para las quadrantes que están inmediatas al tabernaculo.

Compré dos reales de clavos para la armazón de dicho adorno.

364 Tronco aserrado por el extremo para sacar tablas de él.

Compré diez y seis baras que llaman de a dos reales y nueve que llaman de a real todas costaron quatrocientos y tres reales y medio. Son para el andamio del dorado del tabernaculo.

[Junio de 1688] Hizóse el andamio para dorar y poner tableros y de cabuyas, indios y carpintero costó tres pesos y medio.

[Julio de 1688] Para poner el aliño de las quadrantes compré dos reales mas de clavos y dos reales y medio que costaron los garfios para poner las piñas.

(...) Pintó Juan Pérez una imagen del Rosario para pedir limosna [para el dorado del tabernaculo] en los pueblos³⁶⁵. Hizósele cajon y marco dorado y dos velitos y chapa se puso una que había antes en el cajón de los vestidos y goznes y pernos de fierro con quatro tornillos y varillas para los velos. Todo esto solo costó siete pesos y me dio porque en todo tuvieron limosna.

(...) Concerté con don Lorenzo de Lugo dos angeles de yeso, dos jarras y un friso todo para el techo del tabernaculo en blanco por catorce pesos a todo costo.

[Agosto de 1688] Concerté con Diego de Rojas dorador el dorado del tabernaculo y techo y sagrario, encarnación y estofé de angeles en mil patacones a todo costo según el papel que esta en el escritorio de Nuestra Señora. Dile para empezar ciento y cinquenta patacones.

[Septiembre de 1688] Pusose el aliño que hizo don Lorenzo de Lugo para el techo que esta sobre el tabernaculo y costó de clavos tres reales.

(...) Empañetar los dos lados de la capilla de Nuestra Señora los huecos a donde caen las cartelas del tabernaculo desde abajo hasta arriba costó nueve reales de albañil y peones, la mezcla estaba hecha.

(...) Concerté con Patiño una urna para el tabernaculo porque tape lo que se descubrió con haber rebajado los altares a todo costo en veinte y ocho pesos a cuenta de ellos le di media troza de la que se aserró para los angeles que tuvo de costo siete reales en plata y compré seis reales y medio de clavos para poner la urna y otras cosas que se ofrecen. Di quatro reales y medio a la sacristía del convento para que se hiciese como se hizo un guisque para las escaleras costeados de por mitad y una barita de a real para el palo.

[Octubre de 1688] Mandé hacer para la urna del tabernaculo una andana de peritas. Costó diez reales porque se hermosease.

Pagué a Diego de Rojas que esta dorando el tabernaculo cinquenta y ocho patacones a cuenta del dorado en que tiene recibidos doscientos y diez pesos.

Pagué a Lorenzo de Lugo quarenta pesos y medio a cuenta de los tableros. Tiene recibidos 86 pesos 4 reales.

[Noviembre de 1688] Pagué a Diego de Rojas ochenta y un pesos y tres reales. Tiene recibidos doscientos y noventa y un pesos y tres reales.

[Diciembre de 1688] Pagué a Diego de Rojas ciento y ocho pesos y cinco reales. Tiene recibidos quatrocientos pesos.

365 Se llevaba para ello una mula y velas para decir misa y alumbrar la pintura.

[Enero de 1689] Pagué a Lorenzo de Lugo veinte y nueve pesos y medio a cuenta de los tableros. Tiene recibidos ciento y seis pesos.

[Febrero de 1689] Compré un espejito en dos reales para el camarín.

(...) Di un real y un cuarto a un indio que ayudó a bajar el andamio del dorado.

[Febrero de 1689] Pagué a Diego de Rojas a cuenta del dorado ciento y veinte y ocho pesos. Tiene recibidos quinientos y veinte y ocho.

[Abril 1689] Di a Diego de Rojas doscientos y sesenta y tres pesos y dos reales. Tiene recibidos setecientos y noventa y un pesos y dos reales. Quitose el andamio para la Semana Santa y para volverlo a poner y proseguir el dorado costó real y medio.

(...) Di a Lorenzo de Lugo a cuenta de los tableros siete pesos. Tiene recibidos ciento y veinte y tres pesos.

(...) Di a Buitrago catorce reales por una guarnición que hizo para el nicho de Nuestra Señora.

Di quatro pesos de hechura de dos angeles de madera para el camarín.

Por los aliños que se han hecho del tabernaculo en lo que toca a madera he dado doce pesos.

Mas quatro pesos y medio de doce hojas de madera que se pusieron en los cogollos de las terminas.

[Julio de 1689] Murió don Lorenzo de Lugo y solo dejo hechos los tres tableros (...) Concertáronse los cinco tableros con Francisco Sandoval a quarenta y cinco pesos cada uno. Dile veinte patacones de principio.

[Septiembre 1689] Pagué al dorador sesenta y quatro pesos y dos reales. Tiene recibidos ochocientos y cincuenta y cinco pesos y medio.

Di a Francisco Sandoval treinta y un pesos a cuenta de los tableros. Tiene recibidos cincuenta y un pesos.

[Octubre de 1689] Entabló los tres altares de la capilla Francisco Santisteban, dile dose reales de su trabajo. Gastaronse cinco tablas de una troza que se pondrá en la partida que se sigue. Gastaronse treinta clavos de 50 que costaron quatro reales, una troza aserrada costó quatro pesos. Gastaronse las que constan en la partida antecedente y quedan en la sacristía las que sobraron.

(...) Hizo un carpintero bastidores para vidrieras, dile siete reales, pusieronse en la ventana de la capilla en la rosca de el arco de dicha ventana.

[Noviembre de 1689] Dio nuestro muy Reverendo Padre Maestro fray Isidro de Perasa quince vidriera grandes, don Joseph Flores quatro y el Muy Reverendo Padre Maestro fray Diego de Ocha cinco de que se pusieron en la ventana de la capilla las que constan atrás y diez y nueve en la ventana de el camarín. Hizo el bastidor el hermano fray Juan de Urreta.

(...) Vendí a Pesca los frontales dorados y para hacer otros compré cinco trozas que aserradas tuvieron de costo tres pesos seis reales y un quartillo.

[Diciembre de 1689] Hizose una vidriera grande para el transetillo del camarín y los vidrios costaron ocho pesos, el bastidor en que se ajustaron costó nada

porque lo hizo el hermano fray Julio de Urretabisos que de una tabla de la sacristía.

(...) Paga de tablero. Pagué a Francisco de veinte y un pesos, 10 reales y medio, mas tengo dados a Diego de Rojas treinta y ocho pesos tres reales y medio, y esto es por cuenta del dicho Sandoval porque son para los tableros en que tiene recibidos ciento diez pesos y siete reales y medio.

[Enero 1690] Pagué a Simon Rodriguez por Diego de Rojas ochenta y quatro patacones. Tiene recibidos el dicho Diego de Rojas novecientos y treinta y nueve pesos y medio, restansele sesenta patacones y medio.

Concerté con Pablo de la Rota tres frontales en madera para la capilla. Ha de dar la madera la cofradía de Nuestra Señora y el dicho ha de hacer los frontales de dibujos crespos y primorosos y en cada frontal en el campo una tarja grande y se le han de pagar cinquenta y cinco patacones por todos tres. Dile catorce pesos.

[Enero 1690] Di a Diego de Rojas por cuenta de Sandoval por los tableros seis pesos. Tiene recibidos 116 pesos y un real y medio.



*Retablo de la Virgen del Pilar, obrador tunjano, entre 1670-80.
Madera tallada y dorada, Iglesia de Santa Bárbara, Tunja.*

Entre 1686-1700. Retablo del Pilar, Iglesia de Santa Bárbara (Tunja)

El antiguo libro de la cofradía de la Virgen del Pilar, conservado en el archivo parroquial de Santa Bárbara, recoge las constituciones y reglamentos de esta antigua corporación tunjana, así como su fecha de creación: 1686. La capilla donde tenía su sede canónica la imagen del Pilar fue adosada al sencillo edificio de planta rectangular por el lado de la Epístola a iniciativa del párroco José Osorio Nieto de Paz quién propuso su construcción el día 28 de enero de 1686. Haría contrapeso a otra capilla dedicada a las Ánimas del Purgatorio que también tuvo su propia cofradía³⁶⁶, creando la idea de un falso crucero en el templo. El *Retablo del Pilar* data de finales de siglo y reinterpreta el ya muchas veces nombrado esquema boyacense. Sin embargo, emplea elementos originales como las columnas revestidas de parra en las que se posan diversos pájaros. Más interesante aún son los toques de color que enriquecen el rutinario dorado de los retablos boyacenses.



Retablo de Santo Domingo, obrador neogranadino, finales del s. XVII. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de Santo Domingo, Tunja.

³⁶⁶ Monastoque 1984, p. 179.

Finales del s. XVII. Retablo de Santo Domingo, Iglesia de Santo Domingo (Tunja)

El *Retablo de Santo Domingo*, de finales del siglo XVII, presenta un acabado de color rojizo donde se resaltan los motivos tallados y dorados. La imagen que ocupa el camarín es de principios del siglo XIX pues ya se relaciona en un inventario de la década de 1830. En las hornacinas laterales estaban en ese momento las esculturas de *San Pedro Mártir* y *San Antonio*, y arriba, la de *Santa Rosa de Lima*³⁶⁷.

Entre 1690-1710. Retablo de Santo Tomás, Iglesia de Santo Domingo (Tunja)

En Tunja el orden salomónico se había usado por primera vez, aunque tímidamente, en la Capilla del Rosario. Este retablo de la misma iglesia de los dominicos presenta una mayor definición de las espiras y, al mismo tiempo, una fuerte tendencia a la abstracción en los motivos figurativos tallados y en los capiteles.



*Retablo de Santo Tomás, obrador neogranadino, entre 1690-1720.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de Santo Domingo, Tunja.*

³⁶⁷ APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, lib. 43, ff. 104v-105r. *Libro de recibos, gastos e inventarios de la Capilla del Rosario de Tunja*. 4-VII-1679 a 1-VII-1832.

Entre 1690-1720. Retablos del Fundador y del Sagrado Corazón, Catedral de Santiago (Tunja)

En la cabecera de la Catedral de Tunja, a ambos lados del presbiterio se encuentran dos retablos de finales del siglo XVII o principios del XVIII. El del lado del Evangelio acusa la influencia del retablo rosariano: ménsulas con atlantes, terminas al centro de los grupos de columnas y un arco central rematado con penacho de hojas radiantes que rompe el entablamento. El *Retablo del Sagrado Corazón* es algo más retardatario en su concepción aunque también es interesante por el empleo de cerámica y conchas de nácar en el recubrimiento de su hornacina.



Retablo del Cristo del Fundador, obrador neogranadino, entre 1690-1720. Trabajo en madera tallada y policromada, Catedral de Santiago, Tunja.



Retablo del Sagrado Corazón, obrador neogranadino, entre 1690-1720.
Trabajo en madera tallada y dorada, Catedral de Santiago, Tunja.

Primera mitad del s. XVIII. Retablo del Rosario, Iglesia de la Inmaculada (Oicatá)

216

Este retablo fue confeccionado para guarnecer un verdadero retrato de la Virgen del Rosario de Bogotá. Los elementos formales empleados en la decoración llegan a una significativa abstracción y, por ejemplo, las pirámides de tradición manierista que tan profundamente estaban instaladas en el imaginario neogranadino, quedan reducidas aquí a una ingenua forma de gota. La vistosa policromía, donde incluso hay corladuras en tonos azules y verdes, no es la primera que tuvo este mueble ya que se encontró una anterior durante la restauración de 2007.



Retablo del Rosario, obrador neogranadino, primera mitad del s. XVIII.
Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de la Inmaculada, Oicatá.

Primera mitad del s. XVIII. Retablo de San Pedro Claver, Iglesia de San Ignacio (Tunja)

Por su abigarrada talla, el *Retablo jesuita de San Pedro Claver* no debe ser muy lejano en el tiempo al de Oicatá. Las caprichosas proporciones de este retablo vinieron impuestas por el tamaño de la pintura original que representaba la *Aparición del Nazareno a San Ignacio*, sin embargo ésta se perdió a finales del siglo XX³⁶⁸. Se sabe que en la década de 1650 se contrató con los hermanos Francisco y Marcos Delgado un primer retablo para ubicar dicha pintura, por lo que se ha considerado una obra de aquellos³⁶⁹, algo para lo que no hay fundamento estilístico.

217

368 Una reproducción de la misma se puede ver en Mateus 1995, p. 31.

369 Pacheco 1959, p. 313; Mateus s.p.; Mateus 1995, p. 31; GONZÁLEZ MORA, Felipe. “El templo de San Ignacio de Tunja, Colombia: interpretación sobre su desarrollo espacial, 1615-1717”. En



Retablo de San Pedro Claver, obrador neogranadino, primera mitad del s. XVIII. Trabajo en madera tallada, Iglesia de San Ignacio, Tunja.



Columna del retablo mayor de El Topo.

Entre 1700-1720. Retablo mayor, Iglesia del Topo (Tunja)

Un retablo lateral de la Iglesia de la Concepción fue adaptado como retablo mayor de la Iglesia del Topo cuando las monjas concepcionistas trasladaron allí su convento en 1880³⁷⁰. Sebastián apreció la originalidad de los soportes empleados, cuya novedad estriba en que “su caña está hueca, pero el fuste estriado y tripartito es el que hemos visto en el retablo

Repositorio Institucional de la Universidad de los Andes, publicación del día 3 de marzo de 2009. Recurso en línea, disponible en: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26978>, (16/11/2017).

370 Corradine Angulo 1990, p. 72.

mayor de Santo Domingo y en la Compañía³⁷¹. Estas columnas también presentan sendas terminas que derivan de las usadas en la Capilla del Rosario³⁷².



Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1700-1720, madera tallada y dorada. Iglesia de El Topo, Tunja.

371 Sebastián 2006, p. 118.

372 Gila y Herrera no lo creen que dichas terminas pueden ser un añadido posterior y que el retablo podría ser datado a mediados del siglo XVII o durante su segunda mitad. Sin embargo dada la pervivencia de elementos manieristas en la retablistica neogranadina y, sobre todo, el novedoso diseño de las demás columnas con caña hueca, preferimos mantener su tradicional datación a principios del siglo XVIII. Herrera y Gila 2013, p. 359.

Antes de 1757. Retablo del Nazareno, Iglesia de la Inmaculada (Oicatá)

Hay referencias de este retablo desde 1757³⁷³, lo que sitúa su datación en la primera mitad del siglo XVIII. Los elementos formales empleados aquí son completamente ajenos a la tradición neogranadina, tanto en lo que se refiere a las pilastras estípitescas como a los curiosos remates superiores en forma de jarra. Algunos detalles tallados y la entonación cromática del conjunto nos remiten ya a una sensibilidad de corte rococó.



*Retablo del Nazareno, obrador neogranadino, antes de 1757.
Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de la Inmaculada, Oicatá.*

373 Información aportada por el informe de restauración de la iglesia efectuada por el Ministerio de Cultura de Colombia en el año 2007.

Entre 1762-1766. Retablo mayor, Iglesia del Rosario (Suesca)

La iglesia de Suesca fue contratada por el oidor Luis Enríquez con el alarife Juan de Robles el 2 de agosto del año 1600. Posteriormente, en 1724, el cura Fernando de Vilches levantó de nuevo la capilla mayor, la sacristía y el baptisterio. Nuevas reparaciones serían solicitadas en 1760 por parte del cura Juan Francisco Martínez siendo ejecutadas entre 1762 y 1766 por el alarife Francisco Javier Lozano³⁷⁴. Es probable que en este momento fuera ejecutado el retablo mayor, que aunque está muy recompuesto, presenta elementos decorativos que se ensayaron en Santafé durante la década de los cincuenta. Nos referimos a recursos como la guardamalleta que recorre el interior de las amplias hornacinas, las columnas recubiertas de abultadas flores o el entablamento curvo de la calle medial, todo lo cual nos remite a retablos como el mayor de San Francisco de Bogotá. Por otra parte, en el cuerpo superior persiste el uso de la termina antropomorfa, típicamente boyacense.



*Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1762-1766.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia del Rosario, Suesca.*

374 Almansa 2008, pp. 185-186.

Ca. 1775. Manifestador, Catedral de Santiago (Tunja)

Según Hernández de Alba fue el Beneficiado Agustín Manuel de Alarcón y Castro quién fabricó el expositorio del templo cuando fue párroco del mismo, es decir, entre 1769 y 1786 cuando pasó a Bogotá como rector del Colegio del Rosario³⁷⁵. La razón para construir tan magna obra fue la de acomodar en su interior la no menos suntuosa custodia que también había encargado, una de las más grandes producidas en Nueva Granada³⁷⁶. Para su ejecución se baraja el año de 1775, lo que significa que es obra anterior a los trabajos de la Orden Tercera de la capital, cenit de su creatividad artística. El *Manifestador* es todo movimiento y vibración, impresión que se refuerza con el dorado del que carecen otras obras de Caballero.

1790. Retablo de Santa Ana, Iglesia de Santo Domingo (Tunja)

El 9 de junio de 1790 fray Domingo Barragán dejaba dicho que debía cierta cantidad de pesos “á Josef Miguel quando acabe el altar de Santa Ana”³⁷⁷. No sabemos si éste autor era ensamblador o dorador pero en cualquier caso es indicativo de que se estaba haciendo un retablo en la iglesia de Santo Domingo. Encontramos una descripción del retablo en la década de 1830³⁷⁸:

En el altar de Santa Ana estan las siguientes imágenes: Nuestra Señora, San Joaquín y la Virgen que están en un cuadro con marco dorado, a los lados esta en uno Santa Gertrudis y en el otro San Juan Nepomuceno de retablo con marco dorado y colorado y es en el primer cuerpo. En el segundo cuerpo estan otros tres cuadros de Nuestra Señora de los Dolores, la Virgen del Rosario y un Santo Cristo mas sacra con marco dorado y colorado y vidriera que está sobre el altar.

375 Monastoque 1984, p. 61; Sebastián 2006, p. 109.

376 “La Custodia Mayor de la Catedral de Tunja, de doce libras de peso, en oro de 20 quilates, decorada con amatistas, perlas y las más finas esmeraldas de Muzo”. Cfr. Imagen y pie de foto en Monastoque 1984, p. 61.

377 APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, ind. 2576, vol. 1/1/8, f. 27v. *Memoria de los bienes del padre fray Domingo Barragan del Convento de Santo Domingo de Tunja*. 9-VI-1790.

378 APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, lib. 43, f. 105r-v. *Libro de recibos, gastos e inventarios de la Capilla del Rosario de Tunja*. 4-VII-1679 a 1-VII-1832.



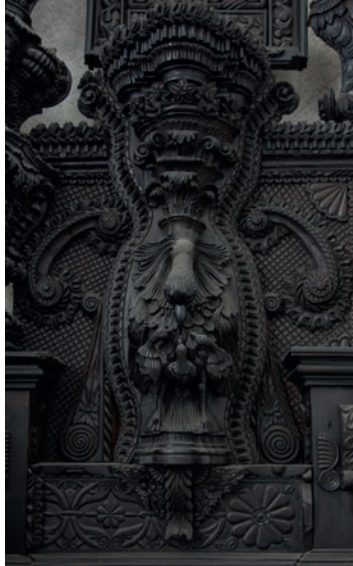
Manifestador, Pedro Caballero, ca. 1775.
Trabajo en madera tallada y dorada, Catedral de Santiago, Tunja.

Entre 1760-1790. Retablo de los Pelicanos, Iglesia de San Francisco (Tunja)

El Retablo de los Pelicanos es otra de las personalísimas obras de Pedro Caballero, autor de estilo inclasificable que no se puede englobar bajo ninguna de las tradicionales categorías artísticas. La fantasía de Caballero crea una especie de tabernáculo de caprichosas columnas donde lo mismo aparecen flores acampanadas que misteriosas cabezas. Las calles laterales –por llamarlas de alguna forma- consisten en dos paneles pictóricos sobre un alto basamento donde vemos al pelicano, símbolo del sacrificio de Cristo en la cruz, que también aparece en la cúpula superior.



Retablo de los Pelicanos, Pedro Caballero, entre 1760-1790.
Trabajo en madera tallada, Iglesia de San Francisco, Tunja.



Retablo de los Pelicanos, Pedro Caballero, entre 1760-1790.
Trabajo en madera tallada, Iglesia de San Francisco, Tunja.

Soluciones caribeñas

Salvando importantes excepciones como el retablo mayor de la Catedral de Cartagena, el retablo del área caribeña, esto es, el del litoral y el del Bajo Magdalena, se caracteriza por una floración tardía. Sus recursos formales (salomónicas, estípites, columnas poligonales) lo diferencian claramente de los retablos producidos en Cundinamarca o Boyacá.

Entre 1653-1670. Retablo mayor, Catedral de Santa Catalina (Cartagena)

El dorador Emiliano Luque García restauró el retablo mayor de la catedral de Cartagena en 1953 encontrando una tablilla en la base de la hornacina central donde se leía “Ortiz fecit”³⁷⁹. Desde entonces el gran retablo ha sido considerado una importación sevillana llegando a relacionarse con el ensamblador Luis Ortiz de Vargas, algo bastante improbable si tenemos en cuenta que dicho autor falleció en 1649 y el retablo está fechado entre 1653-1670. Es un trabajo que muestra las señas de identidad propias de la época de Juan de Oviedo, cuyo estilo pudo ser emulado en Cartagena “por artífices ya desarraigados de la evolución que había tenido lugar en suelo español”³⁸⁰.

En 1552 se había importado un primer retablo desde Sevilla que o bien debió parecer anticuado para entonces o bien se perdió en alguna de las afrentas que sufrió el templo, entre las que se encuentran varios ataques piratas y el desplome de las cubiertas en el año 1600. Las primeras noticias sobre el retablo actual han aparecido en una carta dirigida al rey y fechada el 20 de enero de 1652³⁸¹:

esta yglesia esta muy pobre y necesitada porque en la vacante hicimos una Boveda en la capilla mayor y para ayuda a un Retablo que se a de hacer dejó el Deán D. Francisco Yarça tres mill pessos y lo demas se a de acabar con las limosnas que se juntaren y la que suplicamos a V. Mg. Se sirva de hacer de un nobeno y la tercia parte desta vacante Dios guarde a V. Mg. Para bien y amparo de la christiandad.

379 BOSSA HERAZO, Donaldo. *Guía artística de Cartagena de Indias*. Bogotá: Dirección de Información y Propaganda del Estado, 1955, pp. 11 y 37.

380 Herrera y Gila 2013, p. 368.

381 AGI. Gobierno, Audiencia de Santafé, 232, n. 65c. *Cartas del cabildo eclesiástico de Cartagena*. 20-I-1652. Citado en Herrera y Gila 2013, p. 367.

Este llamamiento era secundado por Pedro de Riba Agüero, gobernador de armas de la ciudad, en una carta fechada dos días después. Sin embargo el rey no atendió la petición ya que volvieron a repetirse los mismos alegatos y argumentos en enero de 1652 y en mayo de 1653 cuando se intuye que debieron comenzar los trabajos que quedarían paralizados pronto por la falta de fondos. La última carta peticionaria es de noviembre de ese mismo año³⁸² y aunque no sabemos si el rey finalmente colaboró económicamente con la obras de fábrica, el retablo debió completarse antes de 1672, año en que se informa de las últimas obras realizadas en la catedral y no se menciona el retablo mayor.

El retablo está dispuesto en ochava para adaptarse a la planta poligonal del presbiterio. En altura tiene tres cuerpos y un ático central mientras que sus tres calles van separadas por dos entrecalles esquineras con hornacinas para la colocación de esculturas. El banco carece de ménsulas y la columnas dobles siguen un mismo modelo en todos los registros.



Retablo mayor, anónimo peninsular, entre 1653-1670. Trabajo en madera tallada y policromada, Catedral de Santa Catalina, Cartagena.

Fuente: Jesús Andrés Aponte Pareja.

382 AGI. Gobierno, Audiencia de Santafé, 232, n. 65. *Cartas del cabildo eclesiástico de Cartagena*. 7-XI-1653. Citado en Herrera y Gila 2013, pp. 367-368.

1654-1657. Capilla Santo Domingo in Soriano, Iglesia de Santo Domingo (Cartagena)

El provincial fray Alonso de la Bandera (1654-1657 provincialato) y el prior del convento dominico de Cartagena Alonso Lazo, acabaron la torre de la Iglesia de Santo Domingo mandando abrir un arco en sus bajos y colocar en la capilla resultante “la milagrosa Imagen de N. P. Santo Domingo en Soriano, que adornò con un hermoso retablo dorado, y puso en èl una famosa Estatua de S. Reymundo”³⁸³.

Entre 1730-1750. Retablo mayor, Iglesia de Santo Toribio (Cartagena)

Si exceptuamos el retablo mayor de la Catedral de Cartagena, hablar del retablo en la costa caribeña es hablar de barroco estípite. Este estilo tiene su génesis en la Andalucía de principios del siglo XVIII, constituyendo un hito fundamental el gran retablo mayor de la Iglesia del Sagrario de Sevilla, ejecutado por Jerónimo Balbás en 1712³⁸⁴. El mismo autor llevó la moda a América pues nada más llegado a México, entre 1718 y 1725, construyó el famoso retablo de la Capilla de los Reyes dando inicio a una verdadera fiebre artística por el estípite.

En Nueva Granada el fenómeno es menos intenso aunque también tiene su importancia. Entra en los años treinta a través del puerto de Cartagena en cuyo entorno seguirá vigente hasta finales de siglo como demuestra el retablo de Mamatoco, datado en 1787³⁸⁵. En realidad la adopción de este estilo estuvo casi restringida al empleo de las columnas ya que otros elementos propios de su ortografía no llegaron a cuajar. No se encuentran en los ejemplares neogranadinos cornisas de gran movimiento, adelantadas allí donde coinciden con las columnas, y la decoración a base de hojas de cardo interpretadas en clave local.

383 Zamora 1701, pp. 497-498.

384 Sobre los orígenes de la columna estípite y su propagación por Andalucía véase HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “El retablo de estípites a lo largo de la primera mitad del XVIII”. En HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial – Fundación Real Maestranza de Caballería – Fundación Cajasol, 2009, pp. 289-340.

385 Una gran cartela situada en la mesa de altar consigna esta fecha. El dato ha sido recogido en Vallín 2001, p. 761.

Una de las primeras obras que emplean el lenguaje estípitesco fue el retablo mayor de la Iglesia de Santo Toribio, construida entre 1730 y 1736³⁸⁶. Existe aquí un atisbo de romper con el retablo de casillero típico de la centuria anterior ya que la calle central gana en anchura en detrimento de las laterales que presentan una proporción alargada. Sin embargo, en el ático se mantienen los paneles calados propios de la tradición cundiboyacense. La hornacina central fue modificada y el mueble repintado en colores chillones.



Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1730-1750.

Trabajo en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de Santo Toribio, Cartagena.

386 La información está consignada en una lápida conmemorativa del siglo XVIII que se encuentra la misma iglesia "El Yllmo. S. Dor. D. Gregorio de Molleda obispo de esta ciudad hizo fabricar esta yglesia dedicándola a Sto. Thoribio Alphonso Mogrovejo arcbispo de Lima y puso la primera piedra en ella el dia 3 de diciembre del año 1730 y la consagro el dia 7 de octubre de 1736". El dato ha sido recogido por historiadores como Bossa 1955, p. 13.

Entre 1730-1750. Retablo mayor, Iglesia de la Popa, (Cartagena)

Este retablo es muy similar al anterior y debió ser ejecutado en una cronología bastante próxima. Proviene del antiguo Convento de Santa Clara desde donde fue traído y redorado en la década de los setenta o los ochenta del siglo XX después de que el edificio hubiera pasado por diferentes manos. La imagen reproducida por Bossa Herazo da fe de algunas de las modificaciones que se le hicieron entonces³⁸⁷.



Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1730-1750. Trabajo en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de la Popa, Cartagena.

387 Bossa 1955, s.p.

1744. Retablo mayor, Iglesia de San Antonio (Soledad, Atlántico)

El municipio de Soledad, hoy conurbado con Barranquilla, posee una iglesia con varios retablos de estilo estípite entre los que destaca el mayor. Según el estudio que se hizo con motivo de la restauración de unas pinturas murales que se encontraron tras el retablo, se pudo determinar que éste fue fabricado en 1744³⁸⁸. Llamen la atención las bambalinas talladas de la calle medial y los mascarones antropomorfos de factura totalmente planiforme que se reparten por capiteles y cornisas. También es significativo el uso del color que se produce en el retablo dieciochesco.



Retablo mayor, obrador neogranadino, 1744. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Antonio, Soledad (Atlántico).

388 “Restauran pintura colonial del siglo XVII en el templo de Soledad, Atlántico”. *El Universal*, edición digital del día 15 de diciembre de 2014. Recurso en línea, disponible en: <http://www.eluniversal.com.co/cultural/restauran-pintura-colonial-del-siglo-xvii-en-templo-de-soledad-atlantico-179721>, (26/06/2018).

A 20 kilómetros escasos de Soledad, en el pueblo de Sabanagrande, se ejecutó al mismo tiempo (se estaba dorando en 1745) otro retablo que probablemente tenía columnas estípites, algo que al parecer fue muy frecuente en estos pueblos emergentes de la costa neogranadina. Como ha afirmado Vallín “en varias colecciones privadas de Cartagena existen columnas estípites compradas en diferentes pueblos de la región lo que nos permite pensar que existió una mayor presencia de este elemento”³⁸⁹.



231

Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1740-1750. trabajo en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de San José, Tubará.

389 Vallín 2001, p. 762.

Entre 1740-1750. Iglesia de San José (Tubará)

Otro de los casos más destacados del estípite costeño lo encontramos en Tubará. Es probable que fuera construido en la década de 1740 coincidiendo con el cambio de estatus de la población que pasó de ser pueblo de indios a parroquia de vecinos libres en 1745, por orden del virrey Sebastián de Eslava³⁹⁰. Son elementos que particularizan esta pieza los esgrafiados de los paneles laterales y la panta levemente cóncava del conjunto.

S. XVIII. Retablo del Sagrario, Catedral de Santa Catalina (Cartagena)

La capilla del Sagrario de la Catedral de Cartagena tuvo el más afamado retablo estípite que hubo en la región, y, probablemente, también en el país. Bossa que no llegó a verlo escribió al respecto: “Muchas veces le escuché decir al señor Lelarge³⁹¹ que era la obra de madera tallada más admirable de Colombia”³⁹². Se trataba de un “triple altar” que sucumbió ante las aciagas reformas que acometió el arzobispo Pedro Adán Brioschi en las primeras décadas del siglo XX y no queda testimonio gráfico de él.

1783. Retablo de Santa Rosa, Iglesia de Santa Bárbara (Mompox)

El *Retablo de Santa Rosa* es una de las pocas obras datadas de Mompox, algo que debemos agradecer a la inscripción que figura en su cornisa superior. Se trata de un mueble de factura popular y bastante retardatario en su concepción pues sigue usando la ya trasnochada columna salomónica con una proporciones bastante peculiares.

Segunda mitad del s. XVIII. Retablo mayor, Iglesia de la Candelaria (Galapa)

Este sencillo retablo presenta una columnas poligonales bastante peculiares. Algunos síntomas de barroquismo las encontramos en el sagrario que tiene una planta convexa desmarcada de la frontalidad del

390 Cfr. VILLALÓN DONOSO, Jorge y VEGA LUGO, Alexander (ed.). *José Agustín Blanco Barros. Obras completas. Tubará: La encomienda mayor de tierradentro*. Barranquilla: Universidad del Norte - Gobernación del Atlántico, 2015, t. III, p. 103.

391 Arquitecto francés de entresiglos, M. Gaston Lelarge diseñó el actual edificio de la Alcaldía de Bogotá, el Palacio de San Francisco y la remodelación de la Casa de Nariño entre otras obras de prestigio.

392 Bossa 1955, p. 37.

conjunto, y las rocallas que salpican las superficies. En el remate del ático aparece un tipismo formal de la región, la corona, que también podemos encontrar en los retablos laterales de la ya nombrada Iglesia de San Antonio (Soledad). En las ménsulas del banco hay mascarones de cuyas bocas sale un elemento vegetal parecidos a los del francisco del grabado flamenco.



Retablo de Santa Rosa, obrador neogranadino, 1783.
Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de Santa Bárbara, Mompox.



Retablo mayor, obrador neogranadino, segunda mitad del s. XVIII.
Trabajo en madera tallada y policromada, 580 x 427 x 70 cm aprox.,
Iglesia de la Candelaria, Galapa.

Popayán, sucursal de Quito

Debemos admitir sin ambages que las mejores obras de ensamblaje y de escultura de Popayán son quiteñas, “a pesar de ese gran centro artístico estuviera desde mediados del siglo XVIII bajo la dependencia administrativa de Bogotá”³⁹³. Como afirmó Santiago Sebastián, la ciudad bien puede ser considerada en lo artístico como una “sucursal de Quito”³⁹⁴.

El fuerte terremoto de 1736 destruyó una gran parte del patrimonio eclesiástico obligando a reconstruir edificios y retablos³⁹⁵, lo que explica la unidad estilística de sus obras. Este resurgimiento va a ser inmediato y va a significar el verdadero despegue artístico de la ciudad que se ve posibilitado por la rica industria minera de la región. En 1740, cuando habían pasado pocos años de aquel desastre natural, Miguel de Santisteban justificaba así la riqueza de Popayán: “La subsistencia principal de su comercio consiste en el oro que se saca de los veneros de sus contornos, en cuyo ejercicio se ocupan los principales vecinos de ella entre los que los hay que tienen cuadrillas de 300 hasta 500 negros que trabajan en la Provincias de Citará, Barbaocoas y el Chocó”³⁹⁶.

En lo que se refiere a los ensambladores activos en Popayán durante el siglo XVIII apenas contamos con un puñado de nombres, algunos relacionados con algunos trabajos realizados para ordenes religiosas, y otros que han aparecido en pleitos judiciales desligados de posibles obras. Entre estos últimos sobresalen tres: Roque de la Cruz, José Antonio Correa y Bartolomé de Torres. Roque de la Cruz representa un buen ejemplo de la transferencia de las formas quiteñas a Popayán ya que se declaraba indio quiteño y oficial de carpintería, circunstancia que permite plantear su formación sino en el colegio de los franciscanos de Quito, al menos sí en el contexto de la escuela quiteña. Su presencia en la documentación se debe a un trágico incidente: asesinó de dos cuchilladas a Manuel de

393 Bayón y Marx 1989, p. 211.

394 Sebastián 1985, p. 335.

395 “En 2 de Febrero de este año [17]36 fue la ruina de temblores en Popayán”, cfr. Vargas Jurado 1902 (s. XVIII), p. 16.

396 Biblioteca Pública de Nueva York, Obadiah Rich Collection, Rare Books and Manuscripts Division, doc. 51, f. 46v. “Viaje muy puntual y curioso de don Miguel de Santisteban desde Lima a Caracas por tierra en 1740”. Reproducido en ROBINSON, David. *Mil leguas por América. De Lima a Caracas 1740-1741. Diario de don Miguel de Santisteban*. Bogotá: Banco de la República, 1992, p. 136.

Victoria, aprendiz de sombrerero, en la esquina de San Agustín³⁹⁷. Fue condenado a 200 azotes públicos y a diez años de presidio en Cartagena pero como no hubo verdugo que ejecutara la sentencia, viraje del destino, le ofrecen permutar su pena por convertirse él mismo en verdugo de ajusticiamiento con la condición de que permanecerá en la cárcel el resto de su vida y sólo saldrá para las ejecuciones. Él aceptó.

Otro personaje relacionado con lo quiteño, aunque nacido en Popayán, fue el carpintero José Antonio Correa quién fue acusado de varios delitos de robo en Popayán y Cali en coalición con el dorador José Chávez, natural de Riobamba. En 1792 se estaban practicando ciertas diligencias al respecto³⁹⁸. Respecto a Bartolomé de Torres, sabemos que dominaba el oficio de la carpintería por la mortuoria de su padre, de nombre Manuel Salvador. Habiendo sido apoderado de su madre para viajar a Pasto y recaudar allí los bienes dejados por su padre, dilapidó el dinero conseguido y marchó a Guayaquil donde “según noticias, se embarcó en la nave de China de carpintero de ribera”, es decir como constructor de embarcaciones³⁹⁹.

Datos como estos nos dan buena cuenta de la movilidad que tuvieron los artífices del momento. Veamos ahora las principales realizaciones retabísticas en Popayán.

1645. Retablo mayor, Iglesia de San Francisco (Popayán)

El maestro mayor de carpintería de Popayán, González Lauzo, hizo el retablo mayor de San Francisco en 1645⁴⁰⁰. Debía ser “un tabernaculo que a de coger y tener toda lo alto y ancho de la capilla del altar mayor que hoy esta hecha y se va prosiguiendo en la iglesia nueva donde esta acabada la capilla della todo los qual se oblige de hacer y cumplir” en el plazo de catorce meses. Consta que el retablo sería entregado “sin figura ninguna” y que recibió un pago inicial de 600 patacones.

397 ACC. 8831 (Col. J II-3 cr), ff. 1r-50v. *Juicio criminal seguido ante el Teniente de Gobernador de Popayán contra Roque de la Cruz, por haber asesinado a Manuel de Victoria*. 7-I-1784 a 18-I-1785.

398 ACC. 9885 (Col. J II-8 cr), ff. 1r-12v. *Exhorto de ruego y encargo librado por don Cristóbal de Sanclemente, Alcalde de la Santa Hermandad de Cali a los alcaldes ordinarios de Popayán para que le remitiesen a su juzgado las causas criminales que hubiese en aquella ciudad contra José Chávez y José Antonio Correa*. 25-VI-1792.

399 ACC. 10628 (Col. J II-22 su), ff. 1r-27v. *Mortuoria de Manuel Salvador de Torres, natural y vecino de Popayán*. 8-X-1796 a 25-V-1799.

400 ACC. Fondo Notarial, t. 10, año 1645, ff. 30r-30v. *González Lauzo, maestro mayor de carpintería de Popayán se obliga para ehacer el retablo mayor de la iglesia de San Francisco*. 21-X-1645.

No sabemos si entregó el trabajo en el tiempo estipulado pero su dorado se retrasó hasta el año 1660 según consta documentalmente por la obligación que otorgó Miguel Fernández de la Cruz, clérigo de menores y oficial batihoya vecino de Mariquita⁴⁰¹. Fungió como benefactor de los frailes seráficos el mercader Constantino de Aguilar de modo que “para la dicha obra se le ha de dar todo el yeso que fuere necesario cobrando llevando por su trabajo 940 pesos de plata de a ocho reales”.

Antes de 1660. Retablo de la Virgen del Rosario, Iglesia de Santo Domingo (Popayán)

El 14 de enero de 1660 el capitán Fernando de Salazar Betancur dictaba su testamento⁴⁰²:

declaro que yo por mi devoción hice hacer en la ciudad de Quito un tabernáculo dorado para Nuestra Señora de la Concepción de Guadalupe del convento de mi padre San Francisco de esta ciudad, habiéndolo traído a ella, o porque no había capilla bastante en que ponerlo, suspendí el entregarlo y lo tuve en mi poder hasta que se ofreció el que lo quisieron comprar los mayordomos de Nuestra Señora del Rosario que está en Santo Domingo a quien el dicho vendí por cuenta de la misma virgen Nuestra Señora de Guadalupe en seiscientos patacones.

Es decir el retablo quiteño que había traído Salazar para los franciscanos quedó finalmente en manos de los dominicos, mandando aplicar el dinero conseguido de su venta a la imagen de Guadalupe. Al momento del testamento reconocía haber gastado ese dinero porque “algunas necesidades me han obligado a ello”, mandando que sus albaceas repusieran la suma. El primero de abril de 1707 fray Juan del Rosario, procurador guardián del convento franciscano de Popayán, aparece reclamando el pago⁴⁰³.

Ca. 1668. Retablo mayor, Iglesia de San Juan (Pasto)

La ciudad de Pasto también fue irradiada por la influencia quiteña. La iglesia matriz de San Juan Bautista se encontraba en estado ruinoso al

401 ACC. Fondo Notarial, t. 13, año 1660, ff. 52r-52v. *Miguel Fernández de la Cruz se obliga con el mercader Constantino de Aguilar para el dorado del retablo mayor de San Francisco de Popayán*. 11-VII-1660.

402 ACC. 9492 (Col. E I-8 op), f. 1r. *Testamento del capitán don Fernando de Salazar Betancur, vecino encomendero de Popayán natural de Tunja*. 14 -I-1660 a 11-IV-1707.

403 *Ibidem*.

menos desde 1626 por lo que en 1667 se dio licencia para derribarla y reconstruir la nave, algo que se pudo llevar a término gracias al concurso del cura Antonio Ruiz Navarrete. Según Sebastián al año siguiente estaba terminada y se dotó con “un retablo en el altar mayor para el cual trajo artistas de Quito”⁴⁰⁴.

Entre 1669-1675. Retablos laterales, Iglesia de San Agustín (Popayán)

Gracias a que se ha conservado el *Libro de cuentas del Convento de San Agustín* escrito entre los años 1645 y 1676, conocemos algunas de las obras de ensamblaje y talla que se hicieron por aquellos años. En octubre y diciembre de 1669 se estaba trabajando en el altar de la Trinidad, apuntándose diferentes partidas: 13 patacones se gastaron en comprar cardenillo para pintar “las armas de N. P. S. Agustín”⁴⁰⁵, 9 patacones se pagaron al “maestro dorador”, y 19 en adquirir libros de oro “para dorar las cartelas de la ss. Trinidad”⁴⁰⁶. En enero de 1670 se gastaron 6 patacones “en la hechura de dos bastidores para los remates del altar maior sobre N^a S.^a y San Agustín N. P.”⁴⁰⁷, algo que debe interpretarse como un añadido sobre el retablo anterior. En noviembre de 1671 se pagaron 2 patacones y 2 reales “al dorador que doró el tabernaculo y sagrario del altar de nra. S.^a de Copacabana”⁴⁰⁸, en abril de 1672 “gastamos quatro patacones en el altar de madera para quede San Nicolas”⁴⁰⁹, y en febrero de 1675 bajo el título “gasto del altar de ánimas”⁴¹⁰ se consignan algunas cantidades cobradas por el pintor y el carpintero que realizaron este nuevo altar junto a la puerta principal del templo. Se especifica que las obras de talla fueron un marco, una mesa y un frontal de altar, por lo que debió ser un altar de ánimas muy parecido a los que ya hemos visto en el área boyacense.

404 Sebastián 2006, p. 174.

405 ACC. 9601 (Col. E I-20 or), f. 104v. *Libro de cuentas del Convento de San Agustín*. II-1645 a X-1676.

406 *Ibidem*, f. 103r.

407 *Ibidem*, 105r.

408 *Ibidem*, f. 116r.

409 *Ibidem*, f. 118r.

410 Cfr. ACC. 9601 (Col. E I-20 or), f. 140v-142r. *Libro de cuentas del Convento de San Agustín*. II-1645 a X-1676.

Ca. 1700. Retablo de la Virgen del Rosario, Iglesia de Santo Domingo (Popayán)

Acabamos de ver como el retablo traído por el capitán Salazar de Quito acabó siendo usado por la *Virgen del Rosario* de Popayán. Pues bien, a finales de siglo parece que se estaba construyendo uno nuevo más ostentoso pues el también capitán Diego Francisco de Unda “dejó comunicado ser su voluntad se den de limosna cien patacones para ayuda a hacer el retablo de nuestra señora del Rosario que esta en el Convento del Señor Santo Domingo de esta ciudad”⁴¹¹.

Ca. 1728. Retablo de la Virgen del Topo, Iglesia de Santo Domingo (Popayán)

En 1728 el deán catedralicio Mateo de Castrillón Bernaldo de Quirós dotaba en el templo dominico la festividad de la Virgen del Topo, dejando para ello 5.000 patacones de principal con cuyo rédito de 250 patacones debía labrarse “un retablo que se haya de dorar”⁴¹².

Ca. 1743. Retablo mayor, Iglesia de San Francisco (Popayán)

Sabemos que este segundo o tercer retablo del templo estaba terminado hacia el 20 de octubre de 1743 momento en que el padre guardián José Barrutieta expidió el primer vale para su dorado con los bienes dejados al efecto por Jacinto de Mosquera en su testamento⁴¹³. Las obligaciones del batihoja contratado eran “dar dorado dicho tabernáculo, púlpito, costo de remates y reparo de las ventanas de la capilla mayor”⁴¹⁴, además de retocar a los santos del retablo⁴¹⁵. Tenía tres hornacinas y un ático donde estaba la hornacina de San Bernardino, santo al que estaba dedicado el convento, y que en 1744 aún faltaban por hacer los dos remates que hacían

411 ACC. Fondo Notarial, t. 19, año 1700, f. 59r. *Mandas testamentarias dadas por poder del difunto capitán Diego Francisco de Unda, natural de Quito y residente en Popayán*. 27-XI-1699 a 14-II-1700.

412 ACC. 9556 (Col. E I-6 o), ff. 1r-4v. *Escritura que otorga el Dr. Don Mateo de Castrillón Bernaldo de Quirós, deán de la catedral de Popayán, fundando y dotando la fiesta de Nra. Sra. del Topo*. 28-IV-1728.

413 ACC. 9339 (Col. E I-8 op), f. 3r. *Pleito seguido por el Convento de San Bernardino de Popayán, Pedro José Ruiz, vecino y familiar del Santo Oficio y los batihojas Miguel Valdez y Javier de Ricaurte, por el dorado del retablo mayor de San Francisco de Popayán*. 2-XII-1744 a 28-I-1745.

414 *Ibidem*, f. 2v.

415 *Ibidem*, f. 3v.

la transición entre el último cuerpo y dicho ático⁴¹⁶. Posteriormente, durante la guardianía de fray José Antonio de San Joaquín Bustamante, entre 1775 y 1778, se doró el tabernáculo además de tres frontales⁴¹⁷. ¿Cuándo desapareció? En 1898 la parroquia de San Francisco estaba solicitando al cabildo de la ciudad sacar greda de un ejido cercano para fabricar ladrillos con los que reconstruir la capilla mayor del templo, lo que hace pensar que aquí ya no había retablo⁴¹⁸.

1756. Retablo del Resucitado, Iglesia de San José (Popayán)

Este retablo ubicado en el transepto del antiguo templo de la Compañía fue terminado en 1756 según nos informa una cartela, motivo por el que su autor fue denominado por Santiago Sebastián como “Maestro de 1756”. El mismo historiador relacionó el retablo con algunos ejemplares quiteños: “El motivo de las piñas a manera de pinjantes se halla en el retablo del Sagrario (Quito); un tabernáculo de triple arco puede verse en el cuerpo superior del retablo mayor de la iglesia del Carmen Mendoza (Quito), obra posterior a 1745, atribuida al mismo Legarda y a su discípulo Jacinto López”⁴¹⁹. Más tarde, también sería Sebastián quién propondría identificar a este anónimo maestro con Sebastián Usiña, un tallista que se declaró “Maestro de Popayán” cuando contrató el expositorio de la iglesia de San Pedro de Buga en 1776⁴²⁰.

La gran originalidad de la pieza consiste en tener un techo en voladizo, arcos festoneados y los ya nombrados pinjantes, además de unas columnas salomónicas con tallos de vid en forma de asa.

416 *Ibíd*em f. 4r.

417 ACC. 9456 (Col. E I.16 or), f. 18r. *Inventario universal de las alhajas de la enfermería, refectorio, cocina, herramientas y convento con sus celdas del Convento de San Francisco en Popayán*. 4-V-1766 a 10-XI-1831.

418 ACC. Colonia, Actas de Cabildo, t. 101, ff. 3r y 10r. *Solicitud del cura de San Francisco para sacar greda del ejido y emplearla la construcción del altar mayor del templo*. 26-I-1898 y 15-II-1898.

419 Sebastián 2006, pp. 168-169.

420 Sebastián 1985, pp. 335-337.



Retablo del Resucitado, atribuido a Sebastián Usiña, 1756.
Trabajo en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de San José, Popayán.

Entre 1755-1758. Retablo de San Joaquín, Iglesia del Carmen (Popayán)

El presbítero Francisco Javier de Oviedo fundaba en su testamento multitud de capellanías en templos de Ibagué, Chaparral, Bogotá y Popayán. Respecto a esta última ciudad mandaba “se le paguen al señor deán don José Prieto de Tobar cuatrocientos libros de oro que me dio prestados para dorar el tabernáculo de mi Padre San Joaquín en el convento del Carmen”, y, al mismo tiempo mandaba fabricar en la iglesia de los franciscanos un retablo para el arcángel San Gabriel⁴²¹.

Entre 1764-1774. Retablos laterales, Iglesia de la Encarnación (Popayán)

El templo de la Encarnación fue destruido por el terremoto de 1736 y reconstruido a partir de 1764 cuando la madre Mariana de San Estanislao y Saa fue elegida como priora de las monjas agustinas. Los retablos laterales posiblemente fueron ejecutados en la década siguiente según un modelo que estuvo de moda en el siglo XVIII consistente en un nicho central único que disminuye la importancia de las calles laterales, o incluso, las suprime. Esta tendencia lo observamos en el retablo mexicano, en el peruano y, por supuesto, en el quiteño, de cuyo entorno provienen éstos de la Encarnación de Popayán. Dada la importancia de estos retablos Santiago Sebastián sintió la necesidad de darle un nombre a su autor y se refirió a él como el “Maestro de la Encarnación”.

Los retablos están emparentados con los del crucero de la Compañía de Jesús que están dedicados a San Ignacio y San Francisco Javier y se construyeron hacia 1752⁴²². Se basan en el diseño de Andrea Pozzo para el altar de San Luis Gonzaga en la Iglesia de San Ignacio de Roma⁴²³ y el medio de transmisión debió ser el grabado que apareció en su conocido tratado *Prospettiva de Pittori e Architteti* editado el año 1700. El fraile

421 ACC. 9331 (Col. JII-4 su), ff. 1r-47v. *Testamento del Dr. don Francisco Javier de Oviedo, presbítero, y diligencias de apertura del mismo*. 9-III-1758 a 11-IV-1758.

422 JOUANEN, José. *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito, 1570-1774*. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1943, t. II, p. 382.

423 Esta dependencia ha sido expuesta en Sebastián 1985, pp. 337-340; Bayón y Marx 1989, p. 211; ORTIZ CRESPO, Alfonso. “La Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, cabeza de serie de la arquitectura barroca en la antigua Audiencia de Quito”. En KENNEDY TROYA, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Nerea, 2002, p. 91. Sobre la difusión del tratado de Pozzo, sabemos que los jesuitas de Santafé tenían en su biblioteca “Dos libros de Arquitectura de el Hermano Andres Pozo, dos tomos en folio. Cfr. BNC. Manuscritos, ind. 1435, lib. 399, f. 63r. *Inventario de la biblioteca común del colegio máximo de la Compañía de Jesús de Santafé de Bogotá*. 28-X-1766 a 21-XI-1767.

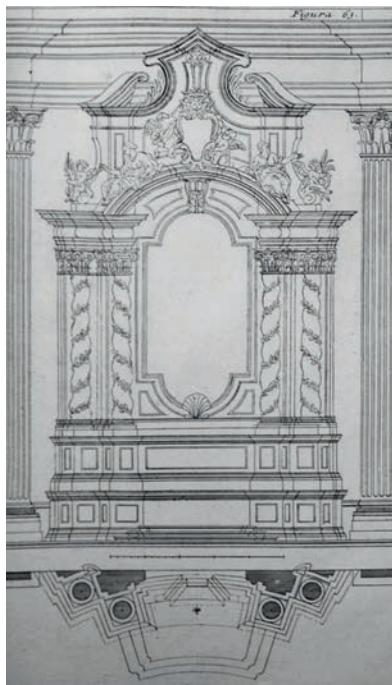
jesuita Mario Cicala, testigo de la construcción de los retablos, recoge la impresión que causaron estas obras en la ciudad de Quito⁴²⁴:

El día en que se corrieron las telas y andamios de madera y tablas y se descubrieron los dos mencionados altares ya acabados, concurrió toda la ciudad de Quito, y todos se quedaron atónitos, estupefactos, aturridos e inmóviles al mirar aquel nuevo diseño de retablo y altar, toda vez que nunca antes habían visto semejantes retablos tan bien labrados y con aquel estilo, nuevo para ellos, de arquitectura, ya que allí solían hacer con las medidas dictadas por las ideas caprichosas de su fantasía, en nada acostumbrada ni a ver ni a practicar las reglas y medidas de la arquitectura, mucho menos los diseños y trabajos finos, elegantes y hermosos de los modernos europeos. De hecho en algunas iglesias destruyeron y echaron fuera inmediatamente los retablos, en los que se había gastado muchísimo solo para construirlos de nuevo según el modelo y diseño de dichos retablos, ajustándose en todo a las medidas y reglas de la arquitectura y el majestuoso estilo de los trabajos modernos.



Retablos del lado del Evangelio, obrador quiteño, entre 1764-1774.
Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de la Encarnación, Popayán.

424 CICALA, Mario. *Descripción histórico topográfica de la provincia de Quito de la Compañía de Jesús*. Quito: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit-Instituto Geográfico Militar, 1994 (1771), p. 175.



Planta y alzado del altar del Beato Luis, Andrea Pozzo, 1700.
 Grabado sobre papel, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Algunos de los retablos quiteños que siguieron esta moda fueron los que hay en el transepto de la Iglesia de La Merced, el de San Pedro en la Catedral, el de la iglesia del Hospital de San Juan de Dios y el de la Capilla Cantuña. Así pues, tenemos el modelo romano emanado de Andrea Pozzo, su recepción en la ciudad de Quito, y, finalmente, sus consecuentes payaneses. Esta secuencia es verdaderamente significativa ya que nos permite entender las dinámicas evolutivas del retablo al sur del virreinato. Pero volviendo a la Encarnación, todos los retablos laterales hacen uso combinado del oro con el color rojo, apareciendo decoraciones florales en los fondos de las hornacinas. Abunda la talla menuda y los motivos de tipo rococó, siendo especialmente interesantes los doseles tallados en madera, guardamalletas y borlas incluidas, que aportan un evidente carácter escenográfico al conjunto. Merece un comentario específico el retablo que hay en el centro del lado de la Epístola, antiguamente dedicado a la *Virgen de la Encarnación*. Carece de cornisa en la parte central y presenta

una especie de frontón partido cuyos extremos “han adquirido cierto carácter orgánico, cual si se tratara de caracolas marinas”⁴²⁵.

Otros recursos típicos del arte quiteño son la prominente venera que hay al centro de uno de los bancos, también presente en la Iglesia de San Agustín de Quito, y los paneles calados a modo de celosías. Este último elemento procede originalmente del ámbito de la platería rococó y se repitió:

en muchos objetos de plata, como rejillas, porta lucernas y demás espacios de paredes planas de sagrarios, atriles, frontales, etc. Este diseño ornamental fue inmediatamente copiado por otras artes, como la talla en madera, aplicándolo a las cresterías, frisos, copetes, remates y otras áreas decorativas de los retablos, así como a los marcos dorados y policromados de la pintura de caballete⁴²⁶.



Retablos del lado de la Epístola, obrador quiteño, entre 1764-1774. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de la Encarnación, Popayán.

Entre 1760-1779. Retablo del Sagrado Corazón de María, Iglesia de San Agustín (Popayán)

En la Iglesia de San Agustín de Popayán, la testera de la nave del Evangelio estaba ocupada en el siglo XVIII por el altar de la *Virgen de la Consolación*, más tarde suplantada por una imagen del *Nazareno* y actualmente por la del *Sagrado Corazón de María*⁴²⁷. El retablo se corresponde con el modelo

425 Sebastián 2006, pp. 165-166.

426 MORÁN ROAÑO, Nancy P. “El lucimiento de la Fe. Platería religiosa en Quito”. En KENNEDY TROYA, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Nerea, 2002, p. 161.

427 ACC. 9597 (Col. E I-20 or), f. 20v. *Libros de inventarios en el que constan todas las alhajas del Convento de San Agustín de Popayán junto a varios listados de aumentos. 9-I-1781 a 16-V-1821*. Hacia los pies del templo se encontraban en ese mismo lado los altares de San José, San Nicolás y Santa

quiteño ya comentado para el templo de la Encarnación y debió ser ejecutado por las mismas manos⁴²⁸ antes de 1779. Las columnas surgen desde una basa vegetal tal y como Caramuel dibujó el orden salomónico.



*Retablo del Sagrado Corazón de María, obrador quiteño, entre 1760-1779.
Madera tallada y policromada, Iglesia de San Agustín, Popayán.*

1775. Retablo del Señor de las Caídas, Iglesia de San Agustín (Popayán)

El lunes 5 de junio de 1775 se apuntaban diez pesos en los gastos del convento pagados a cuenta del retablo que se estaba haciendo para el señor de las Caídas⁴²⁹, y, al mes siguiente, se anotan otros 4 reales por la comida de los oficiales que trabajaron en el mismo⁴³⁰.

Lucía. En el lado contrario de la cabecera a los pies estaban el Señor Caído, la Trinidad, San Cayetano y Santa Rita, además de un altar de ánimas cercano a la puerta de entrada. *Ibídem*, ff. 31r-31v.

428 Sebastián 2006, p. 167.

429 ACC. 9598 (Col. E I-20 or), f. 11v. *Libro de gastos de este Convento de N. G. P. S. Agustín de la ciudad de Popayán*. VIII-1774 a 27-IV-1795.

430 *Ibídem*, f. 12r.

Entre 1776-1779. Retablo de la Concepción, Convento de San Agustín (Popayán)

En la portería del convento agustino había una especie de retablo fingido: “con un cuadro grande de N. S^a de la Concepción, al remate de la parte superior se halla un copete pintado, al pie de este su estante de donde sale el velo (...) tiene su frontal de madera pintada con el Señor San Joseph al medio”⁴³¹. Consta que se hizo bajo el mandato del prior fray Joaquín Fernández de Aguilera⁴³² entre 1776 y 1779.



247

Retablos de San Francisco y de la Coronación, atribuidos a Sebastián Usiña, entre 1750-1760. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Francisco, Popayán.

431 ACC. 9597 (Col. E I-20 or), f. 13r. *Libros de inventarios en el que constan todas las alhajas del Convento de San Agustín de Popayán junto a varios listados de aumentos.* 9-I-1781 a 16-V-1821.

432 *Ibidem*, f. 23r.



Retablos de San Francisco y de la Coronación, atribuidos a Sebastián Usiña, entre 1750-1760. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Francisco, Popayán.

Entre 1775-1795. Retablos de San Francisco y de la Coronación, Iglesia de San Francisco (Popayán)

La Iglesia de San Francisco se comenzó el día 14 de julio de 1775 y se acabó veinte años más tarde siendo guardián fray Juan Antonio Gutiérrez⁴³³. Estos dos retablos de la iglesia franciscana comparten idéntico diseño siendo la única diferencia entre los dos que uno se doró y el otro no. El “esquema compositivo es casi el mismo que el de los retablos del crucero de La Compañía, aunque desarrollado con más amplitud”⁴³⁴. Repite el triple arco festoneado, las piñas a modo de pinjantes y las columnas salomónicas. En la sala del belén del Carmen Bajo de Quito se conservan retablos-expositores muy cercanos a estos, lo que vuelve a redundar en su eminente carácter quiteño. Otro elemento recurrente de la misma escuela es el águila bicéfala del coronamiento: podemos encontrarla en la

433 Bueno y Buenaventura 1945, p. 61.

434 Sebastián 2006, p. 163.

puerta de la capilla de la Hacienda La Ciénaga (Lasso, Cotopaxi) o en la urna en forma de águila bicéfala que contiene una inmaculada alada del monasterio de la Concepción de Quito. Entre 1777 y 1793 el obispo de Cartagena, José María Díaz de Lamadrid, quiteño, mandó poner un suelo de mármol italiano en la catedral en la Catedral de Cartagena donde se ve un águila bicéfala, explayada y coronada⁴³⁵.



Retablos de la Veracruz y San Antonio, obrador quiteño, entre 1784-1790. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Francisco, Popayán.

435 Bossa 1955, p. 12.

Ca. 1784-1790. Retablo del Cristo de la Veracruz y de San Antonio (Popayán)

Las naves laterales de la Iglesia de San Francisco se encuentran rematadas por los camarines del *Cristo de la Veracruz* y de *San Antonio*, los cuales fueron construidos por el lego español fray Antonio de San Pedro Pérez después de su llegada desde España en 1784⁴³⁶. Los retablos deben ser de esta temporalidad y aunque siguen el modelo de retablo expuesto en la Iglesia de la Encarnación, ya apuntan la introducción de la estética neoclásica en la depuración de las columnas y en los acabados marmoleados del conjunto. Por su proporción y silueta también pueden vincularse con retablos quiteños como el de la Capilla Cantuña.



250

Retablos de la Veracruz y San Antonio, obrador quiteño, entre 1784-1790. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Francisco, Popayán.

436 Marco 1956, p. 248.

A finales del siglo XVIII la cofradía de la Veracruz estuvo a cargo de la familia Mosquera, quienes tuvieron su bóveda de enterramiento al pie del altar. Es probable que el retablo fuera costeado por algún miembro de la familia. Por su parte, el retablo de San Antonio estuvo protegido por otra ilustre familia payanesa: los Valencia, quienes también tienen su correspondiente panteón⁴³⁷.



Retablo mayor, anónimo, antes de 1779.
Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Agustín, Popayán.

437 Bueno y Buenaventura 1945, p. 63.

Entre 1779-1796. Retablo mayor, Iglesia de San Agustín (Popayán)

A finales de los años setenta se describió un retablo mayor de tres calles cuyas hornacinas superiores estaban ocupadas por la imagen de la Virgen y San Juan de Sahagún centradas por la de “Nuestro Santo Padre”. Parece que no se trataba de un retablo anterior al actual ya que a los pies de estos santos tenía “tres picachos dorados con sus espejitos al medio, uno en cada picacho”. En el registro inferior estaban *San Nicolás* y *Santo Tomás de Villanueva* a ambos lados del sagrario⁴³⁸. Sin embargo, cuando el retablo mayor es descrito en 1796 ya aparece descrito el grupo central de la Trinidad: “El tabernaculo no tiene defecto alguno: en los colaterales se hallan cuatro santos vestidos de trapos: en medio esta nuestro Padre San Agustín que solo tiene una diadema de plata pequeña, y en su superficie el misterio de la Santísima Trinidad”⁴³⁹. Como no se hace mención del camarín central no sabemos si ya estaba construido. Es cierto que tenemos un dato del año 1782 en que se da cuenta de la construcción de un camarín para la *Virgen de los Dolores*⁴⁴⁰, pero no sabemos donde estaba ubicado exactamente.

Segunda mitad del s XVIII. Retablos laterales, Iglesia de Santo Domingo (Popayán)

Destruído el primitivo convento de Santo Domingo por el terremoto de 1736, la familia Arboleda tomó a su cargo la reconstrucción de la iglesia encomendando la obra a Gregorio Causi⁴⁴¹. De entre los retablos que aún se conservan destacan tres: el de la *Virgen de Lourdes*, el de *Santo Tomás* y el de la *Soledad*, todos de la segunda mitad del siglo XVIII. El primero de ellos tiene un carácter envolvente ya que se expande por las paredes laterales donde hay dos pequeñas repisas con remate de conchas que recuerdan las que menudean en los cajones quiteños de la época. El de *Santo Tomás* estuvo dedicado originalmente a una escultura de menor tamaño ya que su hornacina ha sido prolongada hacia abajo. Sus soportes octogonales con mascarones son bastante originales. Por último, el retablo de la *Soledad* tiene el aliciente de presentarnos dos grandes cariátides que

438 ACC. 9597 (Col. E I-20 or), ff. 17v-19v. *Libros de inventarios en el que constan todas las alhajas del Convento de San Agustín de Popayán junto a varios listados de aumentos*. 9-I-1781 a 16-V-1821.

439 *Ibidem*, f. 30v.

440 *Ibidem*, f. 3r.

441 Marco 1956, p. 244.

juntan sus manos en actitud orante, diversificando aún más el repertorio columnario del arte payanés.



Retablos de la Virgen de Lourdes, Santo Tomás y la Soledad, obrador neogranadino, segunda mitad del s. XVIII. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de Santo Domingo, Popayán.



Retablos de la Virgen de Lourdes, Santo Tomás y la Soledad, obrador neogranadino, segunda mitad del s. XVIII. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de Santo Domingo, Popayán.



Retablos de la Virgen de Lourdes, Santo Tomás y la Soledad, obrador neogranadino, segunda mitad del s. XVIII. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de Santo Domingo, Popayán.

Segunda mitad del s. XVIII. Sagrario, Museo Alfonso María Zambrano (Popayán)

Este sagrario que se conserva en el Museo Zambrano de Pasto es una producción claramente quiteña aunque no sabemos si llegó en época virreinal o más recientemente. Su movido diseño presenta diversos motivos de estilo rococó y conserva la cerradura original.



Sagrario, obrador quiteño, segunda mitad del s. XVIII.
Trabajo en madera tallada y policromada, Museo Alfonso María Zambrano, Pasto.

Segunda mitad del s. XVIII. Retablos mayor y laterales, Iglesia del Carmen (Popayán)

El convento de carmelitas descalzas de Popayán fue fundado por los Marqueses de San Miguel de la Vega en 1720. La construcción que se fue levantando en los años siguientes fue tumbada por el terremoto de 1736 siendo llamado Gregorio Causí para la reconstrucción. Al interior de la iglesia existe una interesante colección de retablos ensamblados en la segunda mitad del siglo XVIII de los que no se conoce ningún dato documental.



Retablo mayor, obrador quiteño, segunda mitad del s. XVIII. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia del Carmen, Popayán.



Retablo de Santa Ana, obrador quiteño, segunda mitad del s. XVIII.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia del Carmen, Popayán.



Retablos laterales, obrador quiteño, segunda mitad del s. XVIII.
Trabajos en madera tallada y dorada, Iglesia del Carmen, Popayán.

El retablo mayor es una gran fábrica dorada de vigorosas columnas salomónicas. Sorprende el desarrollo adquirido por el banco en altura que incluso ha permitido la inclusión de hornacinas para esculturas. Los ángeles vestideros colocados sobre repisas en las entrecalles provienen de los cajones de devoción quiteños. Entre los retablos laterales destacan los dos gemelos que hay situados entre las puertas de acceso al edificio y su importancia radica en que emplean columnas monstruosas (consistentes en disponer diversos brazaletes que estrangulan el fuste creando volúmenes ovados). El referente para estos particulares soportes lo volvemos a encontrar en Quito: en el retablo de Santa Marta de la Iglesia de San Francisco y en el retablo de San Nicolás Tolentino de San Agustín. El único retablo que conserva su escultura original es el de *San Joaquín*, que en su coronamiento exhibe un cordero recostado en alusión a su iconografía. En la peana se lee *Lucerna eius est agnus* (“Su lámpara es el Cordero”). Otras esculturas que ocupaban los retablos laterales eran *Santa Ana*, *Santa Teresa*, *San Juan de la Cruz* y la *Asunción*. “Aunque la marquesa fundadora dejó todo lo necesario para la subsistencia de las religiosas y adorno de la iglesia, cada un de las síndicas de las imágenes tenía especial cuidado de fomentar la cofradía a su cargo”⁴⁴².

Entre 1790-98. Retablos laterales, San Francisco (Popayán)

Sabemos que en la década de 1790 se estaban realizando unos retablos laterales para la Iglesia de San Francisco debido a la causa criminal seguida contra el batihoja quiteño Francisco Ponce de León, llegado a Popayán unos años antes. Por encubrimiento en el robo y fundición de unas joyas se le condenó a “vergüenza pública, y seis años de presidio en uno de los de la Plaza de Cartagena”⁴⁴³, aunque más tarde se le rebajó la pena a dos años de trabajo en obras públicas. El 25 de mayo de 1798 el abogado defensor del reo pedía que en vista de las pocas obras públicas existentes en la ciudad y por estar “casi consumido” por la enfermedad

lo único en que puede ocuparse, y con utilidad pública, es su oficio de Batihoja. Asi, siendo regular que en el Colegio de Misiones, en donde se trata de adornar los Retablos de su Iglesia, se necesite de tal oficial, que en el lugar es único; y habiéndolo tenido dicho colegio, en tiempos pasados, trabajando allí: puede pasarse nota al Rdo. Prelado, y con su aviso, destinarlo a que trabaje allí por el

442 Bueno y Buenaventura 1945, p. 121.

443 ACC. 9866 (Col. J II-8 cr), f. 24r. *Causa criminal seguida ante el teniente gobernador de Popayán contra Antonio González y Francisco Ponce de León Castillejo*. 2-V-1790 a 23-III-1792.

tiempo prescripto. Bien que, entretanto no puede deternsele mas en la cárcel, por el manifiesto riesgo en que lo tiene la enfermedad que le ha sobrevenido⁴⁴⁴.



259

Retablos de San José, San Pedro de Alcántara y la Virgen de los Desamparados, anónimo, entre 1790-1798. Trabajos en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de San Francisco, Popayán.

444 Ibidem, f. 35v.



Retablos de San José, San Pedro de Alcántara y la Virgen de los Desamparados, anónimo, entre 1790-1798. Trabajos en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de San Francisco, Popayán.



Retablos de San José, San Pedro de Alcántara y la Virgen de los Desamparados, anónimo, entre 1790-1798. Trabajos en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de San Francisco, Popayán.

Así se autorizó. A la vista de los retablos existentes en el templo franciscano, creemos que aquellos que podían estar dorándose en aquella temporalidad son los que hoy están ocupados por *San José*, *San Pedro de Alcántara* y la *Virgen de los Desamparados*. De diseño casi calcado, estas obras combinan los marmoleados de gusto neoclásico con motivos residuales provenientes del estil rococó siendo buenos ejemplos del retablo de entresiglos.



Retablo mayor, anónimo, ca. 1799. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de la Encarnación, Popayán.

Ca. 1799. Retablo mayor, Iglesia de la Encarnación (Popayán)

Allí donde el *Retablo mayor de la Encarnación* se topa con el techo de la iglesia, existe un tapajuntas con una cartela donde se lee “Año de 1799”, fecha que nos gustaría que se verificase algún día de forma documental. En cualquier caso, el retablo presenta un lenguaje muy avanzado y es sin duda de finales del siglo XVIII. A los lados se observan dos estrechas calles con cuatro hornacinas de gran profundidad, mientras que el protagonismo absoluto recae en la calle medial. Allí se encuentran un manifestador de

planta muy movida, “el más interesante de la serie payanesa”⁴⁴⁵, rematado por una gran corona de efecto escenográfico, y un camarín abierto al templo mediante un arco abocinado. Este recurso recoge las experiencias practicadas en la fachada de la Iglesia de la Compañía, diseñada por el jesuita Simón Schenherr, y en el camarín de la Iglesia de San Agustín. Las columnas son originales soportes divididos en tres tercios: el más alto presenta un esquema salomónico bastante canónico con guirnaldas en torno a las gargantas, el del centro es un tramo liso cubierto por rocallas y medallones de estirpe rococó, y, por último, el más bajo es de nuevo salomónico pero presenta unas originales estrías onduladas.

Soluciones en color para Antioquia y el Valle del Cauca

Podemos afirmar que el retablo de Antioquia y Valle del Cauca se caracteriza por la experimentación de los soportes. En esta zona de la geografía colombiana podemos encontrar desde el balaustre manierista a unas originalísimas columnas de vástagos en espiral. También podemos destacar como elemento original el uso que hacen estos retablos del color, a veces incorporando técnicas que provienen del campo de la escultura de bulto redondo, como son el estofado o la corladura verde.

Segunda mitad del s. XVII. Retablo de San Blas, Iglesia de Santa Bárbara (Antioquia)

En la Iglesia de Santa Bárbara de Santa Fe de Antioquia se encuentra un retablo barroco “donde la traza renacentista realza su arcaísmo con la presencia de unas columnas abalaustradas que evocan el recuerdo de los lejanos días del arte plateresco”⁴⁴⁶. Para entender este arcaísmo hay que tener en cuenta que las columnas antioqueñas están inspiradas en el tratado de Juan de Arfe que fue publicado entre 1585 y 1587 el cual llegó a Nueva Granada en fecha temprana⁴⁴⁷. Junto a los balaustres, en el ático encontramos columnas salomónicas y en la embocadura de la hornacina dos terminas antropomorfas que sujetan un arco con angelitos

445 Sebastián 2006, p. 165.

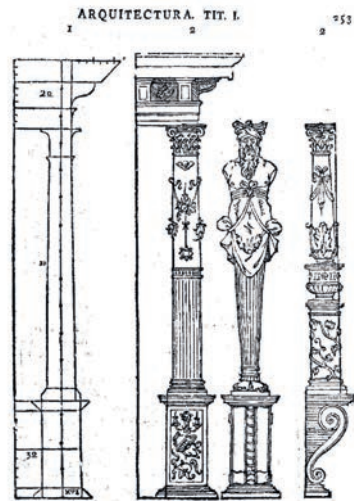
446 Marco 1956, pp. 268-269.

447 En los registros del Archivo de Indias del año 1591 consta el envío de un tratado de Arfe con destino a Tierra Firme. Cfr. TORRE REVELLO, José. “Tratados de Arquitectura utilizados en Hispanoamérica (siglos XVI-XVIII)”. En *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington), 1-4 (1956), p. 7.

tallados. “Una puerta colocada en tiempo inmemorial, impide apreciar estos detalles”⁴⁴⁸. Tanto la imagen central como la pintura del ático no son las originales, en 1843 el retablo era descrito como un “Altar de San José con el Niño Jesús en los brazos, en imágenes. Se encuentra aquí la imagen de Nuestra Señora de Belén, el retablo del Nacimiento y en el remate el Padre Eterno”⁴⁴⁹. El busto de Dios Padre sí permanece en el frontón y es otro de los motivos arcaizantes del retablo pues proviene de la tradición manierista.



Retablo de San Blas, anónimo, segunda mitad del s. XVII. Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de Santa Bárbara, Antioquia.



Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura, Juan de Arfe y Villafañe, edición de 1736. Grabado sobre papel, Biblioteca Nacional de España ©, Madrid.

1733. *Retablo de las Ánimas, Catedral de San Nicolás (Rionegro)*

En el Archivo Central del Cauca se conserva el contrato firmado entre el mayordomo de la entonces iglesia de San Nicolás de Rionegro, Ignacio

448 Vives 1988, p. 61.

449 MORENO PIEDRAHÍTA, Genaro. *Una historia para contar. Vida parroquial de Antioquia 1547-2009*. Medellín: Administración municipal de Santa Fe de Antioquia, 2010, p. 143.

Preciado, y un tal Mateo Pérez del Vasco que se obliga a realizar el tabernáculo en honor de las ánimas del Purgatorio⁴⁵⁰.



Retablo mayor, obrador quiteño, entre 1750-1777. Trabajo en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de Chiquinquirá, La Ceja.

Entre 1750-1777. Retablo mayor, Iglesia de Chiquinquirá (La Ceja)

La Ceja empezó a tener una cierta entidad poblacional a partir de 1683 cuando se abrió el camino entre Rionegro y Santiago de Arma, siendo elevado a la consideración de partido en 1789⁴⁵¹. La Capilla de Chiquinquirá fue construida hacia 1820 gracias al terreno donado por María Josefa Marulanda y al dinero de Bárbara Villegas y en 1956 Juan Pablo Bernal lanzó la idea de convertir la capilla en un museo donde recoger las obras de arte virreinal que pertenecieron a las capillas El Burro,

450 ACC. Colonia, Fondos Eclesiásticos, t. 161, f. 2r. *Construcción ya adorno de tabernáculo por Mateo Pérez del Vasco*. 1733. Citado en Pérez Pérez 2016, p. 89.

451 Sebastián 2006, p. 138.

El Hato y Chaparral⁴⁵². El retablo mayor proviene de esta última iglesia y su forma delata la forma y dimensiones del presbiterio. “De acuerdo con la tradición local, el retablo fue encargado a Quito por el cura José Pablo de Villa para la iglesia de Chaparral, y ya estaba allí en 1777”⁴⁵³. En 1945, después de pasar por varios edificios, el retablo fue restaurado y el sotabanco rehecho siendo colocado en su ubicación actual.

Como afirma Vives Mejía, “Lo más notable es su decoración, verdadero ejemplo del barroco mestizo por el derroche de fantasía y color”⁴⁵⁴. Las columnas están vestidas con racimos de uva y granadas, en las enjutas de los arcos hay cuernos de la abundancia y los fondos de las hornacinas presentan motivos florales muy simplificados de intensas coloraciones.



Retablo mayor, anónimo, entre 1775-1790. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Antonio, Pereira.

452 VIVES MEJÍA, Gustavo. *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia. Colecciones de La Ceja*. Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia, 2002, pp. 49-50.

453 Vives 2002, p. 54.

454 Vives 2002, p. 52.

Entre 1775-1790. Retablo mayor, Iglesia de San Antonio (Pereira)

Esta antigua doctrina de indios tuvo un templo anterior que perduró hasta 1725, año en que se comenzó un nuevo edificio que no sería concluido hasta 1775⁴⁵⁵. El retablo mayor es de similar concepción al anterior. Seguía la línea de cubiertas llenando todo el testero del templo con un diseño decreciente: cinco calles en el primer cuerpo y tres en el segundo. Los arcos son trilobulados y van separadas por columnas acanaladas con un nudo central. Tres pequeñas hornacinas con columnas panzudas y varios paneles tallados colmatan la superficie disponible a los lados del segundo cuerpo y en el ático.



Retablo mayor, anónimo, antes de 1786. Trabajo en madera tallada y policromada, 650 x 550 x 165 cm aprox., Iglesia de San Antonio, Cali.

455 VIVES MEJÍA, Gustavo. *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia. Colecciones Públicas de Rionegro*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1996, p. 95.

Antes de 1786. Retablo mayor, Iglesia de San Antonio (Cali)

El retablo mayor de San Antonio ya aparece consignado en un inventario de 1786 cuando la capilla fue reedificada en el sitio que actualmente ocupa. En ese momento la hornacina central estaba ocupada por una escultura del titular que estaba muy deteriorada por el comején⁴⁵⁶. Posteriormente consta que el retablo sufrió varias modificaciones entre 1949 y 1964⁴⁵⁷.

En opinión de Sebastián el retablo parece “obra de un taller local derivado del foco payanés”⁴⁵⁸, opinión puede sustentarse en los motivos enrejados del penacho. Las columnas centrales son una interpretación muy libre y vegetal del soporte estípite. En el remate encontramos la palmeta típica de los retablos vallecaucanos de este momento, que en cierto modo puede parangonarse con los abanicos boyacenses del siglo XVII.

1786. Retablos mayor y laterales, Iglesia de San Pedro (Bugá)

Se sabe que el retablo mayor de la parroquial bugueña se hizo en 1786⁴⁵⁹ y que en 1794 aún no se había dorado⁴⁶⁰. Sigue el típico esquema de casillero propio de la centuria anterior, y, aunque el fuste de las columnas es liso, simulan ser salomónicas al tener enrollados sarmientos de vid en torno a la caña.

El manifestador es anterior, de 1776, y fue ejecutado por Sebastián Usiña. El hecho de que se declarara maestro de Popayán y que su estilo sea tan semejante al de otras piezas que se encuentran en aquella ciudad, como los manifestadores de los dominicos y los franciscanos, dio pie a Sebastián para identificarlo con el supuesto “Maestro de 1756”⁴⁶¹ que firmó el retablo de la Compañía. Con este mismo retablo de los jesuitas podemos comparar los otros dos retablos de la iglesia, el de la *Inmaculada*

456 TAFUR VICTORIA, Luis (coord.). *Historia de la capilla de San Antonio y el Corrillo del Gato Negro*. Cali: s.n., 1971, pp. 48-49.

457 MUÑOZ BURBANO, Carmen; RECIO BLANCO, Carlos Mario y DE LA FUENTE ROMERO, Erica. *Historia, memoria y patrimonio mueble en Santiago de Cali*. Cali: Alcaldía – Universidad del Valle, 2012, t. II, p. 273.

458 Sebastián 2006, p. 146.

459 GALLEGO TRUJILLO, Rodrigo (coord.). *Diócesis de Bugá 1966-2016*. Cali: Diócesis de Bugá, 2016, p. 156.

460 SALCEDO SALCEDO, Juan. “Nuestra Señora de la Concepción de la Victoria”. *Bugá la Real. Boletín de divulgación de la Academia de Historia Leonardo Tascón* (Bugá), 20 (2016), pp. 65-67.

461 Sebastián 2006, p. 152.

y el del *Crucificado*, lo que refuerza el vínculo estilístico con los obradores quiteños y payaneses aunque éstos sean un trabajo menos esforzado. Sobre su cronología, sabemos que fueron dorados entre 1793 y 1801.

El motivo de la palmeta vuelve a aparecer en las hornacinas e imoscapos del retablo mayor y en los penachos de los retablos laterales.



Retablo mayor, obrador neogranadino, 1786. Trabajo en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de San Pedro, Buga.



Manifestador, Sebastián Usiña, 1776. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de San Pedro, Buga.



Retablos del Crucificado y de la Inmaculada, ¿Sebastián Usiña?, antes de 1793. Trabajo en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de San Pedro, Buga.



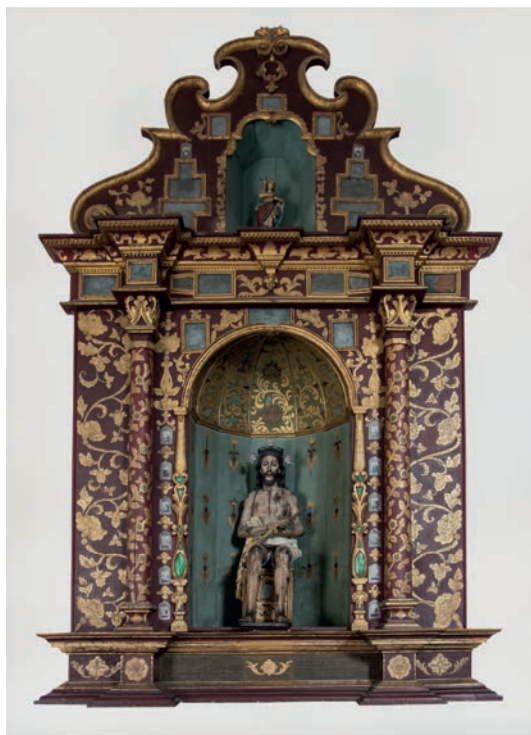
Acabado pictórica de la hornacina del *Retablo del Crucificado*.



Retablo mayor, anónimo, s. XVIII. Trabajo en madera tallada y parcialmente policromada, Capilla de la Hacienda de la Concepción, Amaime.

s. XVIII. Retablo mayor, Capilla de la Hacienda de la Concepción (Amaine)

Cerca de Palmira, en el Valle del Cauca, se encuentra la Hacienda de la Concepción cuya capilla fue ponderada como “una auténtica joya, verdadero monumento nacional” que posee “El retablo barroco es el más hermoso y original del Valle”⁴⁶². No se conocen precedentes para las columnas que aquí encontramos y mucho menos para el acabado mixto de la pieza que combina partes coloreadas con detalles de madera en su color. Otra nota distintiva es el sinuoso contorno de la pieza y el hecho de que la cornisa se incurve caprichosamente disminuyendo la escala de las columnas laterales. Uno de los pocos elementos que enlazan con la tradición retablística del lugar son las palmetas de la parte superior.



*Retablo del Señor de la Humildad, anónimo, segunda mitad del s. XVIII.
Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de la Merced, Cali.*

⁴⁶² Sebastián 2006, p. 149.

s. XVIII. Retablo del Señor de la Humildad, Iglesia de la Merced (Cali)

El Retablo del Señor de la Humildad de Cali intenta suplir la gran sencillez de sus elementos tallados con un rico acabado de elementos vegetales grabados sobre laminilla de oro. El conjunto se adereza con algunas corladuras y diversos espejos y láminas de devoción que van embutidos en torno a las hornacinas y el entablamento.



Retablo de San Antonio, anónimo, finales del s. XVIII. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de Santa Bárbara, Antioquia.

Finales del s. XVIII. Retablo de San Antonio, Iglesia de Santa Bárbara (Antioquia)

Este peculiar retablo que bien se puede calificar como “la versión popular del rococó”⁴⁶³ se compone de un cuerpo, tres calles y un ático. Todo en él está concebido con una gran libertad artística, especialmente las columnas del segundo cuerpo en las que se aprecia un verdadero ejercicio de abstracción artística. También son originales los soportes del baldaquino

463 Vives 1988, p. 62.

central, dos vástagos helicoidales que giran en torno a un alma hueca, y las hornacinas, cuyos fondos están pintados imitando textiles brocados. En 1843 el retablo presentaba este aspecto: “Altar de San Antonio de madera pintada al óleo de diferentes colores, dorado la mayor parte y con la mesa de adobes crudos. A los lados las imágenes de San Luis, con un Cristo en la manos y San Estanislao. También está la imagen de la Divina Pastora, junto con un cuadro de la Santísima Trinidad, coronando a la Virgen y un Cristo pequeño de plata”⁴⁶⁴.



272

Sagrario de la Iglesia de Giraldo, anónimo, s. XVIII. Trabajo en madera tallada y policromada (repintado), 141 x 88 x 46 cm, Museo Juan del Corral, Antioquia.

⁴⁶⁴ Moreno Piedrahíta 2010, p. 143.

s. XVIII. *Manifestadores de Giraldo y Buriticá, Museo Juan del Corral (Antioquia)*

En el Museo Juan del Corral de Antioquia se conservan los manifestadores de las iglesias de Giraldo y Buriticá. Aunque con diferentes proporciones, presentan el mismo esquema: en la zona baja, a modo de banco, se abre la puerta del sagrario, y sobre él se sitúa el cuerpo principal que consiste en una especie de baldaquino sobre columnas donde debía alojarse la custodia. Durante la mayor parte del tiempo el baldaquino quedaba oportunamente oculto a la vista gracias a unas puertas que en el caso del *Manifestador de Giraldo* se han perdido. Este mueble, presenta el mismo tipo de columnas de vástagos comentados en el retablo anterior y al fondo una pintura muy ingenua donde aparecen el Cordero sobre el libro de los siete sellos y el triangulo con el ojo que todo lo ve. Al interior del *Manifestador de Buriticá* quedan “vestigios de pintura policroma, de la cual sólo quedan una custodia y unos arcos de medio punto con columnas salomónicas, dando a entender que se repetía el tema de la decoración escultórica”⁴⁶⁵. Está muy repintado.



Sagrario de la Iglesia de Buriticá, anónimo, s. XVIII. Trabajo en madera tallada y policromada (repintado), 109 x 90 x 46 cm, Museo Juan del Corral, Antioquia.

465 Vives 1988, p. 112.

El rococó dieciochesco en los departamentos de Santander y Norte de Santander

La mayoría de las parroquias de los actuales departamentos de Santander y Norte de Santander fueron erigidas a finales del siglo XVII o durante el siglo XVIII, circunstancia que explica la tardía cronología que presentan sus retablos y su filiación con el estilo rococó.

1768. Retablo mayor, Catedral de Santa Ana (Ocaña)

El primer retablo del que tenemos que hablar es el mayor de la Catedral de Ocaña⁴⁶⁶. Fue encargado por el cura don Agustín Francisco del Rincón recién posesionado del curato en 1768⁴⁶⁷. “Consta en una larga documentación, que el contratista sufrió sus contrariedades, porque resultó con pérdidas en el contrato, y se vio en el caso de solicitar aumento para resarcirse”⁴⁶⁸. El primer cuerpo tiene mayor altura que los sucesivos. Las columnas salomónicas tienen capiteles muy alargados con tres hileras de hojas de acanto superpuestas y se disponen en grupos de tres, aunque muchas se han perdido. Los motivos florales aplicados sobre las diferentes superficies son un poco burdos, lo que delata la intervención de un tallista local. El sagrario es de planta circular y reproduce el modelo ya comentado de baldaquino cubierto por puertas. Según información encontrada en el Archivo Histórico Notarial⁴⁶⁹ el dorado y la policromía se firmaron el 19 de diciembre de 1775 con Félix José de Ospino, natural de Mompo, quien se comprometía a que el dorado fuera “fino, y bruñido en todo lo que toca a obra de talla y moldura y el fondo de pintura con finos colores de bermellón y de china”. La pintura “de china” se refiere a los motivos situados en los fondos de las hornacinas. Hoy podemos admirar estos trabajos gracias a la restauración ejecutada entre 2015 y 2017 bajo la dirección de José Miguel Navarro Soto, la cual eliminó hasta cuatro capas de pintura que habían sido superpuestas en diferentes momentos.

466 Navarro Soto 2013, s.p.

467 PACHECO AYCARDI, Manuel Benjamín. “Monografía eclesiástica de la parroquia de Ocaña”. En AA.VV. *Historia de la ciudad de Ocaña*. Ocaña: Publicaciones de la Escuela de Bellas Artes, 1970, p. 234.

468 Pacheco Aycardi 1970, p. 234.

469 AHNO. Estante 1, entrepaño 1, caja 1775, ff. 355v-357v. *Felix de Ospino, vecino de la Villa de mompo, se obliga a dorar y pintar el tabernaculo de la santa iglesia parroquial de Ocaña*. 1775. Agradecemos a José Miguel Navarro Soto este dato.

Conviene señalar aquí que en el inventario del templo del día 24 de noviembre de 1817 aparecen relacionados hasta cuatro retablos menores de los que no sabemos su fecha de ejecución: el de la *Virgen de los Dolores* “de madera enllesado el primer cuerpo y el segundo dorado”, el de la *Virgen del Rosario* que era un “altar de madera dorado viejo”, el de San Pedro descrito como un “altar de madera mui bueno sin dorar” y el San Benito “de madera dorado”. Que el primero estuviera dorado sólo en parte es un elocuente testimonio de cómo se iba acometiendo esta labor por etapas según los fondos disponibles.



Retablo mayor, obrador neogranadino, 1768. Madera tallada y policromada, Catedral de Santa Ana, Ocaña.



*Sagrario del retablo mayor, obrador neogranadino, 1768.
Madera tallada y dorada, Catedral de Santa Ana, Ocaña.*



*Sagrario del retablo mayor, obrador neogranadino, 1768.
Madera tallada y dorada, Catedral de Santa Ana, Ocaña.*



Retablo mayor, obrador neogranadino, 1768. Madera tallada y policromada, Catedral de Santa Ana, Ocaña.

Ca. 1770. Retablo mayor, Iglesia de la Virgen de Torcoroma (Ocaña)

Hacia 1770 el ebanista Agustín José Morineli y su hijo Agustín contrataron con el doctor Buenaventura Fernández un retablo para la Virgen de Torcoroma cobrando por su trabajo 150 patacones. Fue ubicado en la nave derecha de la iglesia mayor, hoy catedral, siendo trasladado en el año 1800 a la capilla de esta advocación cuando fue reedificada por el presbítero Joaquín Gómez Farelo⁴⁷⁰. Las modificaciones que ha sufrido el retablo no nos permiten analizar realizar un análisis responsable del mismo.

277

470 Pacheco Aycardi 1970, pp. 233 y 239.

Antes de 1774. Retablo mayor, Iglesia de Santo Domingo (Pamplona)

La Iglesia de Santo Domingo de Pamplona, hoy muy transformada, tuvo un retablo barroco que en 1774 se describía como sigue⁴⁷¹:

todo dorado, con su camarín de N. S. del Rossario, y cinco nichos en el de encima del camarín está un cristo de la expiración mui lindo, y â los lados deste cristo en un lado esta el Angelico Doctor Santo Thomas de Aquino, en el otro San Vicente Ferrel, â los lados destes santos esta el cuadro de pinsel de la anuñiazion, y en el otro lado esta el nacimiento del Niño Dios; â los lados del camarín esta N. P. Santo Domingo y San Jacinto todos de cuerpo entero, â un lado de Nuestro Padre esta la presentación de Nuestra Señora y al otro el esposo [falta] de San Joseph; y en medio del Altar esta un sagrario mui lindo, que yguala juntamente con el camarín (...) se compone de tres frontales dorados.

Había además otros altares secundarios en la nave del templo dedicados a *Santo Domingo*, *Santo Tomás*, el *Señor de la Paciencia*, la *Virgen de Chiquinquirá*, la *Virgen de Consolación*, *San Antonio de Padua* y el *Niño Jesús*. Todos se han perdido.

1782. Retablo mayor, Iglesia de San Sebastián, (Suratá)

En 1782 se encontraba ensamblando el retablo de Suratá el maestro de arquitectura, proyectista y ensamblador Joaquín Lozada, natural de San Gil⁴⁷². Por su parte, el manifestador sería realizado por Juan Brito, maestro carpintero vecino de Suratá⁴⁷³.

Entre 1780-1790. Manifestador, Iglesia de Santa Lucía (Guane)

Es probable que el diseño de este manifestador se deba al mismo autor que delineó el de Girón ya que estilísticamente son muy próximos. Por tanto, estaríamos hablando de un artista activo a finales del siglo XVIII en el departamento de Santander que muestra una acusada influencia rococó.

471 APSLBC. San Antonino, Conventos, Pamplona, caja 1, carp. 1, f. 1r. *Ymbentario desta Santa Yglesia y Sacristia desde Conbento de San Antonio de Padua; Orden de Predicadores desta Ciudad de Pamplona*. 12-III-1774.

472 Archivo Parroquial de Suratá, Libro de la Cofradía del Santo Sacramento. Citado en Corradine Angulo 1989, p. 309.

473 *Ibidem*, f. 53r. Citado en Corradine Angulo 1989, p. 303.



Manifestador, obrador neogranadino, entre 1780-1790. Trabajo en madera tallada, dorada y policromada, Iglesia de Santa Lucía, Guane (Santander).



Manifestador, obrador neogranadino, s. XVIII.
Trabajo en madera tallada y policromada, Catedral de Santa Clara, Pamplona.

1788-1790. Manifestador y retablos laterales, Iglesia de San Juan (Girón)

Las cuentas llevadas por Felipe Salgar, cura de Girón, a finales del siglo XVIII nos informan de la ejecución de varios retablos en aquella iglesia así como de los nombres de varios ensambladores activos en la región. En un primer momento el afán renovador de Salgar puso su atención en el antiguo retablo mayor de la iglesia, que pretendió sustituir. Sin embargo en una carta que dirigió el cabildo de Girón al virrey-arzobispo

Caballero y Gongora el 19 de julio de 1788 se planteaba la posibilidad de remozarlo para ahorrar dinero: “Al tabernaculo se le puede añadir el pedazo corto que falta para llenar su altura, retocarlo por entero, y hazerle sagrario nuevo, y dezente”⁴⁷⁴. Otra de las actuaciones del enérgico párroco fue reorganizar los antiguos altares laterales según su criterio, pagando 12 pesos por “reponer el antiguo tabernaculo y demas altares en sus correspondientes lugares los quales se dieron al oficial y peones”⁴⁷⁵. No contento con estas modificaciones practicadas sobre las obras preexistentes, mandó realizar nuevo retablos y un manifestador, cuyos costos fueron anotados en un libro de gastos⁴⁷⁶:

Por 70 pesos que ha costado la madera para el sagrario nuevo [manifestador-sagrario], cuyo diseño acompañará estas quantas dados á Joaquín Herrera, y á Lazaro Mancilla (...) Por 150 pesos que he entregado al maestro Joaquín Losada a cuenta de 200 en que compusimos esta obra.

(...) Por 70 pesos que he pagado a Josef Arocha oficial carpintero de satisfacción por la echura de dos tabernáculos con que se cubren las principales caveseras de las naves en los que en uno esta colocada la imagen de N^a S^a del Rosario y en el se celebra días hace, con otras ymagenes, pues es grande, y de dos cuerpos con su remate, y tres nichos. Y en el otro que se está concluyendo al igual se colocará la imagen de Dolores, y la de Jesus crucificado que es muy devota

(...) Por 18 pesos que costó la madera necesaria para dhos altares pues con ella, y otros fragmentos que havian quedado se han trabajado dhos dos altares, y dhos 18 pesos le di a Bartolomé Hortiz, y a Ignacio Marquez.

(...) Por 50 pesos que están a mi cargo pertenientes al maestro Joaquín Losada para el completo pago de la echura del sagrario los quales devo entregarle el día que se coloque dho sagrario en su correspondiente lugar según lo pactado con dho Losada”.

La información aquí transcrita se completa con una declaración del día 13 diciembre de 1790 en la que el mismo Lozada afirmaba haber “contratado con el declarante un tabernaculo que por falta de madera no se ha echo”⁴⁷⁷.

474 AGN. Colonia, Fábrica de Iglesias, t. 3, f. 82v. *Cuentas de los caudales invertidos por don Felipe Salgar, cura de Girón, en la conclusión y adorno de aquella iglesia*. 11-IV-1788 a 12-XII-1790.

475 *Ibidem*, f. 821v.

476 *Ibidem*, f. 821r-v.

477 *Ibidem*, f. 845r.

1795. Retablo mayor, Catedral de Santa Clara (Pamplona)

Según la guía del templo, existió un retablo mayor anterior hecho en 1628 aunque el actual es de 1795⁴⁷⁸, lo que explica el carácter rococó de sus motivos decorativos y la planta incurvada del manifestador. Las columnas de fuste liso con aplicación de guirnaldas siguen el modelo instaurado en Bogotá a mediados de siglo, aunque en la calle central sigue recurriéndose a la salomónica para remarcar la importancia de la misma, así como su carácter eucarístico. Las hornacinas presentan arcos de perfiles inéditos en la tradición neogranadina aunque manteniendo el carácter avenerado de sus interiores. Sobre ellas y sobre el manifestador se sitúan elaborados penachos calados y dorados. Es digno de señalarse que el segundo cuerpo presenta un alto banco, elemento que en la concepción canónica del retablo suele reservarse únicamente para el cuerpo inferior.



Retablo de San José, obrador neogranadino, s. XVIII. Trabajo en madera tallada y policromada, Catedral de Santa Clara, Pamplona.

⁴⁷⁸ *Iglesia de Santa Clara de Pamplona. Guía artístico-religiosa.* Documento anónimo sin autor ni año, elaborado por el arzobispado de Pamplona.

En Santa Clara existe otro manifestador que copia el diseño del que ya hemos comentado en relación al retablo mayor, aunque sus elementos tallados son más simples. Con toda probabilidad proviene de alguno de los retablos desmontados en la ciudad. Por último, es digno de mencionarse el *Retablo de San José*, lleno de florecillas pintadas, inscrito también dentro de la órbita del rococó santandereano.



Retablo mayor, obrador neogranadino, 1795. Trabajo en madera tallada y policromada, Catedral de Santa Clara, Pamplona.

6. DEL BARROCO AL NEOCLASICISMO. EL RETABLO EN LOS INICIOS DEL SIGLO XIX

Aunque el retablo del siglo XIX queda cronológicamente excluido de nuestro estudio, merece la pena dedicarle cuatro palabras finales para comprender las formas en las que desembocó la disciplina. Si bien a finales del siglo XVIII había algunos territorios como Popayán y Santander en los que el Barroco de matices rococó estaba plenamente instalado, al operarse el cambio de siglo la retablística va a adoptar un lenguaje mucho más depurado como consecuente de los postulados neoclásicos. “No puede decirse con carácter general que el retablo de gusto barroco fuera abandonado, dada la importancia que habían tenido ciertos modelos, pero sí que los templos fueron incorporando soluciones diferentes”⁴⁷⁹. Buena prueba de esta nueva estética es el *Retablo del Señor de la Columna* de Antioquia⁴⁸⁰, región algo apartada de los circuitos artísticos oficiales donde ya en los primeros años del siglo XIX se concebía el retablo dentro de unos parámetros bastante clasicistas. Predomina la línea recta y se prescinde de la abundante talla ornamental característica del retablo barroco neogranadino y de las columnas imposibles que se habían ensayado en esta misma ciudad durante la centuria anterior. Hasta las Tres Virtudes Teologales que rematan las cornisas nos remiten a los esquemas representacionales de la Antigüedad Clásica. En la pintura del ático una cartela recuerda las indulgencias otorgadas a la imagen de *San Pedro de Alcántara*, informándonos al mismo tiempo de que fue Agustín Zamora quién pintó la imagen en la ciudad el 30 de julio de 1801.

En Popayán también triunfó el estilo neoclásico durante la primera década del siglo XIX. Uno de los mejores ejemplos lo constituye el retablo mayor de la Iglesia de Santo Domingo, fundación que tras el terremoto de 1736 había quedado bajo la protección de la familia Arboleda. Uno de sus miembros, Francisco José de Arboleda, pavimentó el presbiterio a partir de 1806 construyendo el retablo de orden corintio que realizó en madera de cedro el ebanista Camilo Guevara según planos de Marcelino Arroyo, deán de la catedral. La pintura y el dorado corrieron a cargo del quiteño Pedro Tello y sus discípulos José Antonio Rojas Rengifo y José Caicedo⁴⁸¹.

479 Belda 1998, p. 24.

480 Es probable que en origen el retablo estuviera dedicado a la Virgen de la Candelaria, imagen que lo ocupaba en el año 1843. Cfr. Moreno Piedrahíta, 2010, p. 143.

481 APSLBC. San Antonino, Conventos, Popayán, caja 3, carp. 2, ff. 2v-3r. *Breve escrito mecanografiado sobre la historia de los dominicos en Popayán*. Ca. 1935; Bueno y Buenaventura 1945, pp. 19-20.



Retablo del Señor a la Columna, obrador neogranadino, entre 1800-1810. Trabajo en madera tallada y policromada, Iglesia de Santa Bárbara, Antioquia.



Retablo de la Expiración, Hermenegildo José Ayala, 1807. Madera tallada y policromada, Iglesia de Santo Domingo, Cartagena de Indias.

No muy lejano en el tiempo es el *Retablo del Cristo de la Expiración* de Cartagena, hecho en 1807 según consta en su inscripción⁴⁸²: “A mayor honra y gloria de Dyos se hizo este retablo a devocyon de Dn. Bernardo Thimoteo de Alcazar y de Manuela Pereyra su esposa a su costa acavose año de 1807 por Hermenegildo Ayala natural de esta ciudad”. De la misma forma en el camarín hoy cegado había otra lápida que decía “A mayor honra y gloria de Dyos se hizo este camarin a devocion del señor Dn Anastasio Zejudo Nuñez Dyosdado Caballero del orden de Sn Thyago mariscal de campo de los Rs exercitos gobernador y capitan general de esta

482 Bossa 1955, p. 13.

plaza y provincia a su costa acavose año de 1807 por Hermenegildo Ayala natural de esta ciudad⁴⁸³. Este ensamblador hizo un segundo retablo para la misma iglesia dominica, el de la Trinidad, hoy desaparecido. Replicaba el comitente y sus títulos así como el autor diciendo que se acabó al año siguiente, 1808. Lo que nos interesa de este retablo es la búsqueda de esquemas más puros, que, al mismo tiempo, están habitualmente lastrados por la fuerte tradición barroca del virreinato. Existe una clara vuelta a la ortografía clásica (casetones, dentellones, marmoleados, etc.), pero también encontramos en este retablo una de las plantas más movidas de la disciplina en Nueva Granada y un tipo de columna que se acerca bastante al balaustre.

Otro ejemplo regional donde aún languidece el estilo rococó es el *Retablo de la Virgen del Rosario*, en Santa Bárbara de Mompox, pues según la inscripción de su cartela fue acabado en 1809. El retablo mayor del mismo templo, de cronología aproximada, sigue un modelo que tendría gran fortuna durante la primera mitad del siglo pudiendo ver otros similares como el de Mogotes (Santander).



Retablo de la Virgen del Rosario, obrador neogranadino, 1809.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de Santa Bárbara, Mompox.

483 Bossa 1955, p. 29.



Retablo mayor, obrador neogranadino, entre 1800-1810.
Trabajo en madera tallada y dorada, Iglesia de Santa Bárbara, Mompos.

Finalizamos este pequeño epílogo aludiendo al retablo mayor de Hato Viejo (Antioquia), población hoy renombrada como Bello. La segunda iglesia que hubo en este pueblo fue construida entre 1790 y 1814, año en que se redacta un inventario de la misma conservado en Medellín⁴⁸⁴. En esa temporalidad se construye el retablo mayor con los típicos aletones laterales en forma de volutas que son característicos de este periodo. Aunque en su concepción ya es claramente clasicista, consta que en aquel momento estaba dorado y dado de bermellón, algo que vuelve a poner de relieve la pervivencia en el tiempo del sentido estético barroco en la Nueva Granada.

484 AAM. Fondo Popayán, Vicaría Superintendente, caj. 30, carp. 14, Inventarios 1763-1824, s.p. *Inventario de los alaxas que el día de la fecha se han encontrado pertenecientes a esta santa yglesia de Nra. señora del Rosario de Ato Viejo*. 27-1-1814.

CONCLUSIONES

Si bien es cierto que en los últimos años diversos investigadores y estudiosos han realizado aportaciones puntuales al estudio del retablo neogranadino, hasta ahora no existía un análisis global y riguroso sobre el tema. El propósito de este libro ha sido copar esta laguna historiográfica. Soy consciente de las limitaciones que presentan estas visiones panorámicas, y, como en cualquier otro trabajo, siempre se podrán añadir, corregir y hasta desechar algunas de sus partes. Sin embargo, creo haber alcanzado el objetivo marcado: ofrecer un panorama general de la disciplina a partir del cual se podrá seguir construyendo en el futuro. Las conclusiones que obtenidas a lo largo del estudio se pueden resumir en las siguientes líneas.

Ante la falta inicial de recursos para afrontar la dotación de costosos retablos dorados, las iglesias neogranadinas optaron por soluciones alternativas tales como la cubrición de los altares mediante toldos y lienzos pintados en señal de respeto, el uso de pintura mural para fingir retablos en perspectiva, o el empleo de materiales más económicos como el barro y el adobe. Allí donde había mecenas dadivosos se recurrió a la importación de retablos desde la metrópolis, generalmente de pequeño formato. Un buen ejemplo es el que está atribuido a Roque Balduque en la Catedral de Tunja (ca. 1560). Pero también se trajeron otros de mayores dimensiones como el de la Capilla Mancipe (1583) o el de la Ermita de Monserrate de Bogotá (segunda mitad del s. XVI), ambos ejecutados por Bautista Vázquez el Viejo. Otra opción era traer únicamente los sagrarios donde se resguardaba la hostia consagrada, siendo significativo que Martínez Montañés envió al Nuevo Reino hasta un total de 35 ejemplares, de los que al menos se conservan cinco. Finalmente, en lo que respecta a estos primeros tiempos, también fue habitual la llegada de ensambladores peninsulares, unos por iniciativa propia y otros por llamado expreso. Los casos más paradigmáticos son el de Bartolomé de Moya en Tunja y el de Ignacio García de Ascuha en Santafé.

Por otra parte se ha constatado la presencia de un buen número de tratados arquitectónicos usados por los ensambladores: Juan de Arfe, Lorenzo de San Nicolás, Vitrubio, Serlio, Palladio, Vignola, Scamozzi, etc. Otra herramienta de planeación fundamental fueron las trazas o planos de los que apenas hemos conservado tres: el *Retablo de la Soledad* del Humilladero de Tunja (1586), el proyecto de *Retablo mayor* para Cajicá (1649) y el *Manifestador* de Girón (1787), cada uno según la estética del momento. Un tercer recurso parece haber sido la maqueta a escala. En

nuestro estudio hemos identificado por primera vez una de estas piezas que se conserva convertida en sagrario en un retablo lateral de Santo Domingo de Tunja. Está datada entre 1657 y 1660.

Por otra parte, hemos optado por presentar el catálogo de retablos que hemos reunido según dos criterios: el geográfico y el cronológico. Esta metodología tiene la virtud de mostrarnos de forma muy gráfica como evoluciona la disciplina a través del espacio y del tiempo.

En el primer apartado hemos analizado el retablo santafereño, consecuencia en buena medida del magisterio desarrollado en la ciudad por Ignacio García de Ascucha. Sus trabajos para los templos más importantes del momento, convertidos en verdaderos paradigmas para la retablística local, se caracterizan por el empleo de columnas melcochadas con imoscapos, ménsulas forradas con hojas o remates apiramidados de tipo escurialense. La prolongación de sus pautas las llevaron a cabo una serie de artífices entre los que destaca su propio hijo Francisco García de Ascucha, a quien se le asignan con seguridad los retablos mayores de los conventos del Carmen (1659) y de Santa Inés (1668). El orden salomónico irrumpiría en Santafé en torno a 1689, año en que se realiza el *Retablo de San Francisco Javier* en la Compañía, convirtiéndose enseguida en el soporte protagonista. A mediados de siglo XVIII se producen una serie de retablos que suponen un claro renuevo estilístico. El hecho de que todos estén vinculados a la estancia en la ciudad del escultor Pedro Laboria nos hace proponer la incursión de este artista en el mundo de la retablística. Finalizamos el estudio del retablo santafereño con la enigmática figura de Pedro Caballero, quien trabaja a finales del siglo XVIII desplegando una originalidad nunca vista anteriormente.

En lo que respecta a Boyacá se desarrolla un retablo que a veces es claro deudor de los dictados santafereños y otras veces evidencia una cierta personalidad propia. Los primeros ejemplares muestran una clara organización de casillero coronados por frontones triangulares y remates de pirámides. Son composiciones bastante clasicistas como muestra el retablo pétreo de la Capilla Estrada (1593) en la Catedral de Tunja. El retablo mayor del mismo templo, construido hacia 1637 supone ya una complicación del modelo formal e introduce tímidamente un recurso de gran impacto, los denominados “abanicos boyacenses”. Durante la primera mitad del siglo XVII se ensamblan grandes máquinas retablísticas en San Francisco, San Ignacio y Villa de Leyva. A mediados de siglo el modelo boyacense se sedimenta adoptando “la estética del 3”: tres cuerpos (en

realidad dos cuerpos y el ático), tres calles, y grupos de tres columnas. Siguen este esquema los retablos mayores de Santa Bárbara, Santa Clara, la Capilla del Rosario y la iglesia parroquial de Cucaita, entre otros. Mención especial merece el retablo de Suesca (entre 1762-1766), que presenta elementos decorativos ensayados en Santafé durante la década de los cincuenta; tales como la guardamalleta, las columnas cubiertas de rosas o el entablamento curvo de la calle medial. Estos nexos con la capital se refuerzan en el último cuarto de la centuria con las obras ejecutadas por Pedro Caballero en Tunja, esto es, el gran *Manifestador* de la catedral y el *Retablo de los Pelícanos*.

En nuestro tercer epígrafe hemos abordado los retablos de Popayán. El fuerte terremoto que sufrió la ciudad en 1736 destruyó una gran parte del patrimonio eclesiástico obligando a construir nuevos retablos. Bajo las premisas del arte quiteño se realizaron las piezas más lucidas, como el *Retablo del Resucitado* de la Compañía que es la primera obra conocida de Sebastián Usiña. En ella se emplean pinjantes en forma de piñas que provienen del retablo del Sagrario de Quito. En la Encarnación encontramos un numeroso conjunto de retablos que siguen el gusto dieciochesco por el esquema de cuerpo y calle únicos. Son consecuencia de los diseños de Andrea Pozzo y de nuevo están emparentados con otros ejemplares quiteños, en este caso con los del crucero del templo jesuita (ca. 1752). Incorporan motivos tallados de estilo rococó y decoraciones florales pintadas en los fondos de las hornacinas. También son llamativas las columnas monstruosas empleadas en los altares gemelos de la Iglesia del Carmen.

Las siguientes áreas geográficas en análisis han tenido un carácter periférico. En los departamentos de Antioquia y Valle del Cauca el retablo se caracterizó por la experimentación de los soportes, de forma que podemos encontrar desde el balaustre manierista a unas originalísimas columnas de vástagos en espiral, también de progenie quiteña. Otro elemento interesante es la apuesta por acabados polícromos, a veces incorporando técnicas que provienen del campo de la escultura como el estofado o la corladura verde. En el litoral caribeño y la zona del Bajo Magdalena se produce una floración tardía del retablo. Sus recursos formales y específicos son las salomónicas, los estípites y las columnas poligonales. Finalmente, en los actuales departamentos de Santander y Norte de Santander predomina una concepción del retablo de filiación rococó.

RECURSOS DOCUMENTALES CITADOS

Fuentes de archivo

Abreviaturas

- AAM. Archivo de la Arquidiócesis de Medellín.
ACC. Archivo Central del Cauca, Popayán.
AGI. Archivo General de Indias, Sevilla.
AGN. Archivo General de la Nación, Bogotá.
AHJJMP. Archivo Histórico Javeriano Juan Manuel Pacheco, Bogotá.
AHNO. Archivo Histórico Notarial de Ocaña.
AHRB. Archivo Histórico Regional de Boyacá, Tunja.
AMSI. Archivo del Monasterio de Santa Inés, Madrid (Cundinamarca, Colombia).
AMSJDCP. Archivo Museo San Juan de Dios Casa de los Pisa, Granada.
APSLBC. Archivo de la Provincia de San Luis Bertrán de Colombia, Bogotá.
BNC. Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.
BNE. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

AAM. Fondo Popayán, Vicaría Superintendente, caj. 30, carp. 14, Inventarios 1763-1824, s.p. *Inventario formado por el cura de esta santa yglesia parroquial de San Cristóbal, Enrique Vargas y el mayordomo de fábrica Esteban Velázquez. 8-X-1837.*

AAM. Fondo Popayán, Vicaría Superintendente, caj. 30, carp. 14, Inventarios 1763-1824, s.p. *Inventario de los alaxas que el dia de la fecha se han encontrado pertenecientes a esta santa yglesia de Nra. señora del Rosario de Ato Viejo. 27-I-1814.*

ACC. 10628 (Col. J II-22 su), ff. 1r-27v. *Mortuoria de Manuel Salvador de Torres, natural y vecino de Popayán. 8-X-1796 a 25-V-1799.*

ACC. 6617 (Col. C III-11 g), ff. 1r-106v. *Autos obrados por la Junta de la Real Hacienda y por los alcaldes ordinarios de Barbacoas para apremiar a don Casimiro Cortés de que entregue la caja real de la que se había*

hecho cargo por demencia del oficial encargado de ello. 27-XI-1801 a 21-XI-1802.

ACC. 8831 (Col. J II-3 cr), ff. 1r-50v. *Juicio criminal seguido ante el Teniente de Gobernador de Popayán contra Roque de la Cruz, por haber asesinado a Manuel de Victoria. 7-I-1784 a 18-I-1785.*

ACC. 9255 (Col. E I-11 ms), ff. 1r-37r. *Cuenta y razón de los gastos que se puede ofrecer en adelante a fray Lope de San Antonio en la misión que tiene a su cargo. 18-X-1755.*

ACC. 9331 (Col. J II-4 su), ff. 1r-47v. *Testamento del Dr. don Francisco Javier de Oviedo, presbítero, y diligencias de apertura del mismo. 9-III-1758 a 11-IV-1758.*

ACC. 9339 (Col. E I-8 op), ff. 1r-27v. *Pleito seguido por el Convento de San Bernardino de Popayán, Pedro José Ruiz, vecino y familiar del Santo Oficio y los batihojas Miguel Valdez y Javier de Ricaurte, por el dorado del retablo mayor de San Francisco de Popayán. 2-XII-1744 a 28-I-1745.*

ACC. 9418 (Col. E I-7 or), f. 1r-5v. *Carta de fray Lope de San Antonio al Padre Guardián del Colegio de Popayán donde trata de los negocios que le habían encargado. 18-II-1755.*

ACC. 9456 (Col. E I.16 or), ff. 2r-33v. *Inventario universal de las alhajas de la enfermería, refectorio, cocina, herramientas y convento con sus celdas del Convento de San Francisco en Popayán. 4-V-1766 a 10-XI-1831.*

ACC. 9492 (Col. E I-8 op), ff. 1r-2v. *Testamento del capitán don Fernando de Salazar Betancur, vecino encomendero de Popayán natural de Tunja. 14 -I-1660 a 11-IV-1707.*

296

ACC. 9556 (Col. E I-6 o), ff. 1r-4v. *Escritura que otorga el Dr. Don Mateo de Castrillón Bernaldo de Quirós, deán de la catedral de Popayán, fundando y dotando la fiesta de Nra. Sra. del Topo. 28-IV-1728.*

ACC. 9597 (Col. E I-20 or), ff. 1r-25r. *Libros de inventarios en el que constan todas las alhajas del Convento de San Agustín de Popayán junto a varios listados de aumentos. 9-I-1781 a 16-V-1821.*

- ACC. 9598 (Col. E I-20 or), f. 11v. *Libro de gastos de este Convento de N. G. P. S. Agustín de la ciudad de Popayán*. VIII-1774 a 27-IV-1795.
- ACC. 9601 (Col. E I-20 or), f. 140v-142r. *Libro de cuentas del Convento de San Agustín*. II-1645 a X-1676.
- ACC. 9866 (Col. J II-8 cr), ff. 1r-37r. *Causa criminal seguida ante el teniente gobernador de Popayán contra Antonio González y Francisco Ponce de León Castillejo*. 2-V-1790 a 23-III-1792.
- ACC. 9885 (Col. J II-8 cr), ff. 1r-12v. *Exhorto de ruego y encargo librado por don Cristóbal de Sanclemente, Alcalde de la Santa Hermandad de Cali a los alcaldes ordinarios de Popayán para que le remitiesen a su juzgado las causas criminales que hubiese en aquella ciudad contra José Chávez y José Antonio Correa*. 25-VI-1792.
- ACC. Colonia, Actas de Cabildo, t. 101, ff. 3r y 10r. *Solicitud del cura de San Francisco para sacar greda del ejido y emplearla la construcción del altar mayor del templo*. 26-I-1898 y 15-II-1898.
- ACC. Fondo Notarial, t. 10, año 1645, ff. 30r-30v. *González Lauzo, maestro mayor de carpintería de Popayán se obliga para hacer el retablo mayor de la iglesia de San Francisco*. 21-X-1645.
- ACC. Fondo Notarial, t. 13, año 1660, ff. 52r-52v. *Miguel Fernández de la Cruz se obliga con el mercader Constantino de Aguilar para el dorado del retablo mayor de San Francisco de Popayán*. 11-VII-1660.
- ACC. Fondo Notarial, t. 19, año 1700, f. 52v-60r. *Mandas testamentarias dadas por poder del difunto capitán Diego Francisco de Unda, natural de Quito y residente en Popayán*. 27-XI-1699 a 14-II-1700.
- AGI. Contratación, 5326, N. 6, ff. 1r-2v. *Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Simón de Sosa y Soroa, al Nuevo Reino de Granada*. 9-II-1612.
- AGI. Contratación, 5536, L. 5, f. 174r(6). *Libro de asientos de pasajeros, viajero Lázaro López de Salazar*. 29-V-1539.

AGI. Indiferente, 1965, L.13, f. 276v. *Real Cédula a los oficiales de la Casa de la Contratación para que den licencia a Juan López Hidalgo y Rodrigo Cerón, hijos de Lázaro López de Salazar, estante en el Nuevo Reino de Granada, para pasar a ésta.* 21-I-1557.

AGI. Indiferente, 2870, L. 6, 1, ff. 315v-316r. *Real Cédula dirigida a la Casa de la Contratación para que se haga un sagrario de madera para la casa de la Compañía de Jesús que se ha de fundar en el Nuevo Reino de Granada.* 6-III-1604.

AGI. Patronato, R.1, f. 1r. *Informaciones de los méritos y servicios de Lorenzo de Salazar, de su hijo Rodrigo López de Cerón y don Bernardo de Vargas, su yerno, hechos en el descubrimiento y conquista del Nuevo Reino de Granada y jornada de El Dorado.* 1584 a 1600.

AGN. Archivo Anexo, Instrucción Pública, t. 1, ff. 714r-715r. *Real Cédula dirigida a Luis Antonio de Berrío y Mendoza confirmandole su nominación por rector del Colegio Mayor del Rosario hecha en noviembre de 1725.* 31-III-1727.

AGN. Colonia, Conventos, t. 23, ff. 160r-165r. *Traspaso de caudales, posturas y contrato para la fabricación del retablo mayor de la Iglesia de Bárbara.* 6-V-1707 a 7-X-1707.

AGN. Colonia, Conventos, t. 29, f. 11r. *Autos de la visita hecha por fray Nicolás de la Concepción y Delgado, visitador y reformador general, en el Convento Hospital de Santafé de Bogotá.* 17-IV-1774 a 1775.

AGN. Colonia, Conventos, t. 54, ff. 513r-556v. *Actas de la visita de fray Fernando Gaviola practicada en el convento hospital de San Juan de Dios de Cali.* 9-I-1775 a 10-II-1775.

AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 19, d. 21, ff. 335r-401r. *Libro de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto que por autoridad apostolica esta fundado en este colegio y casa de la compañía de esta ciudad de sancta fee de bogota.* 1630 a 1739.

AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, ff. 187r-257v. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos.* 16-IX-1776 a 1-X-1783.

AGN. Colonia, Encomiendas, t. 14, d. 14, ff. 184r-187v. *Antonio Ruiz de Parada, cura doctrinero y el cacique Pascual del pueblo de Cucaita sobre la reconstrucción de la iglesia.* 21-I-1661.

AGN. Colonia, Fábrica de Iglesias, SC. 26, 20, D. 39, f. 933r. *Autos en razón de los reparos de la iglesia del pueblo de Cajicá de la Real Corona y ornamentos y otras cosas que se piden.* Iglesias de Cayaima y Natagaima. 22-VI-1649 a 15-IX-1649.

AGN. Colonia, Fábrica de Iglesias, t. 15, ff. 143r-160r. *Autos para que se hagan ornamentos para las iglesias de coyaima y Natagaima de la Real Corona.* 29-III-1621 a 3-XI-1623.

AGN. Colonia, Fábrica de Iglesias, t. 20, ff. 163r-680v. *El alarife Antón Rodríguez sobre la demanda del pago de sus servicios en Chivatá.* 1605.

AGN. Colonia, Fábrica de Iglesias, t. 3, ff. 817r-822r. *Cuentas de los caudales invertidos por don Felipe Salgar, cura de Girón, en la conclusión y adorno de aquella iglesia.* 11-IV-1788 a 12-XII-1790.

AGN. Colonia, Miscelánea, t. III, ff. 287r-313v. *Instrucción general para los Gremios.* 14-IV-1777.

AGN. Colonia, Poblaciones Varias, t. 5, f. 838r. *Antonio de Vargas, vecino de la villa de Timaná, certifica el estado de la iglesia del pueblo de San Agustín.* 1670.

AGN. Notarías Bogotá, n. 1ª, t. 65, ff. 428r-435v. *Testamentaria de María Arias de Ugarte.* 19-I-1663.

AGN. Notarías Bogotá, n. 1ª, t. 68, f. 414r. *Marcos Suárez y Francisco Asucha se obligan para la cubrición de la iglesia de Santa Inés.* 14-IX-1666.

AGN. Notarías Bogotá, n. 2ª, t. 66, ff. 90r-91v. *Contrato de ampliación del retablo mayor de San Francisco de Bogotá firmado con Alonso de Sanabria y Antonio de Villahizán, maestros carpinteros.* 3-II-1635.

AGN. Notarías Bogotá, n. 3ª, t. 13, ff. 34r-38r. *Ignacio García de Ascucha, ensamblador y arquitecto, se obliga a realizar el tabernáculo de la capilla mayor de la Iglesia de San Francisco.* 13-VII-1623.

AGN. Notarías Bogotá, n. 3ª, t. 68, ff. 296r-297r. *Baltasar de Figueroa se obliga con Miguel de Pineda, predicador general y vicario del Convento de Chiquinquirá, para la realización de diversas pinturas.* 23-XI-1660.

AGN. Notarías Bogotá, n. 3ª, t. 84, f. 2r-2v. *Francisco de Ascucha se obliga con la Madre Betatriz de San Vicente para la hechura del retablo del Convento de Santa Inés.* 14-I-1668.

AGN. Protocolos Bogotá, Escribanía 2ª, t. 34, f. 149r. *Juan de Moya se obliga a pagar 100 pesos de plata corriente a Pablo de Mondragón.* 17-IV-1624.

AHJJMP. B1-ES1-EN3-LB21, ff. 213-216. *Inventario de la capilla del Colegio del Rosario.* Sin fecha pero localizado entre dos documentos de 4-II-1694 y 20-VI-1794.

AHNO. Estante 1, entrepaño 1, caja 1775, ff. 355v-357v. *Felix de Ospino, vecino de la Villa de mompox, se obliga a dorar y pintar el tabernaculo de la santa iglesia parroquial de Ocaña.* 1775.

AHRB. Notarías Tunja, n. 1ª, t. 135, f. 315r. *Melchor de Rojas se obliga a dorar un tabernáculo con Fernando Rodríguez de Castro, vecino de Tunja.* 9-IX-1638.

AHRB. Archivo Histórico de Tunja, t. 100, ff. 15r-33r. *Mortuoria, inventario de bienes y reclamo de deudas del escultor Pedro Méndez.* 16-II-1661 a 7-III-1661.

AHRB. Notarías Tunja, n. 1ª, t. 117, ff. 380v-381v. *Juan de Moya se obliga a la construcción de un retablo con Francisco de Monroy, mayordomo de la Hermandad de la Concepción.* 3-X-1626.

AHRB. Notarías Tunja, n. 1ª, l. 130, f. 141r-v. *Pablo de Abril, oficial de carpintería recibe en su taller al menor Francisco Delgado.* 10-V-1634.

AHRB. Notarías Tunja, n. 1ª, t. 134, f. 338v. *Fernando Rodríguez de Castro, vecino de Tunja, instituye una capellanía en el altar de Santa María Egipciaca en el Convento de la Concepción.* 18-XI-1638.

AHRB. Notarías Tunja, n. 1ª, t. 136, f. 84r-v. *El ensamblador Diego de Mayorga se obliga a realizar el retablo mayor de la Iglesia de las Nieves de Tunja.* 6-V-1640.

AMSI. Documentación sin signatura, f. 15r. *Libro de las Constituciones y Elecciones 1667-1814.*

AMSI. Documentación sin signatura. *Inventario del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano en tiempos de la Madre Juana de San Antonio (1775-1776).*

AMSJDCP, Ar. VI-1º. *Libro de inventarios de este Convento Hospital de Jesus, Maria, y Señor San Joseph de esta Corte. Fecho por el R Padre Fr. Joseph de Alvarado Presidente de dicho Convento por mandado N. R. P Mrô. Vicario Proincial Fr. Juan Antonio de Guzmàn en 4 de Agosto de 1756 años. 1756 a 1766.*

APSLBC. San Antonino, Conventos, c. 3, carp. 2, ff. 4r-10r. *Descripción del convento dominico de Bogotá localizado entre papeles de temas varios.* Ca. 1967.

APSLBC. San Antonino, Conventos, Pamplona, caja 1, carp. 1, ff. 1r-3v. *Ymbentario desta Santa Yglesia y Sacristia desde Conbento de San Antonio de Padua; Orden de Predicadores desta Ciudad de Pamplona.* 12-III-1774.

- APSLBC. San Antonino, Conventos, Popayán, caja 3, carp. 2, ff. 2r-6v. *Breve escrito mecanografiado sobre la historia de los dominicos en Popayán*. Ca. 1935.
- APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, índ. 2576, vol. 1/1/8, f. 27r-v. *Memoria de los bienes del padre fray Domingo Barragan del Convento de Santo Domingo de Tunja*. 9-VI-1790.
- APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, lib. 43, ff. 2r-130v. *Libro de recibos, gastos e inventarios de la Capilla del Rosario de Tunja*. 4-VII-1679 a 1-VII-1832.
- BNC. Manuscritos, índ. 1435, lib. 399, ff. 2r-151v. *Inventario de la biblioteca común del colegio máximo de la Compañía de Jesús de Santafé de Bogotá*. 28-X-1766 a 21-XI-1767.
- BNC. Manuscritos, índ. 68, lib. 52, ff. 1r-43v. *Usos y costumbres de esta sacristía de este Colegio Máximo*. 1-I-1755.
- BNC. Manuscritos, índ. 73, lib. 57, ff. 1r-200v. *Libro viejo de la iglesia y sacristía del Colegio de Compañía de Jesús de Santafé*. 1619-1662.
- BNE. MSS/23092. OVIEDO Y PISA, Basilio Vicente. *Pensamiento y noticias escogidas para utilidad de curas. Libro X del Nuevo Reyno de Granada y sus riqueza y demás qualidades de todas sus poblaciones y curatos, con espesífica noticia de sus gentes y gobierno*. 1760.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. "Inventario de objetos coloniales de iglesias de Boyacá". *Repertorio Boyacense* (Tunja), 238-239 (1965), pp. 2158-2164.
- ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2011.
- ACUÑA, Luis Alberto. *Historia Extensa de Colombia. La Escultura*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967, v. XXX, t. 3.
- AGUDELO Benjamín. *Los hijos de San Juan de Dios, en Nueva Granada, Colombia*. Cali: Talleres Carvajal, v. 2, 1983.
- ALMANSA MORENO, José Manuel. "Pintura mural en los Templos Doctrineros del Altiplano Cundiboyacense". En AA.VV. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*. Minas Gerais: Universidad Federal, 2008, pp. 173-192.
- APONTE PAREJA, Jesús Andrés. *Escultura en el Nuevo Reino de Granada siglos XVI-XVII*. Bogotá: autoedición, 2015.
- ARELLANO, Fernando. *El arte hispanoamericano*. Caracas: Ex Libris, Universidad Católica Andrés Bello, 1988.
- BAYÓN, Damián y MARX Murillo. *Historia del Arte Colonial Sudamericano. Sudamérica hispana y el Brasil*. Barcelona: Polígrafa, 1989.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. "Metodología para el estudio del retablo barroca". *Imafronte* (Murcia), 12-13 (1998), pp. 9-24.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "Escultura montañesina en América". *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 38 (1981), pp. 499-566.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "La escultura en Lima siglos XVI-XVIII". En AA.VV. *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, pp. 1-133.

- BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. “El cuerpo exhibido, purificado y revelado. Experiencias barrocas coloniales”. En AA.VV. *Habëas corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer]*. Bogotá: Banco de la República, 2010, pp 7-35.
- BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. “Las representaciones de la vida de Cristo”. En AA.VV. *Catálogo Museo Santa Clara*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014, pp. 103-109.
- BOSSA HERAZO, Donaldo. *Guía artística de Cartagena de Indias*. Bogotá: Dirección de Información y Propaganda del Estado, 1955.
- BUENO Y QUIJANO, Manuel Antonio y BUENAVENTURA ORTIZ, Juan. *Historia de la Diócesis de Popayán*. Bogotá: Academia Colombiana de la Historia, 1945.
- CAYCEDO Y FLÓREZ, Fernando. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de Espinosa, 1824.
- CICALA, Mario. *Descripción histórico topográfica de la provincia de Quito de la Compañía de Jesús*. Quito: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit-Instituto Geográfico Militar, 1994 (1771).
- COLMENARES, Germán. *Popayán: Una sociedad esclavista 1680-1800*. Bogotá: La Carreta, 1979.
- CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia* (tesis doctoral). Granada: Universidad, 2018.
- CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. “De Madrid al cielo, pasando por la Nueva Granada. el sargento mayor Gabriel Gómez de Sandoval cumple la profecía y erige la Capilla del Sagrario”. En *Actas del IV Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, CEIBA, en prensa.

CORRADINE ANGULO, Alberto. "Documentos sobre la historia del Templo de Santo Domingo de Tunja". En *Apuntes* (Bogotá), 12 (1976), pp. 5-25.

CRISÓSTOMO GARCÍA, Juan. "Guía de las principales iglesias bogotanas". *Boletín de historia y antigüedades* (Bogotá), 342-343 (1943), pp. 416-450.

CRUZ MEDINA, Juan Pablo. "Iconografía: imágenes de santidad y mística en la exiglesia clariana". En VV.AA. *Catálogo Museo Santa Clara*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014, pp. 41-48.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. "La versificación de Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1647-1704)". *Bulletin hispanique* (Pessac), 118 (2016), pp. 493-516.

FAJARDO DE RUEDA, Marta. *El Arte Colonial Neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Bogotá: Convenio Andrés Bello-Arte Dos Gráfico, 1999.

FAJARDO DE RUEDA, Marta. "La platería quiteña en la Nueva Granada. Los casos de Popayán y Santafé de Bogotá". En ORTIZ CRESPO, Alfonso y PACHECO BUSTILLOS, Adriana (ed.). *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional, agosto de 2007*. Quito: FONSA, 2010, p. 79-93.

FERNÁNDEZ DE PIEDRAHITA, Lucas. *Historia General de las conquistas del Nuevo Reyno de Granada*. Ambere: s.n., 1688.

FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro primero de las genealogías del nuevo Reyno de Granada*. Madrid: José Fernández de Buendía, impresor de la Real Capilla de su Majestad, 1674.

FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reyno de Granada*. Madrid: Por Ioseph Fernandez de Buendia, Impressor de la Real Capilla de su Magestad, 1676.

FRANCO SALAMANCA, Germán. *Templo de Santa Clara: Bogotá*. Bogotá: Instituto Colombiano de la Cultura, 1987.

FRASSANI, Alessia. “El templo doctrinero de Sutatausa y su pintura mural”. En ZALAMEA, Patricia (coord.). *El patrimonio artístico en Cundinamarca. Casos y reflexiones*. Bogotá: Gobernación de Cundinamarca – Universidad de los Andes, 2014, pp. 72-87.

GALLEGO TRUJILLO, Rodrigo (coord.). *Diócesis de Buga 1966-2016*. Cali: Diócesis de Buga, 2016.

GARCÍA, Juan Crisóstomo. “La arquitectura en Bogotá”. En AA.VV. *Iniciación a una guía del arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934, pp. 171-182.

GIL TOVAR, Francisco y ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. *El arte colonial en Colombia: arquitectura, escultura, pintura, mobiliario, orfebrería*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968.

GIL TOVAR, Francisco. “La imaginería de los siglos XVII y XVIII”. En BARNEY CABRERA, Eugenio (dir.). *Historia del Arte Colombiano*. Bogotá: Salvat Editores, 1986, v. 4, pp. 977-1000.

GIL TOVAR, Francisco. *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janes, 2002.

GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)”. En GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco, 2010, pp. 501-562.

GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “Ignacio García de Ascucha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629). Aproximación a su vida y obra”. En *Anales del Museo de América* (Madrid), 19 (2011), pp. 68-100.

GILA MEDINA, Lázaro. “San Agustín de Bogotá a la luz de la documentación notarial”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 2 (2012), pp. 52-60.

GILA MEDINA, Lázaro. “El retablo mayor de San Francisco de Bogotá: ampliación lateral y programa escultórico”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 362 (2018), pp. 175-184.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *El grabado en Colombia*. Bogotá: ABC, 1960.

GONZÁLEZ MORA, Felipe. “Arquitectura del templo misionero en las reducciones jesuíticas del Casanare, Meta y Orinoco, siglos XVII-XVIII. Estudio de interpretación espacial basado en fuentes documentales primarias y publicadas”. *Apuntes* (Bogotá), 20-1 (2007), pp. 34-49.

GONZÁLEZ MORA, Felipe. “El templo de San Ignacio de Tunja, Colombia: interpretación sobre su desarrollo espacial, 1615-1717”. En *Repositorio Institucional de la Universidad de los Andes*, publicación del día 3 de marzo de 2009. Recurso en línea, disponible en: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26978>, (16/11/2017).

GONZÁLEZ, Ricardo. “Los retablos barrocos y la retórica cristiana”. En ARANDA, Ana María et al. *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2001, t. I, pp. 669-690.

GROOT, José Manuel. *Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1956, v. I.

GUTIÉRREZ VALLEJO, Jaime. *Iglesia Museo Santa Clara. 1647*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1995.

GUTIÉRREZ, Ramón. “Los gremios y academias en la producción del arte colonial”. En GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 25-50.

HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. “La iglesia de San Ignacio de Bogotá”. En *Anuario de Estudios Americanos* (Madrid), 5 (1948), pp. 507-570.

HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. “El retablo mayor de San Francisco”. *Hojas de cultura Popular* (Bogotá), 21 (1952), pp. 1-6.

HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. *Guía de Bogotá. Arte y tradición*. Bogotá: Librería Voluntad, 1948.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Guadalquivir, 1987.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y GILA MEDINA, Lázaro. “El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia). Aproximación a las obras, modelos y artífices”. En GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2013, pp. 301-368.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y GILA MEDINA, Lázaro. “Pedro de Lugo Albarracín y el desarrollo del pleno Barroco en la escultura neogranadina del siglo XVII”. En GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2018, pp. 305-362.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y VARGAS MURCIA, Laura Liliana. “En los orígenes de la retablística neogranadina: trazas y contrato para un retablo de Tunja (1586)”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 29 (2017), pp. 207-228.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. Retablossimulados. “Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía occidental”. En AA.VV. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*, Ouro Preto: Universidad Federal de minas Gerais, 2008, pp. 100-120.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “El retablo de estípites a lo largo de la primera mitad del XVIII”. En HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial – Fundación Real Maestranza de Caballería – Fundación Cajasol, 2009, pp. 289-340.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla”. En HALCÓN, Fátima; Herrera, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo sevillano desde sus*

- orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza, Obra Social de Cajazol y Diputación de Sevilla, 2009, pp. 15-68.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. “Escultura sevillana al otro lado del Atlántico. El caso de la Nueva Granada (Colombia)”. En *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna* (Osuna), 14 (2012), p. 94-98.
- IBÁÑEZ, Pedro María. *Crónicas de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1913, t. I.
- JOUANEN, José. *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito, 1570-1774*. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1943, t. II.
- JULIÁN, Antonio. *La perla de América*. Madrid: Por don Antonio de Sancha, 1787.
- JURADO VALENCIA, Fabio. “Red/es-cubrimiento de textos. La escritura de Francisco Álvarez sobre la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Enunciación* (Bogotá), 7 (2002), pp. 96-103.
- LEONCINI, Giuseppe. *Instruzioni architetoniche pratiche concernenti le parti principali degli edifici delle case, secondo la dottrina di Vitruvio e d'altri autori*. Roma: s.n., 1697.
- LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1995.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cía., 1928.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez Jiménez y Cía., 1932.
- LÓPEZ PÉREZ, María del Pilar. “Reflexiones sobre la obra de Ignacio García de Aschua, entallador, ensamblador y arquitecto. Santafé, Nuevo Reino de Granada, primeras décadas del siglo XVII”. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* (Bogotá), 21 (2011), pp. 6-36.
- MANTILLA, Luis Carlos. *El templo de San Francisco Bogotá*. Bogotá: Comunidad Franciscana Provincia de la Santa Fe, 2011.

- MARCO DORTA, Enrique. “La arquitectura del siglo XVII en Panamá, Colombia y Venezuela”. En ANGULO ÍÑIGUEZ (coord.) *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona: Salvat, 1950, v. 2, pp. 69-102.
- MARCO DORTA, Enrique. “La arquitectura del siglo XVIII en Panamá y en Colombia”. En ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona: Salvat, 1956, v. 3, pp. 223-272.
- MATEUS CORTÉS, Gustavo. *Tunja. El arte de los siglos XVI-XVII-XVIII*. Bogotá: Litografía Arco, 1989.
- MATEUS CORTÉS, Gustavo. *Tunja. Guía histórica del arte y la arquitectura*. Bogotá: Academia Boyacense de Historia, 1995.
- MERCADO, Pedro de. *Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1957 (ca. 1650-1700), t. 1.
- MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias, 1972.
- MESA, José y GISBERT, Teresa. “La arquitectura jesuítica española en Bogotá y Quito”. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* (Caracas), 23 (1978), pp. 125-164.
- MONASTOQUE VALERO, Jorge. *La iglesia mayor de Santiago de Tunja 1539-1984*. Tunja: Arquidiócesis, 1984.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Universidad, 1998.
- MORÁN ROAÑO, Nancy P. “El lucimiento de la Fe. Platería religiosa en Quito”. En KENNEDY TROYA, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Nerea, 2002, p. 145-161.
- MORENO PIEDRAHÍTA, Genaro. *Una historia para contar. Vida parroquial de Antioquia 1547-2009*. Medellín: Administración municipal de Santa Fe de Antioquia, 2010.

MUÑOZ BURBANO, Carmen; RECIO BLANCO, Carlos Mario y DE LA FUENTE ROMERO, Erica. *Historia, memoria y patrimonio mueble en Santiago de Cali*. Cali: Alcaldía – Universidad del Valle, 2012, t. II.

MURCIA, Juan Bautista Joaquín. *Patrocinio del Glorioso Patriarca el Señor San Joaquín. Devoción utilissima a sus cinco especiales Prerrogativas*. Mallorca: En la Imprenta del Real Convento de S. Domingo, 1725.

NAVARRETE PRIETO, Benito. “La estampa como modelo en el Barroco andaluz”. En MORALES, Alfredo J. (coord.). *Congreso Internacional Andalucía Barroca. I Arte, Arquitectura y Urbanismo. Actas*. Vizcaya: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, pp. 159-168.

NAVARRO SOTO, José Miguel. *Estudios preliminares para la conservación y restauración del retablo mayor de la Catedral de Santa Ana de Ocaña-Colombia*. Ocaña: autoedición, 2013.

ORTIZ CRESPO, Alfonso. “La Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, cabeza de serie de la arquitectura barroca en la antigua Audiencia de Quito”. En KENNEDY TROYA, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Nerea, 2002, pp. 87-107.

OTTE, Enrique. *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616*. Jerez: Junta de Andalucía, 1988.

PACHECO AYCARDI, Manuel Benjamín. “Monografía eclesiástica de la parroquia de Ocaña”. En AA.VV. *Historia de la ciudad de Ocaña*. Ocaña: Publicaciones de la Escuela de Bellas Artes, 1970, pp. 194-365.

PACHECO, Juan Manuel. “Constituciones Sinodales del Sínodo de 1606, celebrado por don Bartolomé Lobo Guerrero”. En *Ecclesiastica Xaveriana* (Bogotá), V (1955), pp. 153-201.

311

PACHECO, Juan Manuel. *Los jesuitas en Colombia*. Bogotá: San Juan Eudes, 1959, t. 1.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. “El retablo sevillano del Renacimiento (1560-1629)”. Sevilla: Diputación, 1983.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. “Retablos y esculturas en América: Nuevas aportaciones”. En TORRES RAMÍREZ, Bibiano y HERNÁNDEZ PALOMO, José (coords.). *Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*. La Rábida: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983, t. 2, pp. 429-435.

PÉREZ DE AYALA, José Manuel. “El Tabernáculo de la Capilla del Rosario”. En el suplemento Literario de *El Tiempo*, Bogotá 20 de diciembre de 1954.

PÉREZ GALDEANO, Ana María. “Algunas consideraciones sobre la difusión de los tratados de arquitectura en Hispanoamérica”. En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 40 (2009), pp. 107-118.

PÉREZ PÉREZ, María Cristina. *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2016.

PORRAS COLLANTES, Ernesto. “Otras noticias –y las últimas– sobre la prosaica vida de Don Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla”. *Literatura: teoría, historia y crítica* (Bogotá), 2 (2000), pp. 11-20.

PORRAS COLLANTES, Ernesto. *La prosaica vida del poeta neogranadino don Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1982.

REY-MÁRQUEZ, Juan Ricardo. “Imágenes de la Pasión en dos cofradías neogranadinas. II. El camarín de la Dolorosa en tres momentos”. *Cuadernos de Curaduría* (Bogotá), 4 (2006), s.p.

RIVERO, Juan. *Historia de las misiones de los Llanos de Casanare y los ríos Orinoco y Meta*. Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía, 1883.

ROBINSON, David. *Mil leguas por América. De Lima a Caracas 1740-1741. Diario de don Miguel de Santisteban*. Bogotá: Banco de la República, 1992.

RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, Pedro. *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid: Antonio Sancha, 1775.

- ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. *Los pueblos de indios en Nueva Granada*. Granada: Atrio Patrimonio, 2010.
- ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. *Los pueblos de indios en Nueva Granada* (tesis doctoral). Granada: Universidad, 2008.
- ROZO, Darío y BERNAL, Cristóbal. “Alfarjes santafereños”. En AA.VV. *Iniciación a una guía del arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934, pp. 225-233.
- RUBIO, Ozías y BRICEÑO, Manuel. Tunja. *Desde su fundación hasta la época presente*. Bogotá: Academia Nacional de Historia, 1909.
- SAHAMUEL ORTIZ, Edison (dir.). *Santa Fe. Iglesias Coloniales, Conventos y Ermitas*. Bogotá: Consuelo Mendoza Ediciones, 2013.
- SALCEDO SALCEDO, Juan. “Nuestra Señora de la Concepción de la Victoria”. *Buga la Real. Boletín de divulgación de la Academia de Historia Leonardo Tascón* (Buga), 20 (2016), pp. 61-67.
- SANTA GERTRUDIS, Juan de. *Maravillas de la Naturaleza*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1994, t. 3.
- SANTOS, Juan. *Chronologia hospitalaria y resumen historial de la sagrada religion del glorioso patriarca San Juan de Dios*. Madrid: en la Imprenta de Francisco Antonio de Villadiego, 1716, t. II.
- SANZ DE SANTAMARÍA, Bernardo. *Guía de la capilla del sagrario de Bogotá*. Bogotá: Italgraf, 1968.
- SEBASTIÁN, Santiago. “El Arte Iberoamericano del siglo XVIII”. En AA.VV. *El Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985, v. 2, pp. 129-455.
- SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación la Candelaria y Convenio Andrés Bello, 2006.

SOLANO ANDRADE, Agustín René. “Noticias de retablos pintados en la región de Puebla-Talxcala. ¿Categoría y/o representación?”. En *Actas del III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberomaericano*, Sevilla 14-15 marzo de 2017, en prensa.

STRUVE HAKER, Ricardo. *El Santuario Nacional de Nuestra Señora de la Peña*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 1955.

TAFUR VICTORIA, Luis (coord.). *Historia de la capilla de San Antonio y el Corrillo del Gato Negro*. Cali: s.n., 1971.

TÉLLEZ, Luis F. “La cofradía del Rosario en Nueva Granada”. En BARRADO BARQUILLA, José (ed.). *Los dominicos y el Nuevo Mundo, siglos XVIII-XIX. Actas del IV Congreso Internacional*. Salamanca: San Esteban, 1995, pp. 209-230.

TOBAR Y BUENDÍA, Pedro de. *Verdadera Historica Relacipn del origen, manifestacion y prodigiosa renovacion por si misma de la imagen de la sacratissima Virgen Maria, Madre de Dios Nuestra Señora de el Rosario de Chiquinquirá, que esta en el Nuevo Reyno de Granada, à cuidado de los Religiosos del Orden de Predicadores*. Madrid: por Antonio Marin, 1735 (1694).

TORRE REVELLO, José. “La biblioteca del virrey-arzobispo del Nuevo Reino de Granada Antonio Caballero y Góngora, 1788”. En *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* (Buenos Aires), t. IX (1929), pp. 27-43.

TORRE REVELLO, José. “Tratados de Arquitectura utilizados en Hispanoamérica (siglos XVI-XVIII)”. En *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington), 1-4 (1956), pp. 3-23.

TRIANA Y ANTORVEZA, Humberto. “El aprendizaje en los gremios neogranadinos”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá), 8 (1965), pp. 735-742.

TRIANA Y ANTORVEZA, Humberto. “Extranjeros y grupos étnicos en los gremios neogranadinos”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá), 1 (1965), pp. 24-32.

- VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo. “Las armaduras mudéjares en Colombia”. En HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*. Granada: Universidad, 1993, pp. 307-324.
- VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo. “Los retablos de la Nueva Granada”. En ARANDA, Ana María et al. *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2001, t. I, pp. 759-762.
- VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo y VARGAS MURCIA, Laura. *Iglesia de San Juan de Dios*. Bogotá: Arquidiócesis, 2004.
- VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo. “Procesos técnicos en la escultura virreinal”. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Caminos del Barroco: entre Andalucía y Nueva España* (catálogo de exposición). Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, pp. 72-79.
- VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo y ARANGO, Clemencia. *Imágenes bajo cal y pañete. Pintura mural de la Colonia en Colombia*. Bogotá: El Sello Editorial – Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998.
- VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo y GÁLVEZ, María Victoria. *Arte y fe. Colección artística agustina Colombia*. Bogotá: Provincia de Nuestra Señora de Gracia, 1995.
- VARGAS JURADO, José Antonio. “Tiempos Coloniales”. En AA.VV. *La Patria Boba*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1902 (s. XVIII).
- VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.
- VARGAS UGARTE, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968.
- VÁZQUEZ VARELA, Ainara y MARÍN LEOZ, Juana María. “Señores del muy ilustre Cabildo”. *Diccionario biográfico del capítulo municipal de Santa Fe (1700-1810)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017, s.p.

- VERDI WEBSTER, Susan. "Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la Colonia". En KENNEDY TROYA, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Nerea, 2002, pp. 67-85.
- VERGARA, Eladio. *La Capilla de Sagrario de Bogotá*. Bogotá: A. Greñas, 1886.
- VILLA NOGALES, Fernando de la y MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI y XVIII*. Sevilla: s.n., 1993.
- VILLALOBOS ACOSTA, María Constanza. *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.
- VILLALÓN DONOSO, Jorge y VEGA LUGO, Alexander (ed.). *José Agustín Blanco Barros. Obras completas. Tubará: La encomienda mayor de tierradentro*. Barranquilla: Universidad del Norte - Gobernación del Atlántico, 2015, t. III.
- VILLEGAS, Benjamín (ed.). *Tesoros del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. 350 años*. Bogotá: Villegas Editores, 2003.
- VIVES MEJÍA, Gustavo. *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia. Colecciones de Santa Fe de Antioquia*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1988.
- VIVES MEJÍA, Gustavo. *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia. Colecciones Públicas de Rionegro*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1996.
- VIVES MEJÍA, Gustavo. *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia. Colecciones de La Ceja*. Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia, 2002.
- ZAMORA, Alonso. *Historia de la provincia de san Antonino del Nuevo Reino de Granada*. Barcelona. Imprenta de Joseph Llopis, 1701.

COLECCIÓN ARCA VERDE



UCOPress
Editorial Universidad
de Córdoba



**EL GRUPO
ARCA**